enric ansesa

negre vitruvi

Organitza

Ajuntament de Sitges

sitgesesdeveniments

Col·labora

Generalitat de Catalunya

Diputació Barcelona xarxa de municipis

sitges | port de vilanova

edifici miramar

bon art

A la pàgina anterior, ***The end of football***
22 x 28 x 22 cm_Poliuretà cuir metall acrílic

enric

ansesa

negre

vitruvi

[redacted]

“Quin és el fet més sorprenent en la història de la humanitat? Que encara existeixi.” Aquesta va ser la resposta que la pianista portuguesa Maria Joao Pires va contestar en una entrevista. La vaig llegir el 1998 i encara la recordo, perquè el cert és que costa de comprendre com enmig de tanta barbàrie encara existim i construïm, de tant en tant i gràcies a mecanismes com l’art, quelcom que doni sentit a les nostres vides. Vitruvi, un arquitecte militar i civil de l’imperi romà, un dels pocs –per no dir l’únic– dels quals conservem els escrits artístics i constructius, va ser una d’aquelles persones que a la seva manera va voler col.locar una pedra en la paret de les lamentacions de la història de la humanitat. Ho va fer tot construint a partir de proporcions àurees o que prenien l’ésser humà com a referència i proporció. Leonardo da Vinci en el renaixement va continuar els teoremes d’aquest savi i en va deixar constància amb un conegut dibuix titulat l’*Home de Vitruvi*. L’italià, quan aquest país encara no existia, també fou un erudit que ultrapassà els conceptes del primer i va tirar endavant, molt endavant. No es va deixar acaronar per la comoditat de seguir tècnicament les instruccions, sinó que va superar la tècnica i va endinsar-se en els viaranys de la creació.

Ara, en el segle XXI, i en el recent superat segle XX, encara hi ha tota una legió d’homes disposats a perseguir somnis en forma de conceptes; gràcies també a la llibertat que van suposar unes avantguardes artístiques que feren rebentar les formes convencionals i la manera de modelar abans conceptes que matèries. Homes que persegueixen l’herència de superar els límits de la vista, per anar un xic més enllà de la llum i de la foscor. Per encendre i dilatar la ment, per quasi negar la percepció i destruir els tòpics que sempre omplen de bardissa els camins. Entre totes aquestes persones que volen posar un altre maó en l’estructura infinita del coneixement i de la història de la humanitat hi podríem inserir, des de la més extrema humilitat, l’obra de l’Enric Ansesa. Una persona que parla de les proporcions humanes a través d’un no-color, el negre, i d’unes no formes mentre dialoga amb les energies del cosmos que, essent negres, són transparents i que quasi sorgeixen del no-res. Però les estructures creatives d’Ansesa són deutores del microcosmos, de les realitats de les molècules humanes que cohabiten en un entorn anomenat terra. I així, en les dinàmiques entre el macro i el micro, sorgeixen els caos controlats –algunes vegades massa i tot– de pintures, dibuixos, gravats, escultures, instal. lacions i vídeos. Tots impregnats de tensió –no de drama, ni tampoc d’alegria– i d’estigmes, i de sutures que una mà d’artista cus o matisa. Creacions que són punts d’energia; inquietants harmòniques dissonants; variacions, com en la música, que ens endinsen en el més profund de les tenebres, en el fons de la cova, en l’interior amagat de nosaltres mateixos per, de sobte!, precipitar-nos contra un absolut inabastable; un absolut que ens demana més i més, i que només a través del coneixement podem anar descodificant. Coneixement i autoconeixement, l’única sortida per crear energia en una realitat obstinada a dirigir-nos cap al no-res.

arcadi calzada

Una visión universal de enric ansesa

El hombre sólo descubre en el mundo aquello que ya tiene en su interior;
Pero necesita del mundo para desvelar lo que tiene dentro de sí...
Hugo von Hofmannsthal

L'obra d'art, més enllà de les aparences formals, expressa unes intencions i és el reflex insubornable de l'artista, en aquest cas l'Enric Ansesa, que ha estat part activa, primer, i testimoni solitari, després, dels canvis ideològics, socials i polítics de la nostra època. I de la seva llarga trajectòria es pot treure la conclusió que es tracta d'una persona extremadament reflexiva, amb una implicació continuada en tots els esdeveniments del seu temps i que disposa alhora d'una capacitat d'evolució interna singular i única.

Gairebé com un ermità, després de superar la funció activa i militant en els anys que van de la Transició a la democràcia, de ser un dels membres de l'ADAG (Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona), a partir de 1976 es va tancar a treballar al seu cau de les Pedreres, un observatori ideal de la ciutat, que proporciona –des de la distància– una gran llibertat. Des d'allà no ha parat de treballar i d'exposar fora del clos ciutadà. Precisament, és aquesta posició estratègica i necessària per crear la que provoca una visió universal en la seva obra.

Ell és l'artista i alhora l'artesà insubornable que, lluny de les imposicions estètiques o conceptuals, s'ha mantingut ferm en la unió del fons i la forma. Per això podem considerar-lo com un dels grans artistes que, des del negre (el color no-color), aconsegueix no tan sols l'espai pictòric sinó també el volum escultòric, tot i que, més enllà de l'absorció dels colors i de la llum, ha investigat diàlegs amb el mat i el brillant, ha introduït símbols, ha incorporat altres colors com els blancs o els metal.litzats d'algunes cal.ligrafies, ha integrat elements en forma de collage i objectes.

La seva opció estètica i creativa s'uneix a una actitud crítica envers el món, tal com podem veure actualitzada en les darreres obres. Cal.ligrafies, espirals, creus... invasions que avancen o que es repleguen; objectes d'una poètica amarga i incisiva davant la irracionalitat de la història, en què el consum humà s'ho empassa tot, potser com aquell plat amb la cullera a punt per menjar-nos una pasta negra com el petroli plena de soldats que lluiten.

La fissura i la sutura de tantes obres, la democràcia com a utopia i les agulles que, amb cinisme, ho envaeixen tot. Però també cal dir que l'evolució interna de l'Ansesa ha estat sempre d'una gran exigència, precisió i rigor en tots els processos plàstics, perquè sap que l'obra demana i et permet descobrir, suggerir altres possibilitats... No oblida el diàleg, l'equilibri, la unitat que es pot arribar a aconseguir entre occident i orient, deixant que es trobin tots els sentits, perquè és un artista que té molt clar el fet de buscar les imatges en el seu interior.

I si parlem de la seva llibertat expressiva, encara que sempre es parla del fet de trencar amb la perspectiva renaixentista, l'Ansesa ha mantingut l'ordre i el virtuosisme que ve dels autèntics aprenents de la tradició, una tècnica acurada i conscient que moltes subversions gratuïtes ha esborrat del món de l'art, potser perquè s'ha entès malament la manera d'obtenir la llibertat. D'una manera molt lúcida i constant, l'Ansesa l'ha trobada en la mateixa creació, en el seu món individual; allà on les idees per elles mateixes no serveixen de res si no hi ha una bona base que permeti donar flexibilitat i superar els límits de la matèria; i, en definitiva, allà on ha pogut sentir amb força la seva forma d'expressió personal.

escultura

Gran copa
20 x 8 cm (diàmetre)_Acrílic plàstic silicona vidre_2007

L'últim de la copa
20 x 8 cm_Vidre acrílic plàstic_2007

Calze
20 x 9 cm_Vidre acrílic plàstic silicona_2002

Gran copa cubana
30 x 9 cm_Vidre cigar llapis fusta plàstic acrílic silicona_2007

Gran reserva
21 x 8 cm_Vidre acrílic_2007

Copa d'informació
20 x 8 cm_Vidre mixt acrílic wips i paper_2007

Copa de daus
12 x 10 cm_Vidre acrílic plàstic_2007

Guardacopes
19 x 8 cm_Vidre acrílic plàstic cordill silicona_2007

Mitologia
20 x 8 cm (diàmetre)_Acrílic plàstic silicona vidre_2008

ricard pianas


960

"L'home sempre està disposat a negar tot allò que no entén"
Blaise Pascal

El 17 de gener del 2008 moria Bobby Fischer. L'actual campió del món d'escacs; l'indi Viswanathan Anand, explicava que feia dos anys havia tingut una conversa amb aquest antiheroi americà dels escacs, una persona extremament reservada, una mena de Salinger dels taulers: "Vaig renunciar a ser vegetarià per un dia, en concret per una nit, perquè en Bobby em va dur a una hamburgueseria després de prendre tota classe de precaucions per si algú ens seguia. Ell tenia un tauler de butxaca i fou un plaer analitzar plegats una partida que jo acabava de jugar en el torneig de Corus a Wijk aan Zee (Holanda). Em va preguntar seriosament si els escacs clàssics continuaven tenint sentit, ja que actualment sovint les vint primeres jugades es fan de memòria. Vaig intentar-lo convènçer que sí. I ell, a mi, que és millor la modalitat 960, en la qual la posició de les peces se sorteja immeditadament abans de la partida."

En la història de l'evolució hem hagut d'aprendre a desaprendre, a fer canvis de paradigma o a fer que els nous i els vells paradigmes convisquin. En la història de l'art, seguint els preceptes d'una bona colla de pensadors, s'ha de fer un esforç per trencar els límits de la nostra percepció normal de la "realitat" i de la "realitat artística" per afrontar nous reptes. Fischer transgredia els límits contínuament emprant matemàtiques, ritme i intuïció. Volia jugar en un tauler, en què l'atzar estigués controlat mínimament per un cosmos de caselles en blanc i negre. Sempre és difícil comparar i encara ho és més en dos àmbits de la creació teòricament tan oposats com són les arts plàstiques i visuals i els escacs; aquell esport artístic que feia tornar folls dos artistes amb ments preclares com Joan Ponç i Marcel Duchamp i, evidentment, les seves infinites partides quan estiuejaven a la Roca i a Cadaqués, respectivament. Però sí que val la pena equiparar tots dos àmbits per parlar de l'art, dels trencaments i reconciliacions dels escacs artístics d'Enric Ansesa, que són en blanc i negre –els seus dos colors - no-colors predilectes–. Uns escacs d'art que es desplacen amb ritme, atzar i matemàtiques com les fitxes de Fischer. I l'artista català practica una modaliltat dels escacs en l'art, la 960, que defuig les primeres "vint jugades" i es qüestiona i refà directament el fet creatiu, seguint una llarga tradició en la qual destaquen clares referències, entre altres autors, a Màlevitx –mirant la paret principal del seu estudi així queda palès–, Joan Miró, els dadà, Marcel Duchamp i el Salvador Dalí escultor; aquest darrer, un inventor d'artefactes impossibles i productor imparable d'idees.
Així doncs, haurem de capir que a les pintures i escultures d'Ansesa hi ha quelcom de fons, hi ha un canvi perceptiu rellevant i, en conseqüència, la manera d'enfrontar-nos-hi no pot ser igual com fins ara: la mirada renaixentista veia en la perspectiva un rastre de l'harmonia còsmica, però, per als ulls moderns, l'univers apareix sobretot com una energia, expansió de l'espai-temps, un dinamisme que genera espais en contínua interacció amb el mitjà. El color, com en la pintura de Rothko o d'Ansesa, ja no és un color sinó una energia i un estat. És així com mentalment l'haurem d'entendre, de captar.
Una energia que per a l'ull humà –cec físicament i mentalment en diversos punts– pot semblar etèria, immaterial, desconstruïda però que ens apropa als universals, a la mística. Una energia de llibertat que esdevé un mirall interior de la societat. Una energia, la de les creacions d'Ansesa, que tenen una doble mirada de microscopi i interior, que es concreta en un no-color per, a través d'aquest, cercar-hi veritats. Un no-color que és, a més, l'estat normal físic de l'univers: estar a les fosques. I és precisament a les fosques quan s'inicia la recerca formal de l'autor. Ansesa aprofundeix en aquests forats negres plens d'energia, d'erotisme i sexualitat, en aquesta ceguesa metafòrica que ens il.lumina, com en la tragèdia grega de Sòfocles, quan Edip rei, el protagonista, s'arranca els ulls després de saber que havia matat el seu pare i s'havia casat amb la seva mare. S'arranca els ulls per poder-hi veure amb una altra mirada, l'interior, que ens apropa a la mirada de "l'altre coneixement".
La percepció és mentidera –Kant ho constatava empíricament– i dins el nostre cap, en el fons, només tenim miratges d'una realitat –la nova ciència ho demostra– que ens semblen reals però que són prefabricats pels nostres sentits defectuosos. El mite de la caverna de Plató ja hi fa referència. Una realitat, "una mirada", construïda damunt d'un sistema de percepció al qual, tot i el seu desenvolupament anòmal –amb una infinitat de punts cecs–, podem donar la volta fent

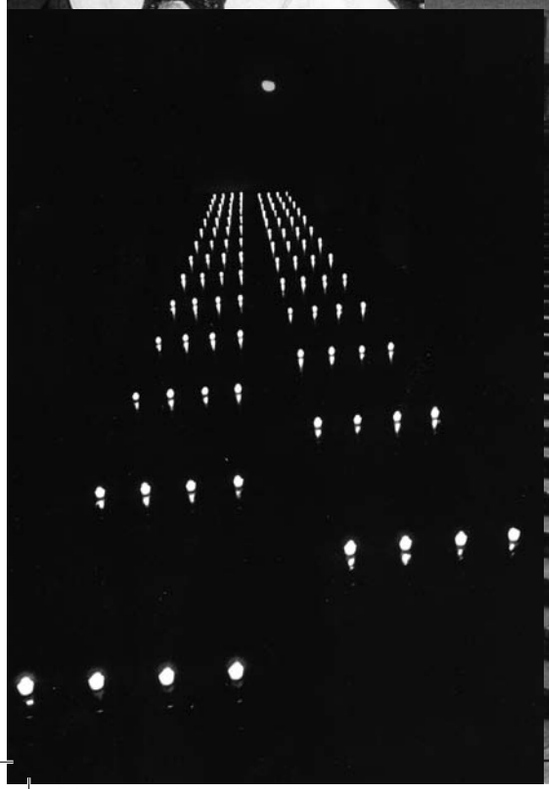
A dalt, ***Assaig de sistematització en fitxes d'una memòria de viatges,1982.*** Paper, cartró i collage, 11 x 15 x 21,4 cm.

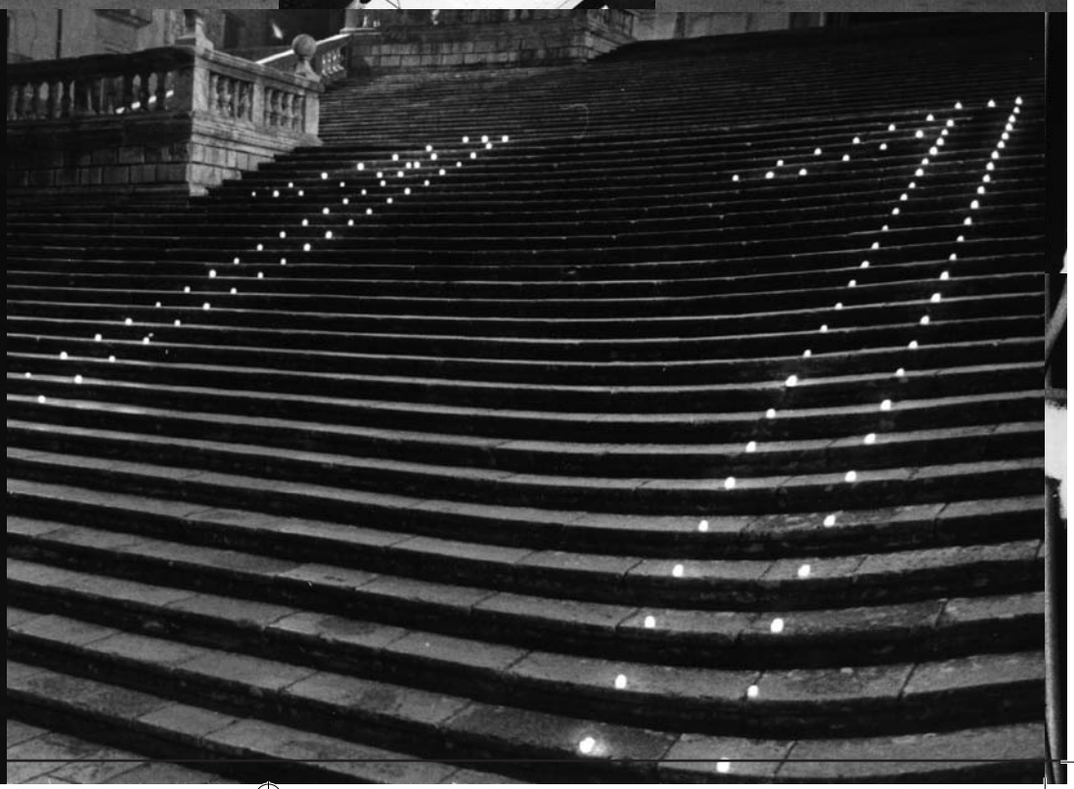
Pàgina següent
Part superior i centra a l'esquerra i la dreta, instal.lació ***"Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades", 1983.*** Part inferior esquerra, ***Proposta ritual per un Onze de Setembre. Escales de la Catedral de Girona i Fontana d'Or, 1981.*** Part inferior dreta, ***Travessia de l'Undarius amb foc***, 1983

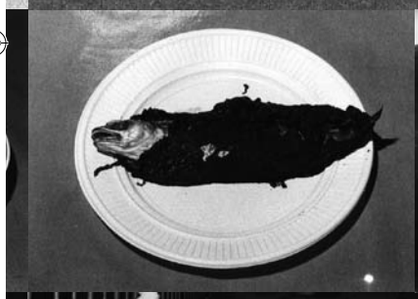
una simple operació: tancar els ulls, metàforicament parlant. Per tant, desobeint en un moment determinat els sentits, interioritzant, Enric Ansesa, mitjançant bàsicament un no-color, que és el gran color que pobla tot l'univers i el cosmos, ha ajudat a canviar un paradigma. I tot això no deixa de tenir, per part del nostre protagonista, un sentit o d'esquizofrènia absoluta, de *delirium tremens*, o de genialitat i clarividència, hereva d'una tradició refosa i evolucionada per la història de l'*homo sapiens sapiens*.

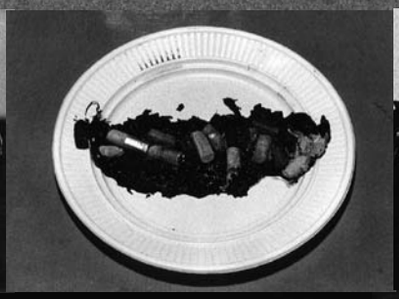
EL TAULER: DE LA PINTURA EN BLANC A L'ESCULTURA EN NEGRE. La pintura de l'artista, en major o menor mesura, ja ha estat analitzada profundament per reeixits especialistes de la crítica de l'art. Una pintura amarada, almenys significativament en la darrera època, d'antropologia, de sociologia –títols com *El laberint de l'islam* així ho palesen–, d'experiència viva dels temps en què cohabita, això sí, sempre en el rerefons de l'obra, mai de manera gaire explícita sinó més aviat intuïtiva, defugint el propagandisme, la crònica social, el pamfletisme. En aquesta darrera època s'ha implantat l'or com a color complementari de noblesa i espiritualitat. També torna a insistir en el puntillisme, com en la primera època, com a mètode de ciència per descriure allò immaterial. A banda d'això, l'autor ha cosit les cicatrius de les seves pintures –físicament i conceptualment– per tancar el cercle que el pintor italià Lucio Fontana va obrir quan creava espais, aire a la tela, amb incisions quirúrgiques horitzontals o verticals. Pintura i dibuix actuals en què el "menys és més" de Mies van der Rohe té cabuda. Pintures que miren el cel o que són un camí paral.lel a les fotografies lunars de la NASA. Dibuixos en els quals es treballa sobre el blanc, defugint el fons monocrom negre de les pintures; l'energia s'ha transformat puntualment del negre al blanc. I tot per deixar anar petites tanques japoneses –formant poemes visuals– amb un deix expressiu i líric.
Sintèticament, aquesta podria ser la idea general de la seva pintura. Però la seva escultura, què podem dir de la seva escultura? En primer lloc, força coses, ja que és un espai erm, ha estat poc estudiada, sobretot perquè l'ha exercida amb intensitat però amb discontinuïtat i, en segon lloc, perquè, en termes generals, la pintura sembla sempre que tingui arreu una major implantació, difusió i, sobretot, atracció.

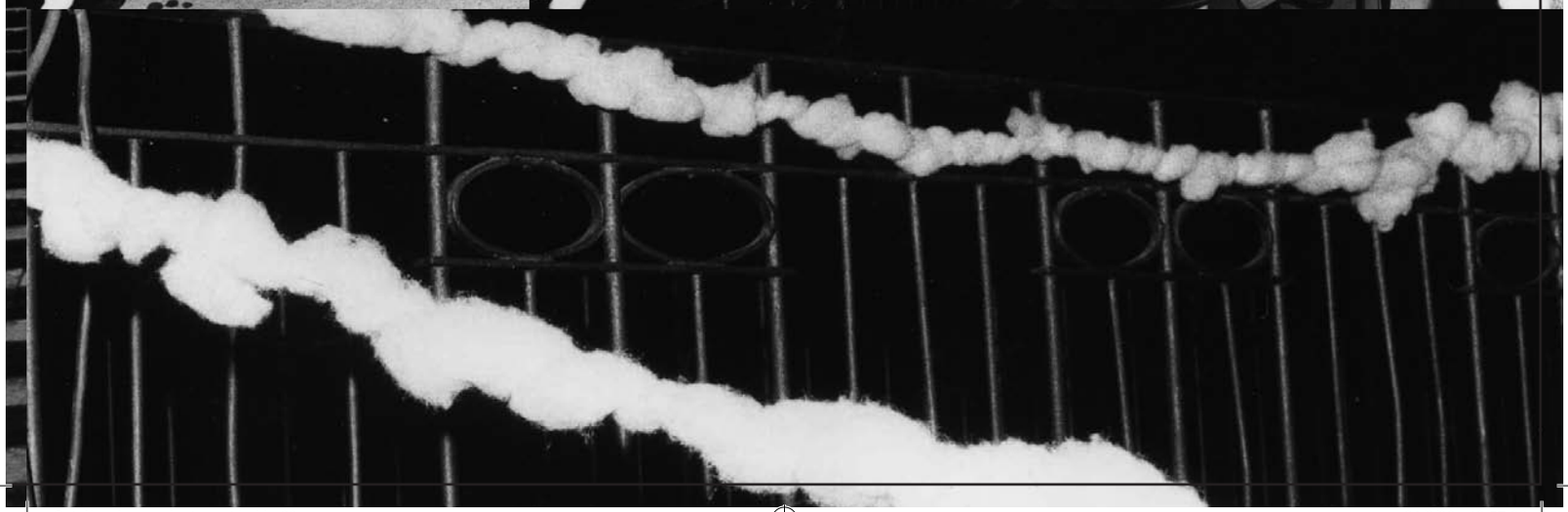
L'OU O LA GALLINA: LES TRUITES SÓN LA GÈNESI. L'any 1983 projecta i realitza *Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades*, una acció en companyia de Jaume Faixó, un dels seus grans amics i col.laboradors, amb qui comparteix filosofia artística, originada en bona mesura per un dels seus mestres i amics, l'artista gironí Josep Colomer. Una escultura-instal.lació que ens donarà les pautes per a totes les evolucions posteriors de la seva obra tridimensional. D'allí sorgeix tota la bateria de peons que, posteriorment, s'aniran convertint en reis i reines d'una partida artística que incrementa en cada moviment les seves possibilitats d'esdevenir referència.
Prèviament a aquesta primera declaració d'intencions en forma de truites generadores d'universos, cal destacar una obra dels anys 70, influïda pels moviments del pop art i d'estampa popular, que es titula *Martirologia catalana* (1973-1974) i que irradia tensió dramàtica i textures orgàniques. L'obra té un marcat caràcter de denúncia política; representa un cap momificat dins una caixa de color negre, un cap cobert en part per una senyera; una manera de manifestar l'opressió del poble català durant la dictadura franquista i al llarg de la història. Altres construccions que esdevenen referència prèvia són les escultures d'estil duchampià, d'objecte trobat, de *ready made* (preparat i fet, en la seva traducció literal), com són *Assaig de sistematització en fitxes d'una memòria de viatges* (1982), *A la pintura* (1981) i *Sabata* (1982). Les tres peces ja tenen la particularitat d'ésser completament banyades amb pintura negra. Però per damunt de totes, sobresurt *Altar del desig* (1980), una obra que té concomitància amb les escultures de l'artista Francesc Torres Monsó, en una sèrie de coincidències artístiques i d'anhels comuns. L'escultura, també tota de negre exceptuant un pintallavis roig –de la vintena que conformen *Altar...*– té un deix *punk* amb l'estilització del fetitxisme surrealista d'herència dadà. Amb aquestes cinc obres s'exhibeix, a grans trets, un treball d'investigació en diverses direccions, amb punts de connexió entre totes, però que encara no posa de relleu la veu pròpia de l'escultura d'Ansesa.
L'acció *Truites negres...* és el principi d'un corpus creatiu personal. Una veu que es manifesta amb contundència amb l'objecte trobat d'estil duchampià, el descol.locament de l'objecte i de la percepció de l'espectador –com en el 960 de Fischer–, mentre tot s'amara del *voyeurisme* surrealista amb connotacions sexuals i eròtiques que contrasten amb d'altres de tendència més de crítica economicista o militarista. I, a més a més, a tot això s'hi afegeix una pàtina de textures que recorden les pintures informalistes d'un Jean Fautrier o un Antoni Tàpies. El còctel, sens dubte, és seductor i palesa el mosaic divers, heteròclit que l'art d'Enric Ansesa traspua. Així, d'aquesta truita vagina (real o metafòrica), originada amb ous de gallines i amb la mateixa textura de la humana, neixen totes les realitats que la societat contemporània pot arribar a repensar. Realitats en forma de presències –quotidianes i màgiques– com cigars, monedes, agulles, que serveixen per fer vudú a les obres, o soldadets de batalla. Unes icones, aquests darrers, que són una mostra de la seva simpatia pel miniaturisme, simpatia que comparteix amb l'artista Antoni Miralda, un creador amb qui Ansesa ha coincidit reiteradament, entre altres projectes, en la fundació de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. La peça *The power games* (1994), una de les poques que dissenyà durant l'època dels 90, demostra la febre per aquestes figures del pessebre bèl.lic i, alhora, encaixa perfectament dins un imaginari pop art. Uns soldadets que, a partir de l'any 2000, tornen a eclosionar amb riquesa, varietat i un punt de barroquisme.











Altar del desig, 1980. Plàstic, cera i acrílic, 15,5 x 26,5 x 16 cm.

DEL "XAPAPOTE" A LES COPES: LA FI DEL FUTBOL. Porcellana, ferro, vidre, acrílic i concrecions calcàries de tota mena són alguns dels elements que amplien el registre de materials amb els quals Enric Ansesa articula les seves escultures. Des de *Xapapote* (2003), una clara referència al desastre ecològic a les costes gallegues fins a la sèrie *The end of football* (2007), en què una pilota aniquilada per agulles, que són el símbol dels espectadors del circ romà contemporani, posen de manifest l'amplitud de materials que reforça l'alfabet visual actual de les noves escultures d'enric Ansesa; escultures que respiren el mateix to orgànic dels inicis, però que han evolucionat vers una estilització formal més aguda sense perdre eficàcia poètica i naturalista. Escultures que caminen pararel.les a d'altres noms de l'escultura contemporània com són Jean Fabre o Tony Cragg. Entre aquest conjunt d'obres destacades del període, són pedra de toc *Power* (2003), *Power horse* (2003), *The great bastard* (2002) o la sèrie *Copes*.
Tot un conjunt de peces, del 2000 fins al moment actual, que ens remeten a les truites eròtiques del vuitanta, i que ens palesen uns buits en la dècada dels setanta i dels noranta, fins i tot a finals del vuitanta. Ansesa, en la vessant d'escultor, no s'ha centrat exclusivament en aquestes creacions de petit format; potser d'aquí sorgeix una explicació per a la discontinuïtat i intensitat en la producció d'obres durant les èpoques anteriorment citades. I és que l'autor ha esmerçat el seu temps a idear escultures efímeres i muntatges efímers, que articula a través de les exposicions que es produeixen al centre cultural Fontana d'Or de Girona. Ansesa és l'artista-arquitecte-dissenyador de tots els muntatges de les exposicions que es produeixen en aquest centre gironí –muntatge i instal.lacions que més endavant tractarem–, una actitud que se li va despertar els anys 1983 i 1984, quan va elaborar l'estudi de color i el desenvolupament de la primera i segona fases del projecte de rehabilitació de les cases del riu Onyar de Girona (amb l'artista Faixó i els arquitectes Fuses i Viader).
Així, després d'anar en contra del sistema amb tota una sèrie d'instal.lacions que defugien l'objecte físic als anys 70 i 80 –per exemple, en la *Proposta ritual per un Onze de setembre* a les escales de la Catedral de Girona i a la Fontana d'Or (1981)–, des de fa temps ha aplicat la màxima de "no pots lluitar contra el sistema si no ets en el sistema". Potser no cal ser-hi i lluitar-hi amb una incidència desbordant, mediàtica i hipercapitalista però sí amb una presència constant i fent fressa des de la remor d'unes sales medievals plenes d'història. També, evidentment, a través de centres d'art, galeries i altres derivats del mercat de l'art.

EL GRAN FORMAT DEL PENSAMENT ESCULTÒRIC. La darrera vessant dins l'àmbit de l'escultura objectual és la de gran format. En aquest sentit, el *Bosc del pensament* –que té un dossier dins aquest catàleg–, fou presentat per primera vegada a la Fira Inart de Girona el 2005 i esdevé una obra fonamental per diverses raons: en primer lloc, perquè és la primera vegada que Enric Ansesa vol immortalitzar una escultura d'aquestes dimensions; fins al moment, tots els grans muntatges han estat pretesament efímers. Això significa la consolidació del pensament físicament, deixar constància i contemplar com el temps i la gent dialogen amb aquella idea, equivocada o encertada, al capdavall un concepte fixat perquè esdevingui pregunta eterna d'unes línies que s'articulen cap al cel. En segon lloc, aquest canvi d'escala és el naixement d'una nova lògica artística. El registre orgànic de les petites escultures de la sèrie de les copes i els *xapapotes* deixa pas a un lèxic racionalista amorosit per les textures visuals de les projeccions de vídeos elaborades en col.laboració per JFK (el nom sota el qual s'amaga el duet format per Enric Ansesa i Joan Figueras); unes projeccions que embolcallen literalment un bosc de pals amb inscripcions de negre brillant de noms de grans artistes. Un cementiri de la memòria per reconèixer les aportacions cabdals del segle XX. Evidentment, tota l'estructura d'arbres es vesteix de dol i s'insereix dins una caixa-cova, com si parléssim d'una caverna platònica del coneixement, a la recerca de la llum de les idees; idees que avui valen més que un miler d'estructures obsoletes. Un bosc sostenible que integra escultura i projecció en una única unitat. Un bosc que va esdevenir físic i que ara resta amagat, tot esperant renéixer amb tota la seva magnificència properament en un parc d'escultures de Catalunya.

ESCULTURA EFÍMERA, ESCULTURA INSTAL.LACIÓ. Herba germinant al bell mig del Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat l'any 1993. Natura, vida en contínua ebullició. Instal.lació jardí *Black-Green-Black*, al centre Espais de Girona el 1988. Instal.lació *Il Giardino*, Clive Foster, Milà, Itàlia, el 1990. O *Els camins del cor*, *Viatge a l'infern*, *Un dia al Ghetto de Varsòvia*, *Homenatge a Gaudí*, *El túnel d'Alícia* o *Projeccions d'artista*, totes realitzades durant la dècada dels noranta i fins al moment a la Fontana d'Or –centre cultural Caixa Girona. Aquestes són algunes de les accions, intervencions i muntatges rellevants dins la trajectòria d'Enric Ansesa, però no són ni molt menys les úniques. Escultures efímeres i instal.lacions efímeres que ha dut a terme durant més de vint anys i que formen una part cabdal del seu discurs artístic. A Sitges n'hem projectat una, d'escultura-instal.lació, enmig de les seves pintures i escultures materials –en aquest catàleg ben representades–, però això no treu la necessitat d'una reflexió profunda sobre aquest àmbit *performàntic* de l'obra d'aquest artista de la generació oculta.

Xapapote
24 x 17 cm_Porcellana ferro acrílic concrecions calcàries_2003

The end of football
16 x 30 x 24 cm_Porcellana acrílic cuir metall_2007

Power
18 x 22 x 15 cm_Mixta acrílic roba ferro_2003_

The war lunch
26 (diàmetre) x 29 cm_Porcellana fusta silicona acrílic_1997

The great bastard
94 x 88 x 46 cm_Fusta, electrònica, acrílic i metall_2002


THE GREAT BASTARD

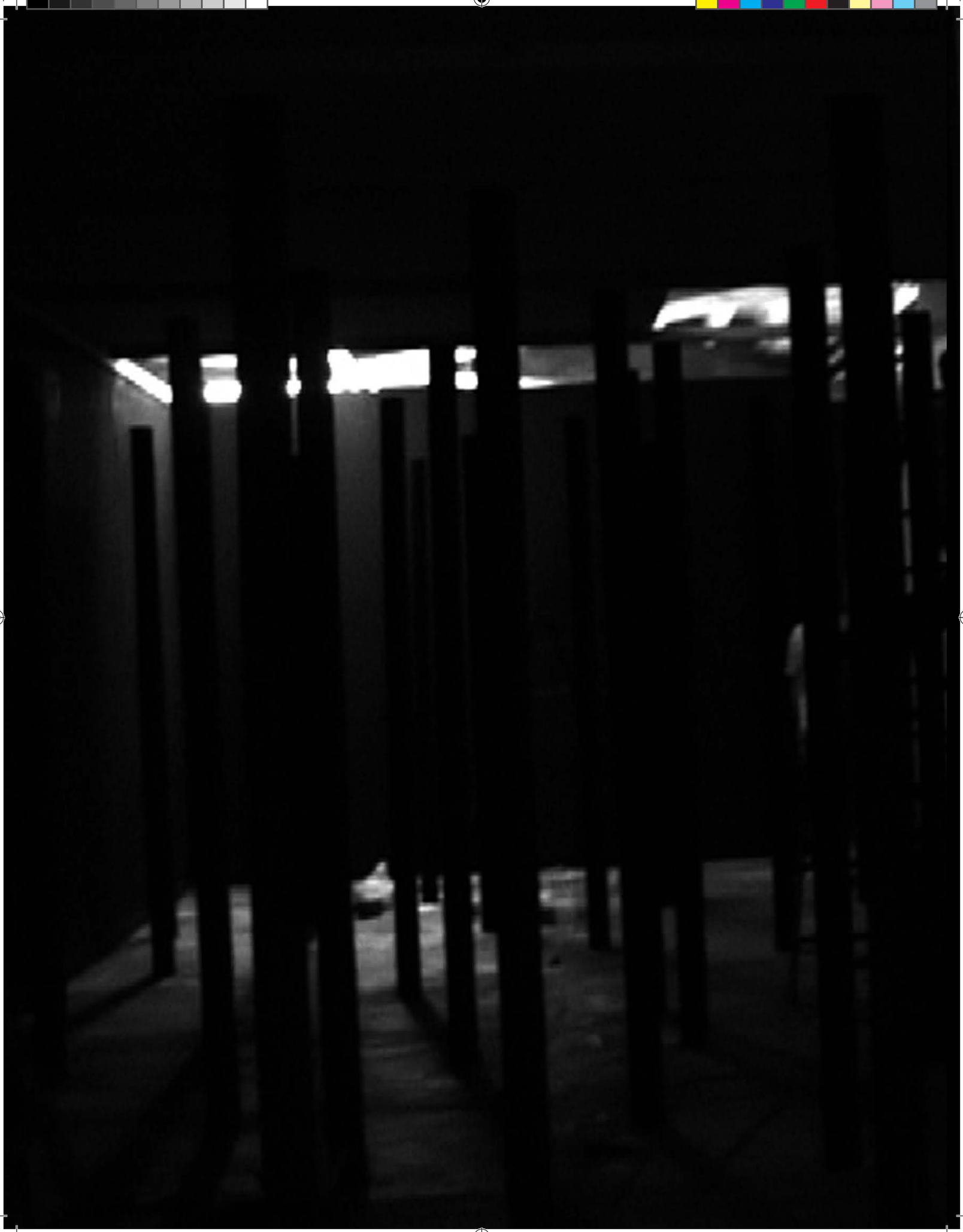
Exvot I
9 x 38 x 28 cm_Porcellana plàstic silicona acrílic_2002

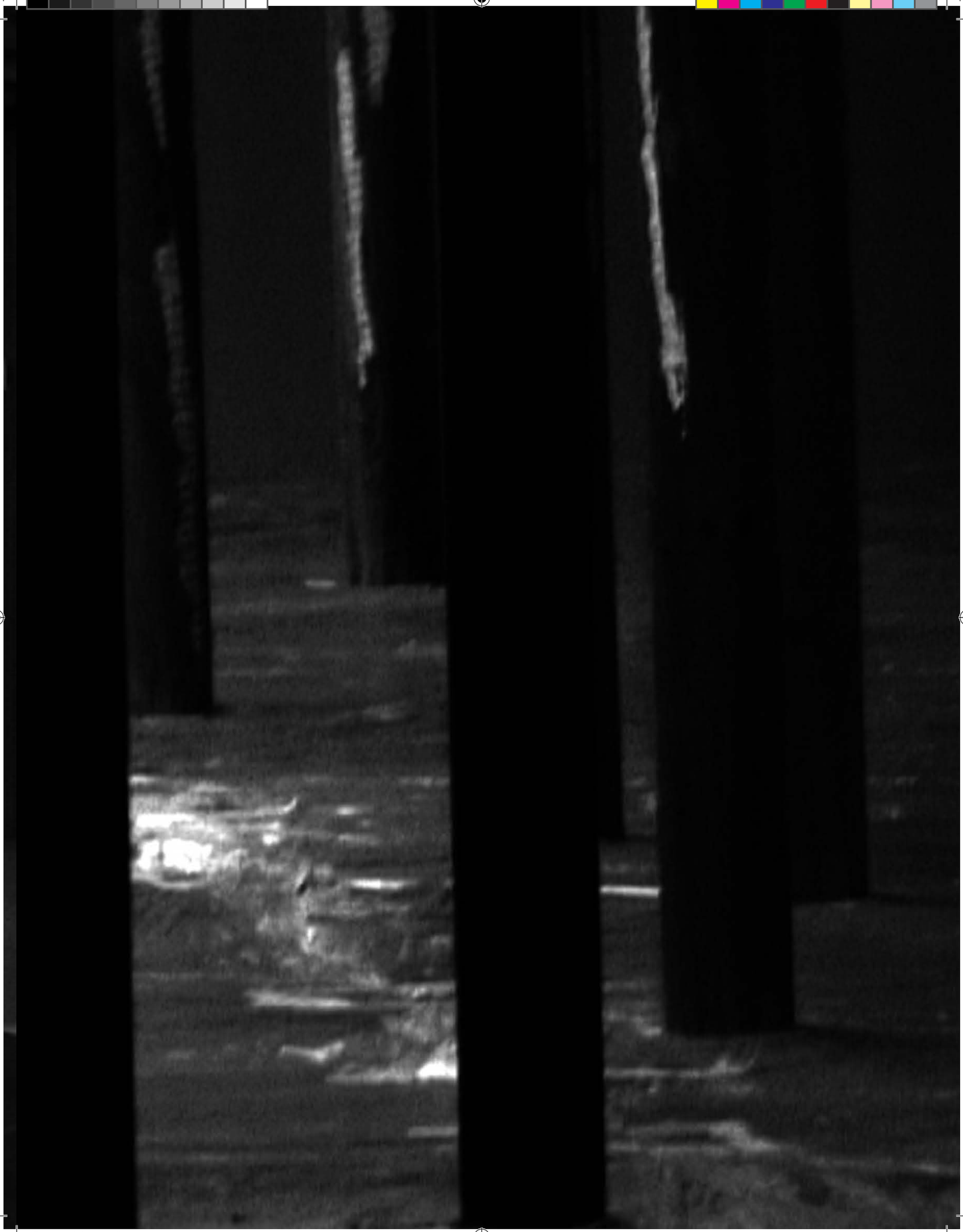
Exvot II
9 x 38 x 28 cm_Porcellana plàstic silicona acrílic_2002

Power horse
22 x 26 x 9 cm_Cartró metall silicona ferro plàstic_2003

el bosc del pensament

És una obra, un conjunt d'obres, una instal.lació o un monument públic. Senzillament és una idea materialitzada en un espai i en un temps. Les columnes que formen aquest bosc del pensament representen un homenatge al coneixement i a la creativitat. Cadascuna és el tronc en el qual evoluciona o es desenvolupa la doble hèlix de l'ADN d'un creador. Des del terra, l'arrel es projecta cap a un infinit, al mateix temps que és un cos sòlid, sedimentat, i geomètricament ordenat d'un pòsit o concreció d'idees. Són els pilars per construir els temples de l'evolució, per anar més lluny i solidàriament. Tal vegada es pot interpretar com un nou Farenheit 451 d'una cultura que es vol mantenir per damunt del desgavell de la incertesa materialista. El negre s'ha fet servir com a símbol de la condensació de l'energia irradiant, mare de la llum i de les llums.





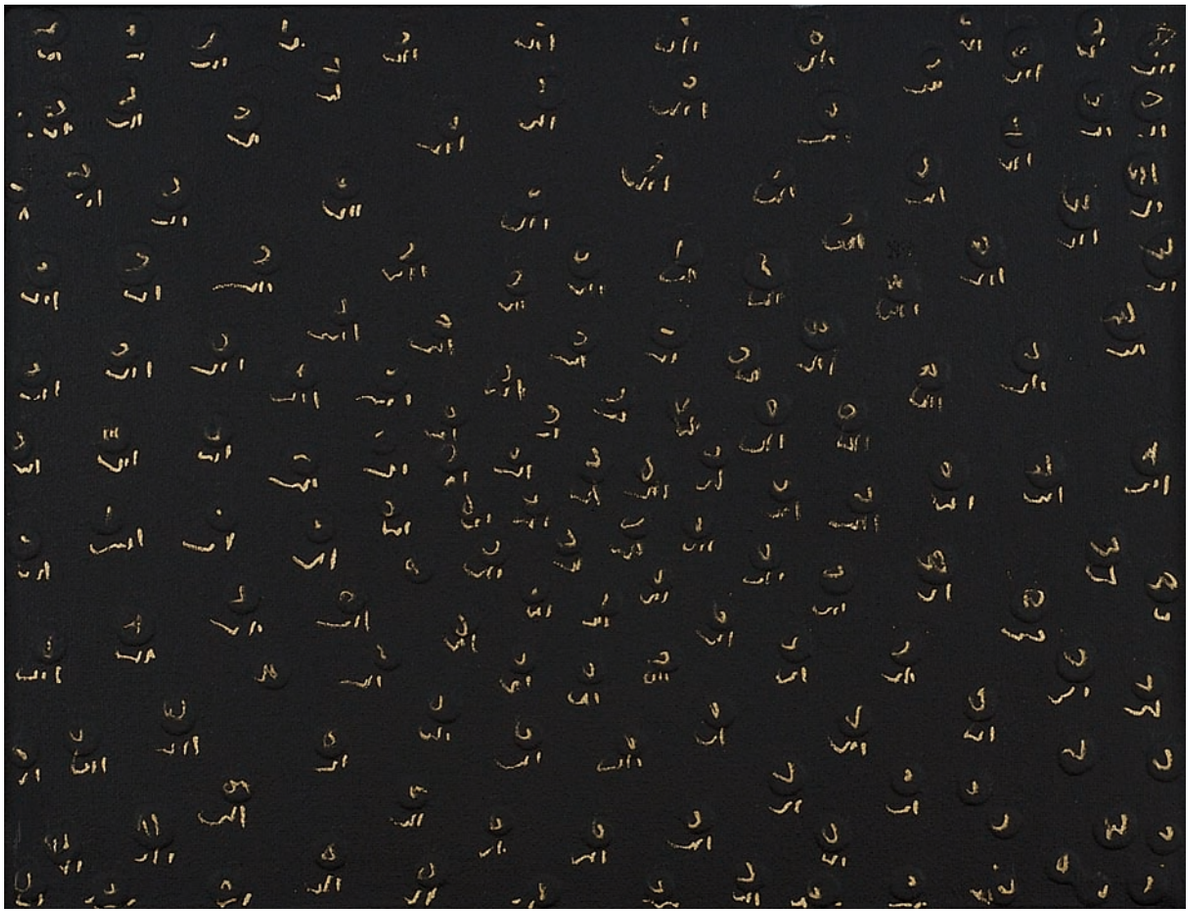
Caution
9 x 11 cm_Ferro acrílic. 9 cm (diam.) x 11 cm._2003

Petit esmorzar sense gespa
13 x 14 cm_Porcellana alpaca plàstic acrílic silicona_2007

Homenatge a Marcel Duchamp
7 x 33 x 8,5 cm_Coure vidre acrílic fusta ferro_*2007*


pintura

Visió (Laberint de l'islam)
27 x 35 cm_Acrílic oli/tela_*2005*



Laberint de l'islam
27 x 35 cm_Acrílic oli/tela_2004

Laberint de l'islam
27 x 35 cm_Acrílic oli/tela_ 2004

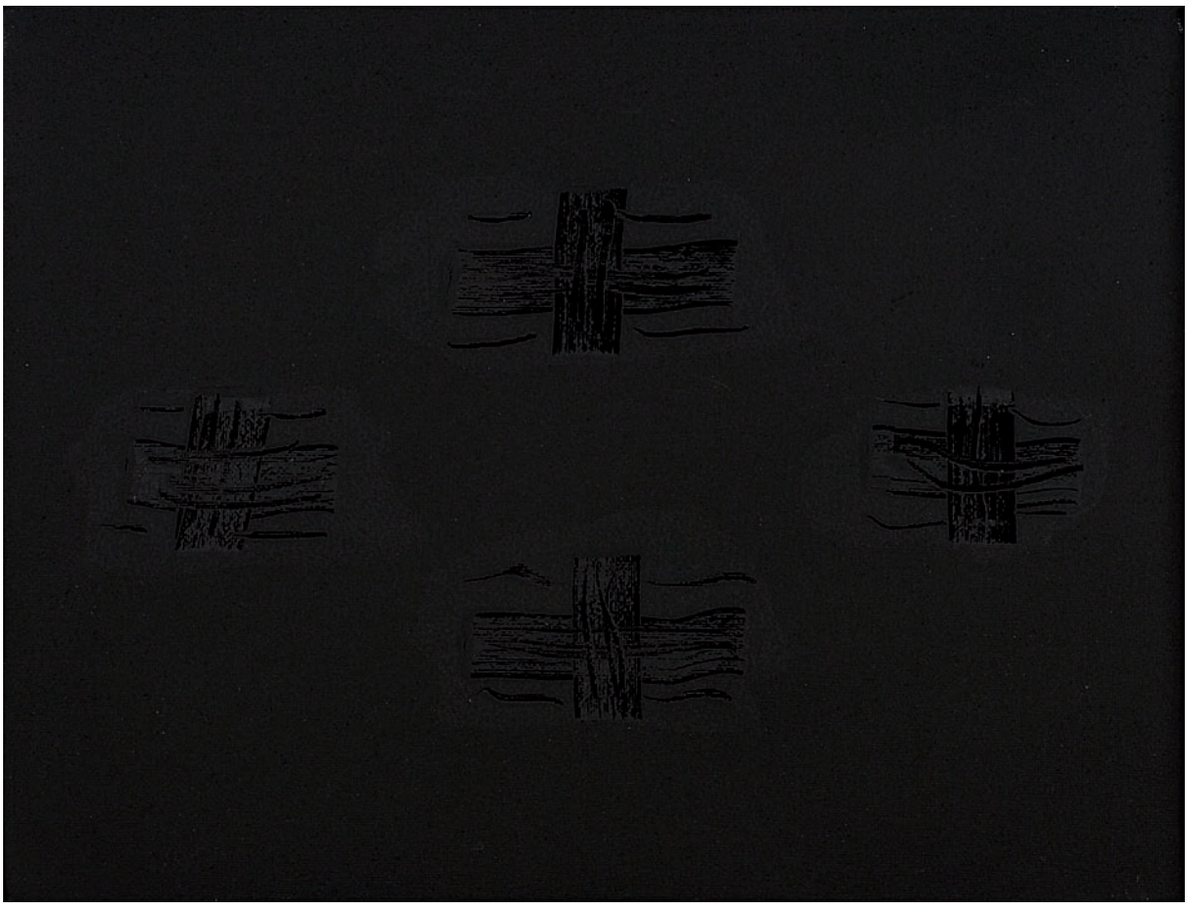
Laberint de l'Islam (consolidació)
130 x 162 cm_Acrilic oli/tela_2004

Laberint de l'islam (expansió)
130 x 162 cm_Acrílic oli/tela_2004


a

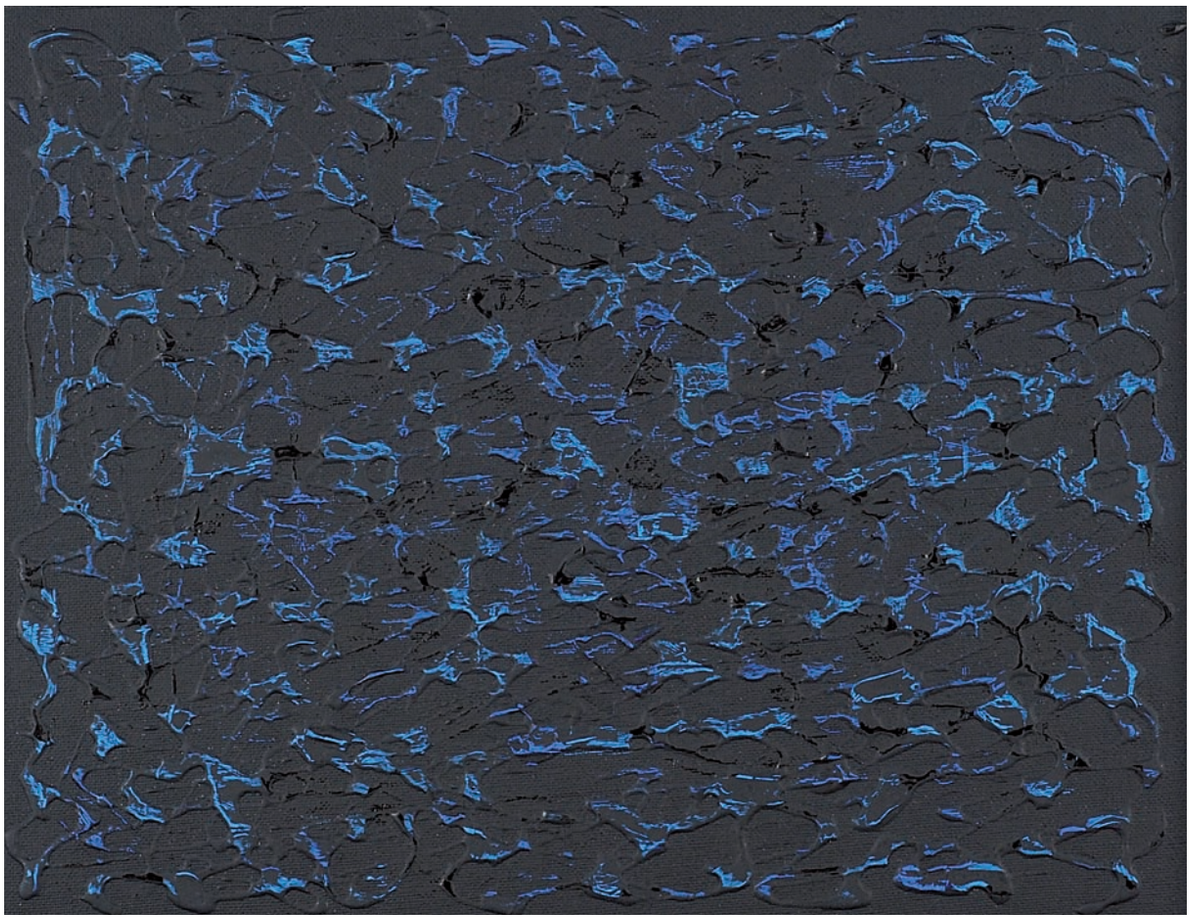
Escrits A
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1977

The crosses memory
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1997



Creu de Creu
*27 x 35 cm*_Acrílic/tela_2002

Desert blue
27 x 35 cm_Acrílic /tela_2005




AWESA

Manifest
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1997

Black letters
27 x 35 cm_Acrílic /tela_2000

Letters
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1999

a r n a u p u r g

ansesa memoria i caligrafia

L'obra d'Enric Ansesa no és la de la memòria dels anònims, aquells que només arribaran a ser perquè, per les seves accions, algun artista, pintor, poeta o escriptor els haurà escollit; en tot cas, potser és la història del anònims que tenen número, que se sap quants són i per què varen ser. Així mateix, les cal.ligrafies de l'Enric Ansesa no són les cal.ligrafies que ajuden a captar o posar de manifest tarannà i caràcter de qui n'és l'autor –que també poden ser per fer bonic– sinó que són les cal.ligrafies que denuncien, sobre un paper, les víctimes i les injustícies que en el transcurs dels dies viscuts i amb el pas del temps es van produint.

Ansesa, a partir d'un determinat moment de la seva acció plàstica, va decidir que amb el color negre –el no-color, segons es percebi, però que Goethe va entendre que també era un color, precisament l'oposat al blanc (l'altre no-color, segons una certa manera d'entendre la nostra sensibilitat perceptiva) si enteníem que les formes només són manifestacions de color i no presències segons una teoria del clarobscur– en tenia prou per mostrar el que sentia i volia: que al món només hi ha impulsos, accions, intencions que no van més enllà, que no es concreten en res més que en intensitats energètiques que, transitòriament, són una cosa i després passen a ser-ne una altra. Quan hom rep un efluvi natural, animal o humà, el que en queda és l'impacte, que no hi ha manera de traduir o transcriure amb fidelitat sota cap forma tangible, si no és la del teixit textural mateix de l'impacte.

Si observéssim amb profunditat tot el que succeeix i no ens deixéssim emportar pel que ens diuen que són les coses i tal com són, verificaríem que tot es redueix a un canvi de textures: el que abans de l'impacte tenia una textura, després de l'impacte en té ja una altra; són les textures les que es modifiquen, si bé la cultura ens diu que són les formes. Amb tot això hauríem de començar a parlar no d'una cultura visual sinó tàctil i visual ensems; dit amb paraules actuals, tots els factors que intervenen en el nostre context són energies, expansions o retraccions de les accions, provocacions i, cosa que semblava insignificant respecte del que se'n deia una forma, sentiments nats precisament de les sensacions, que és el que reflecteixen les estructures.

En definitiva, com veiem, com ja va percebre Goethe –que en el món tot són colors, inclosos el negre i el blanc– i com percebrien els impressionistes exaltats pel coneixement científic, no hi ha altra cosa que impactes, que alteracions de les estabilitats perceptives que, a cada moment, tenen la seva presència, la seva textura, que es pot donar amb un color, amb un altre o un altre, però que en definitiva tot és el mateix: presència textural.

Hi ha, reconeixem-ho, valoracions sentimentals de les textures, que els uns prefereixen en blau, altres en groc, en verd o fins i tot en vermell, o tota altra variant possible. En la història de l'art això s'ha donat i, entre els moderns hi ha artistes del blau –Yves Klein–, del vermell (Rothko), o del negre (Miró moltes vegades). Molts més dels que es pensa en aquest, diguem-ne, color negre: Malevitx (l'obra no és simbòlica sinó representativa), Art Reinhard (el negre en tant que color és representació d'ell mateix), Motherwell (el negre pot ser la millor representació i la més representativa de certs estats de consciència) i, entre nosaltres, Ansesa (que inclouria totes aquestes possibilitats). Les apreciacions sentimentals de cadascun d'ells és aproximadament la mateixa: que no cal matisar, no cal cercar gaire cosa per oferir la textura. Amb el negre ja n'hi ha prou, ja que del que parla el quadre, allò a què es refereix, no és la subjectivitat de l'artista –l'informalisme ja ho va experimentar i mostrar– sinó l'objectivitat representativa: els quadres són el que mostren. I el que mostren són punts, grumolls, conglomerats, textures, la justificació dels quals caldria buscar en la realitat que hi ha fora del quadre, i aquesta objectivitat és tan heterogènia en els casos justificatius particulars que l'única realitat que en queda és que es tracta de fets, trets objectius: víctimes, desastres, immolacions, venjances, odis, afliccions, accions i projectes sense futur. D'aquests fets i sentiments és del que el quadre n'és no representació sinó testimoniatge; conseqüentment, el que importa és el nombre, la quantitat, no la justícia, la satisfacció, que no hi són ni hi seran mai, perquè en l'execució del fet la intenció de la justificació no hi era ni hi és.

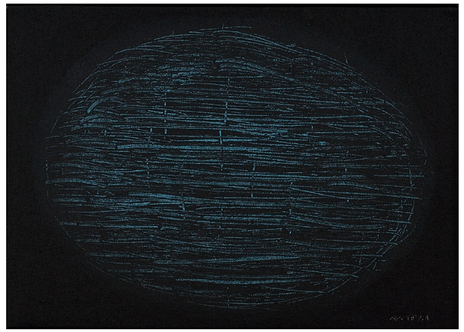
Aquestes obres són el testimoni de les víctimes, de totes les víctimes, dels encoratjaments, de les il.lusions iniciades i perdudes; res de sòlid, permanent, atès que l'executor, l'actor, no incloïa en la seva intenció aquest objectiu.

Tot és un punt, una textura, un flux, monocrom, tenaç, persistent, testimoniat per un artista; però de cap manera és un monument, una celebració. No és ni un homenatge al desconegut, a l'oblidat; simplement és el balanç dels esforços inútils, el llistat de les energies alliberades vers el res.

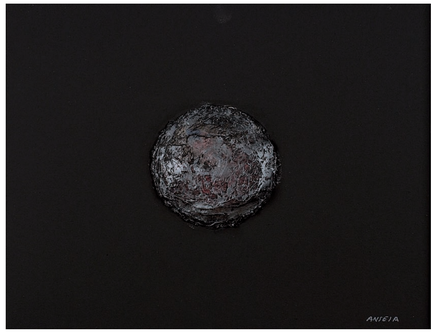
Però tot això no deixa de ser quelcom executat per humans, sofert per humans; l'artista és aquí on s'emplaça. En lloc d'expressar-se, mostrar-se ell i la seva indignació o la seva joia, com feia l'artista informalista, ara, l'artista –el que és sensible a l'acte únic i individualitzat, particularitzat– es limita a no deixar passar el que cauria en l'oblit i, en conseqüència, bastardia de la realitat i de la història.

Aquestes obres d'Ansesa són aquí perquè se sàpiga el que no hi ha manera –pels documents de la cultura– de saber. Però que fou i és; tot això ho trobem en aquestes obres en negre; tanmateix, si hom hi aprecia un altre color és només un reflex, un fet comptable, una manera d'indicar que hi ha en el mateix pla, i per la mateixa o similar causa, molts autors i responsables d'aquestes causes. Els objectes, que, com una conseqüència natural del nombre i de la cal.ligrafia dels testimonis anònims i oblidats, són presents també en negre i amb el reflex que denota el nombre d'individualitats; aquests objectes, en lloc de ser làpides testimonials, són escultures en l'espai; com els quadres, però amb aquella dimensió que potser és, encara, una estètica més ofensiva per a una justificació del que no es voldria que fos. El negre –contradicció en el concepte mateix– no és la negació sinó l'afirmació; de la qual cosa s'adonà Goethe quan va dir que el negre també era un color, una manera d'entendre i expressar l'entorn, natural i, obvi, també social.

Silicon Tomb II
27 x 35 cm_Mixta s/tela_1995

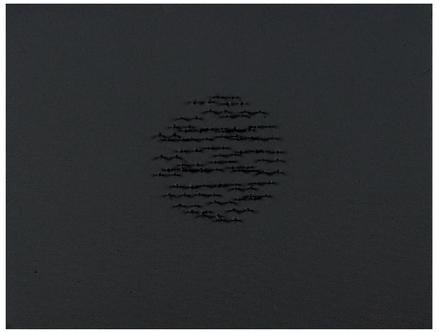


Blue oval
27 x 35 cm_Acrilic /tela_1999

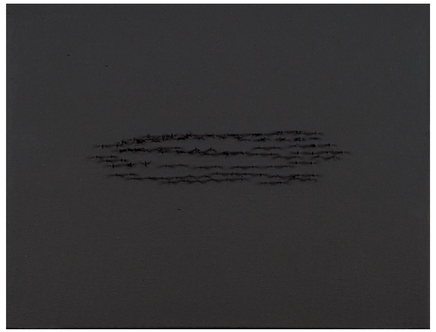


Grey cercle
27 x 35 cm_"_1995

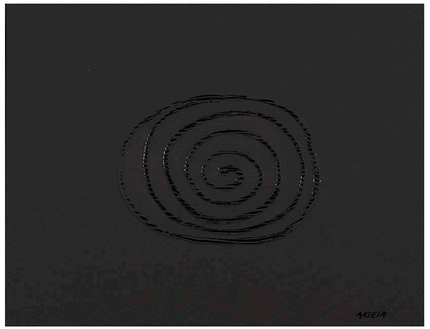
Espai i signes
27 x 35 cm_Acrilic /tela_1997



Inon cercle
*27 x 35 cm*_Mixta s/tela_2001



Paràgraph
27 x 35 cm_Mixta/tela_2001



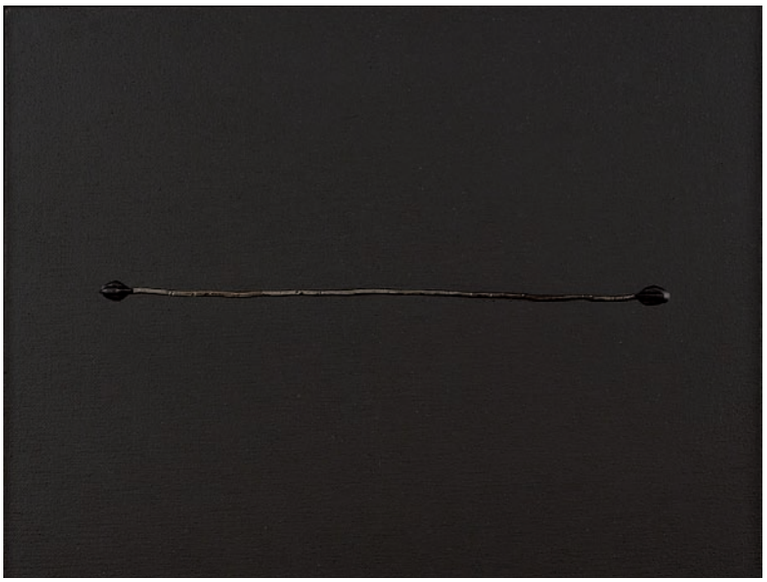
Memòria
27 x 35 cm_Acrilic/tela_1997

A la meva mare
27 x 35 cm_Mixta s/tela_2002

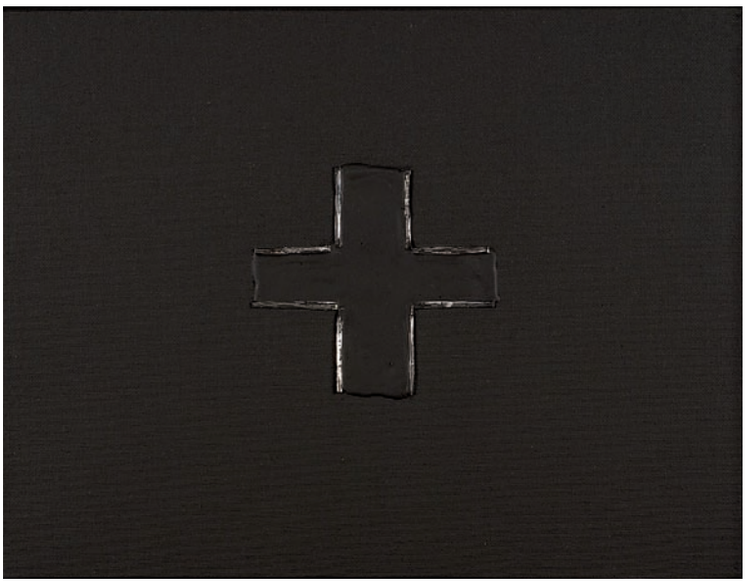
Black Gap
27 x 35 cm_Mixta/tela_1995

Red letters
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1999

Black rain XXX
*27 x 35 cm*_Acrílic /tela_2000

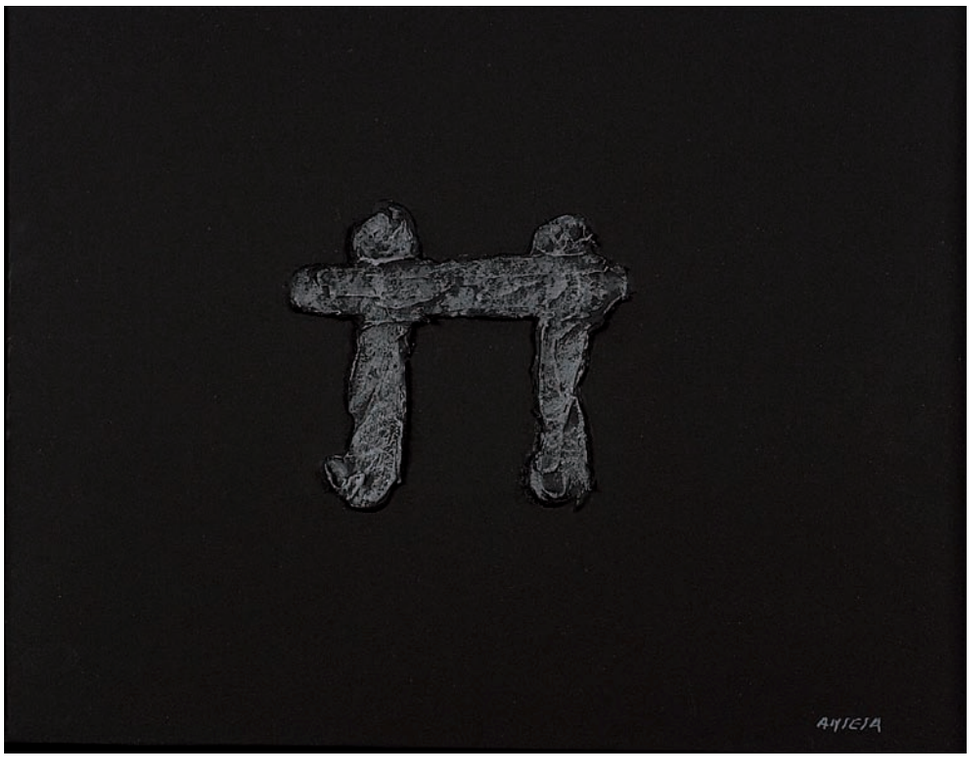


Horizon line
27 x 35 cm_Metall acrílic / tela_2004



Iron cross
27 x 35 cm_Mixta s/tela_2005

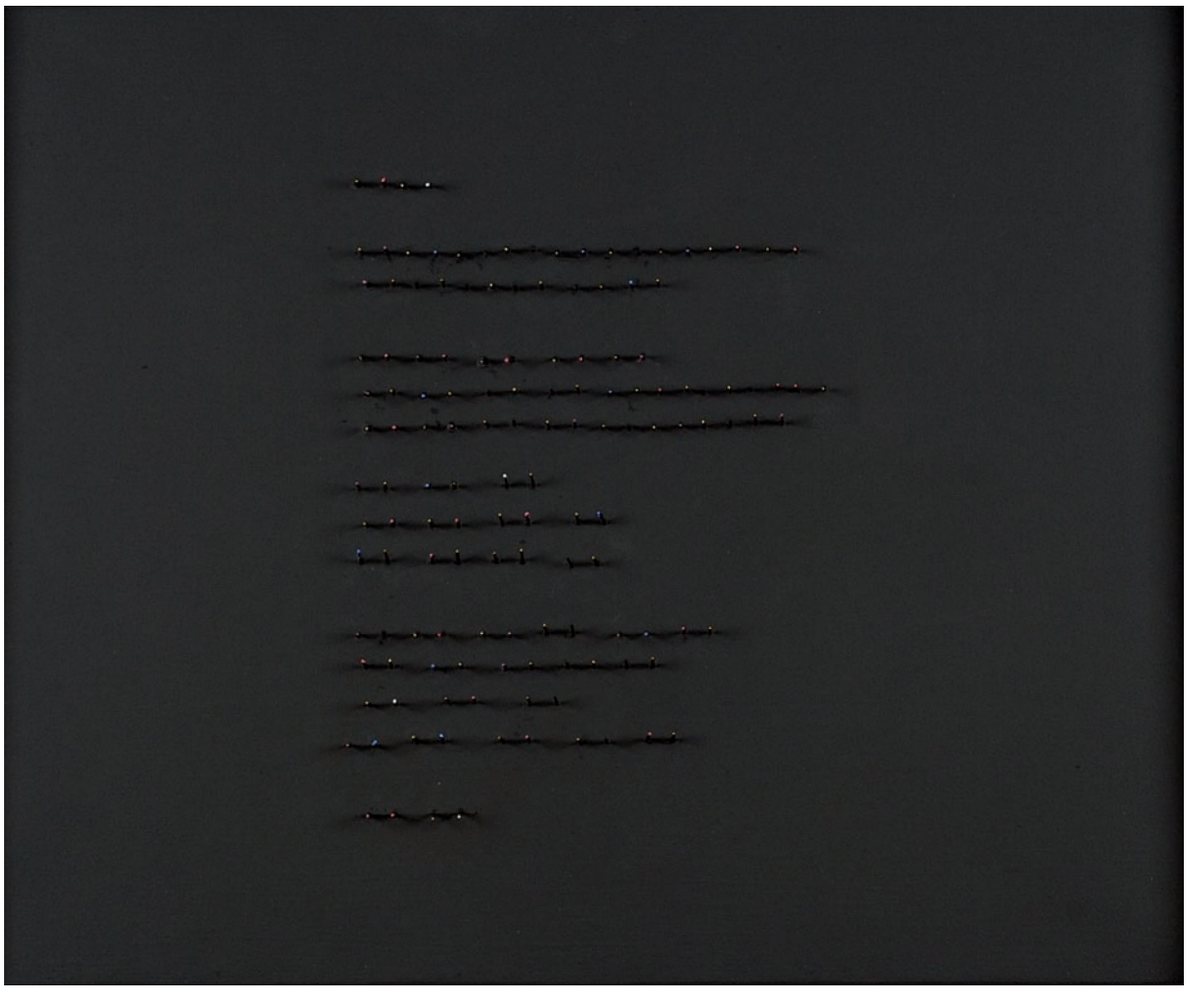
Horizon line
27 x 35 cm_Metall acrílic/tela_2004



Golden simbol
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1997

Número
27 x 35 cm_Mixta s/tela_1995

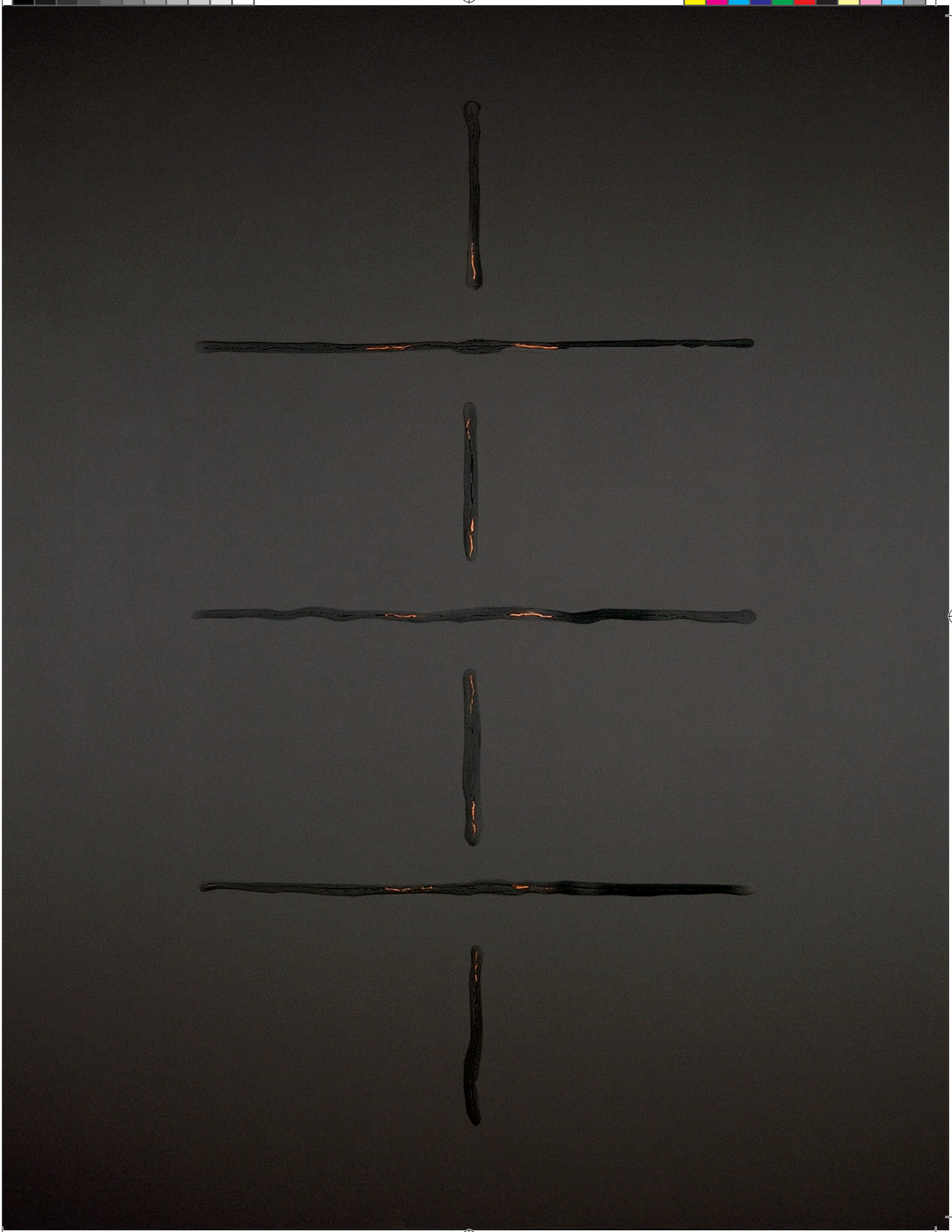
Per Luis Cernuda (Yo fui...)
38 x 46 cm_Mixta s/tela_2002

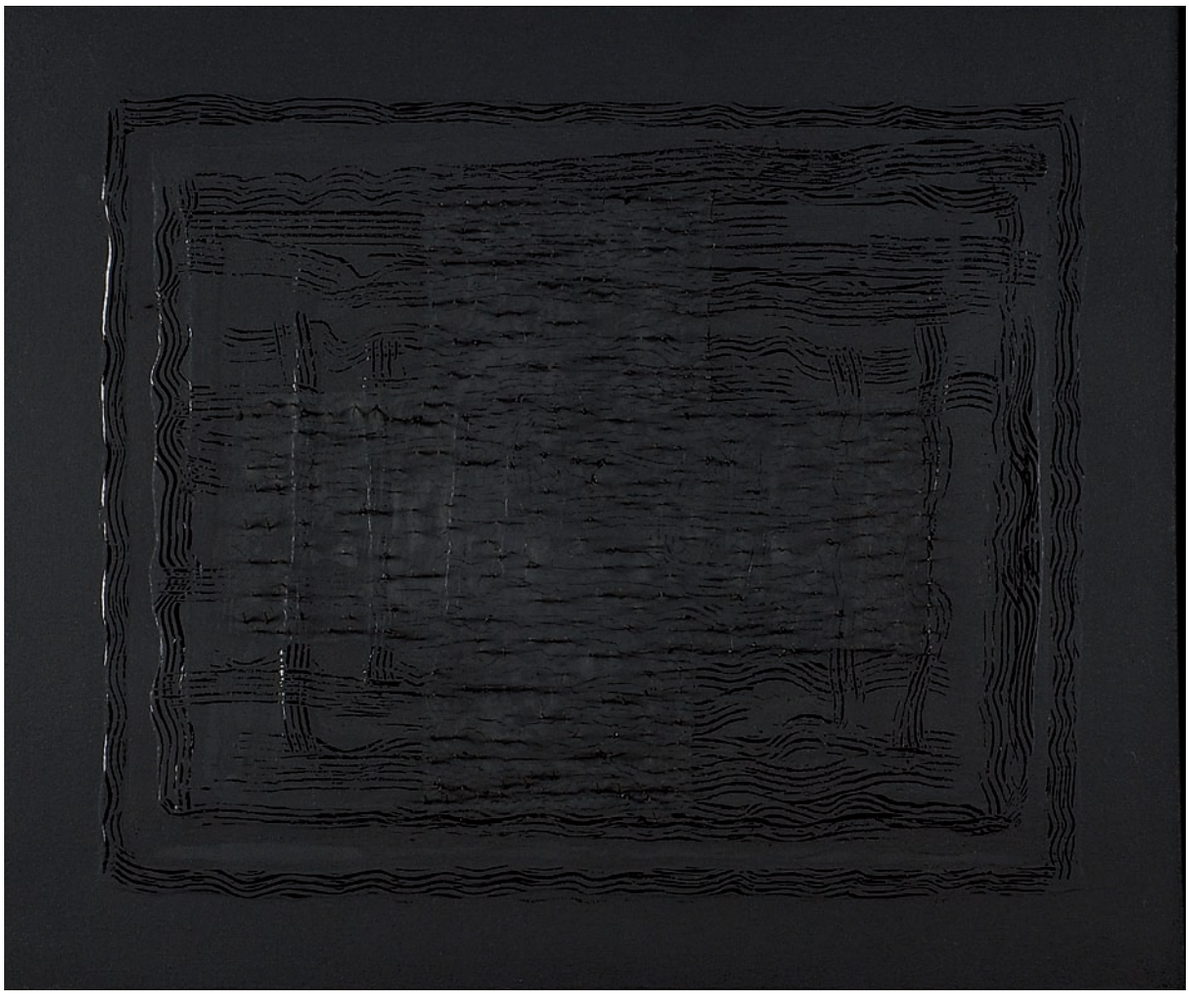



ANSESA

Escrits
27 x 35 cm_Acrílic/tela_1997

The catalan golgota horizon (Alter Fontana)
162 x 130 cm_Acrílic/tela_2005

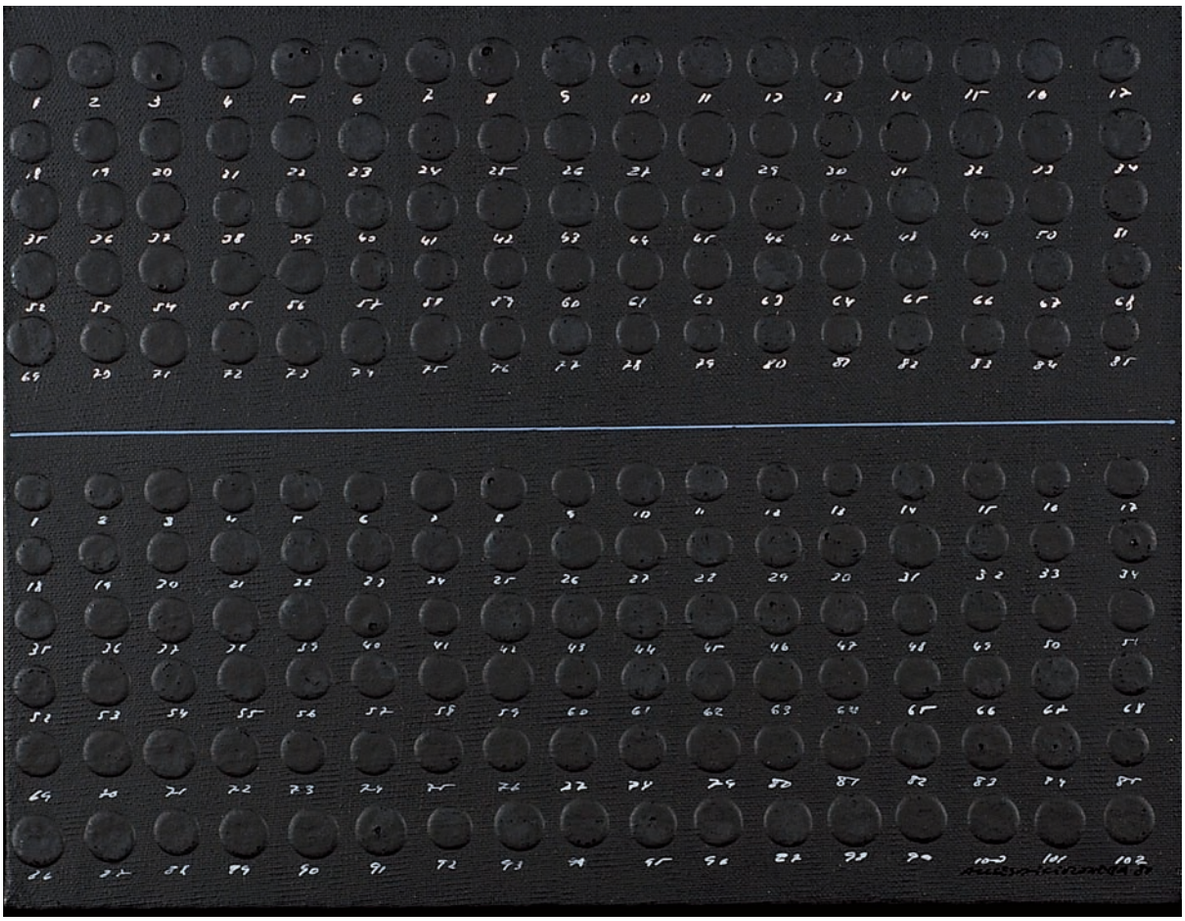


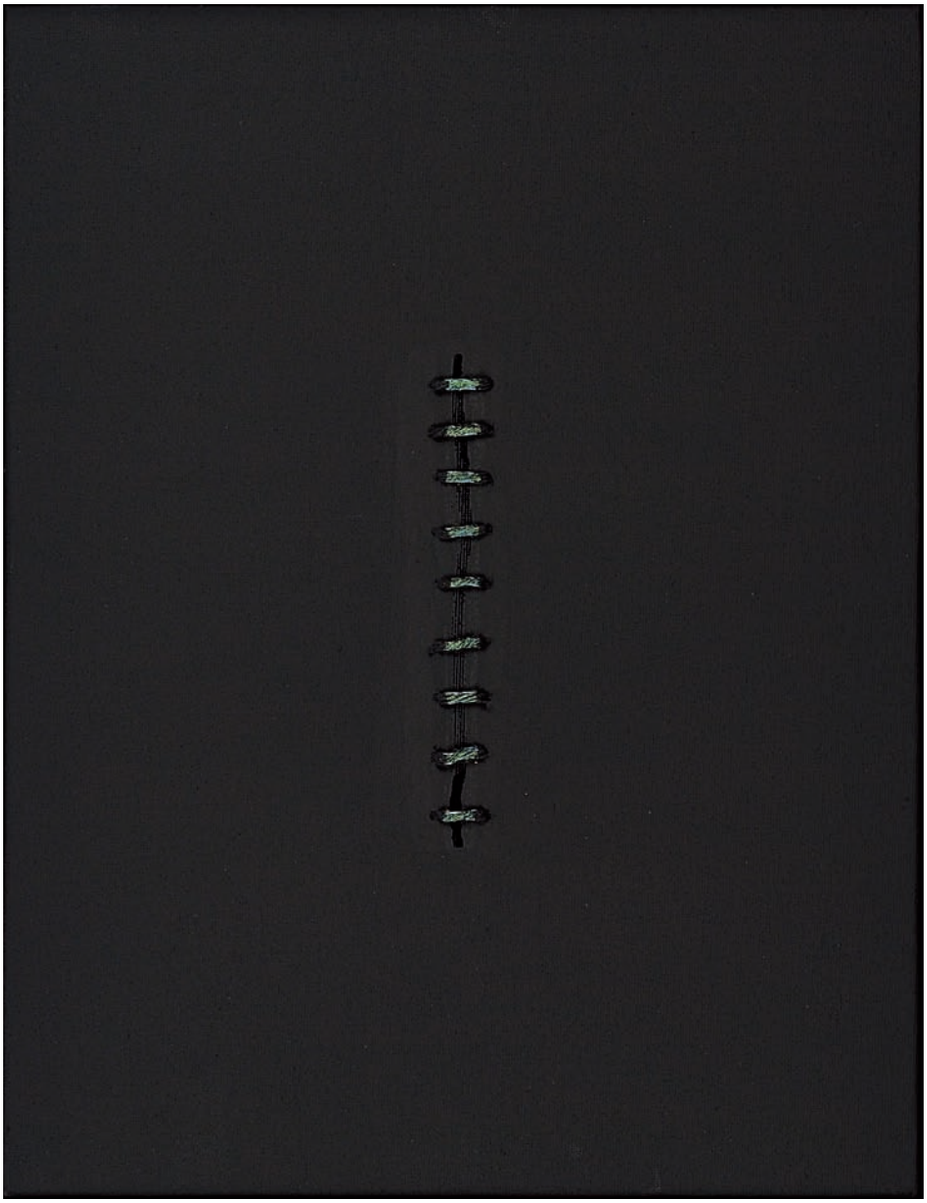


Creu d'esclats i silencis
46 x 55 cm_Mixta s/tela_1997

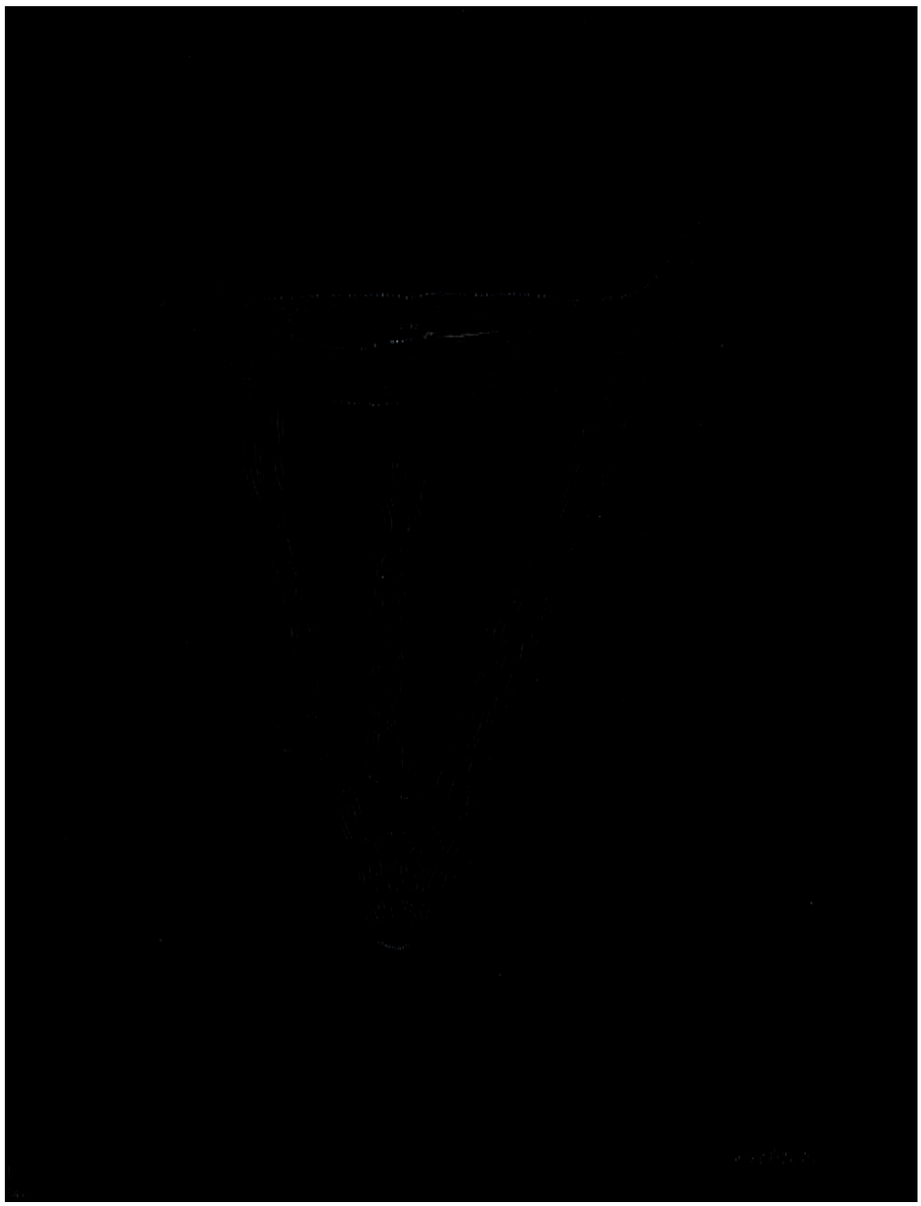
Poema negre
27 x 35 cm_Acrílic /tela_2000

Espai i punts amb línia blava
27 x 35 cm_Acrílic /tela_1980





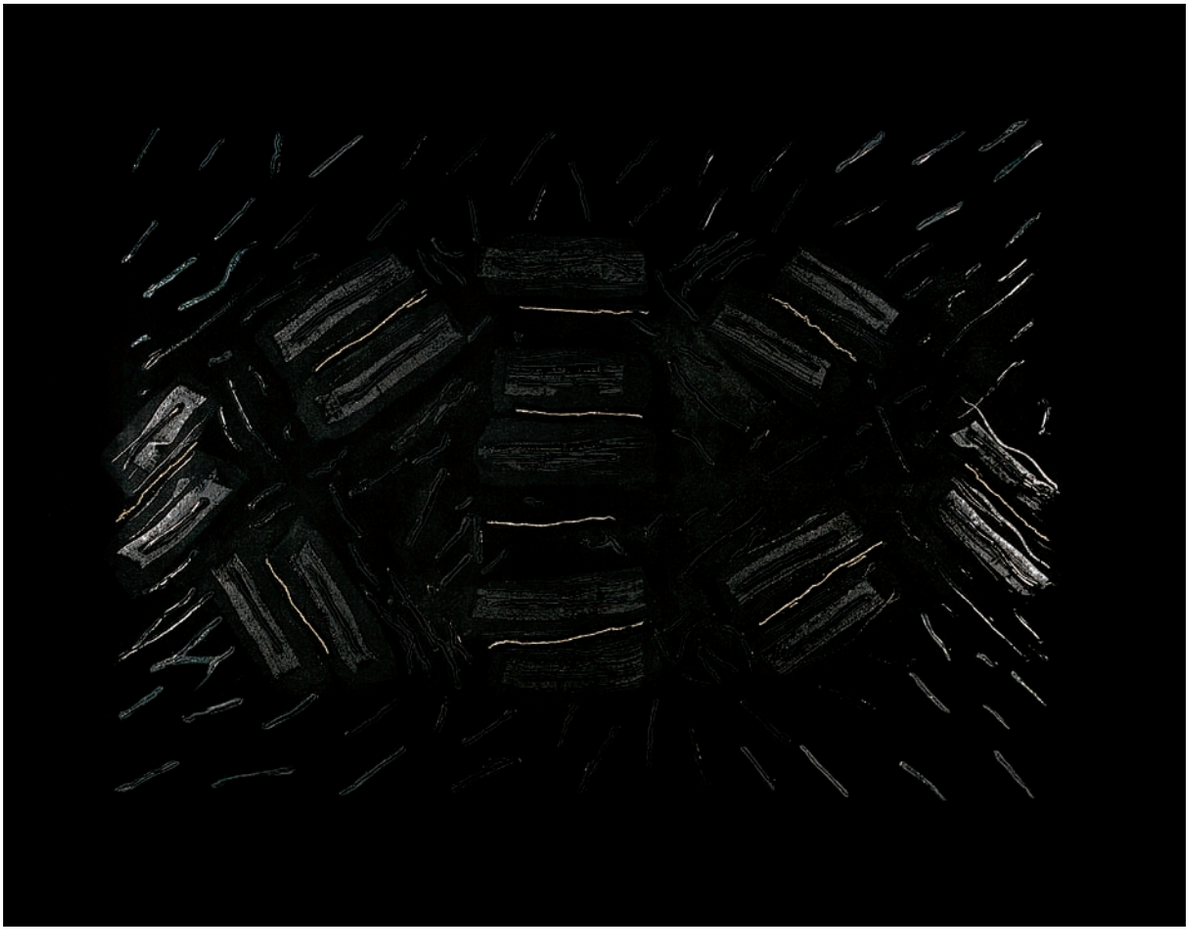
Sutura (green)
27 x 35 cm_Cordill acrílic/tela_2005



The new age
35 x 27 cm_Acrílic /tela_1997

Escrits que formen una creu
46 x 55 cm_Acrílic oli/tela_2007

El setge del petroli
130 x 162 cm_Acrílic/tela_2005



Sutura (After Fontana)
162 x 130 cm_Acrílic metall/tela_2003

mireia guillaumes

Sobretun mon negre

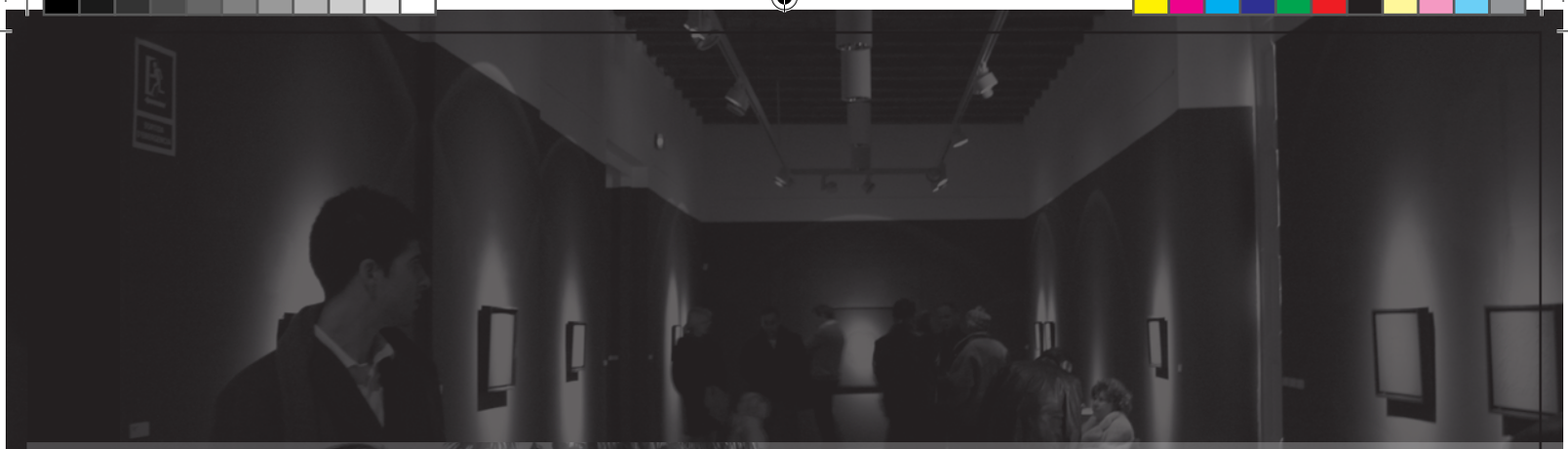
Hi ha un món en el qual les pilotes no roden, les televisions no emeten i els colors no existeixen. Un món en què els soldats no guanyen batalles, en el qual la mirada i la raó busquen sortides a laberints i on hom intenta suturar les ferides obertes. Aquest món, disposa d'una fina línia d'horitzó, una ratlla recta o a vegades mig ondulant que, enmig del caos, intenta posar ordre, donar visibilitat i desentrellar el significat múltiple dels signes.
En aquest món, que busca respostes a dreta i esquerra, a orient i a occident, no es confia en cap altre llenguatge que no sigui el de la creació: coneixement, pensament i, finalment, acció –per aquest ordre– i qui sap si l'objectiu últim és poder aconseguir algun dia que, gràcies al coneixement, el pensament i l'acció creativa, els soldats no hagin de guanyar ni perdre batalles, que tots tinguem clara la sortida del laberint i que s'oblidi el significat de la ferida.
Tanmateix, aquest és un món que encara està en construcció i que continua buscant constantment redefinir-se, ja sigui emmirallant-se en l'essencialitat i la funcionalitat de la forma, com estudiant i reformulant el significat originari de les cultures i dels signes; un món que, malgrat els embats, no es deixa subjugar i que respon amb un crit i un esperit crític i, a vegades, amb una volguda ironia. Un món negre que, no obstant això, ha après a fer el dol i que, combatent des de l'ombra mateixa, es proposa un únic i alhora difícil objectiu: fer sorgir la llum des del cor mateix de les *tenebres*.
Per això, la principal particularitat d'aquest món –el d'Ansesa i en bona part també el nostre– és arribar a discernir que potser l'ombra no existeixi, i que el que veiem com a negre en realitat només sigui la llum que no es veu.

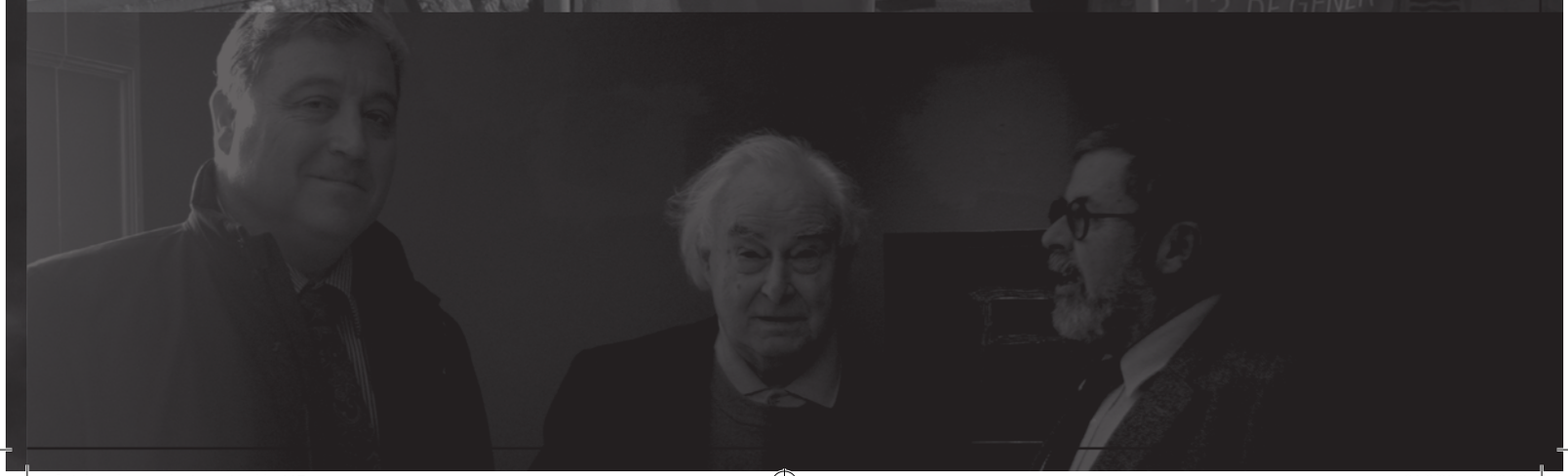
EL VINCLE HOME-MÓN. Si diem tot això és perquè hi va haver un temps en què res era negre, l'obscuritat era símbol de por, de desconeixement i de tristesa i, mentre es pintaven les cases de colors, es buscaven aferrissadament noves fórmules per definir humanament tots i cadascun dels matisos de la natura. Aquells colors, descoberts, estudiats i posteriorment pintats, encara avui es recorden fugint i desdibuixant-se en les aigües d'algun riu. Però com que la investigació no és mai debades, si quelcom d'especial i transcendent quedà d'aquell temps viscut fou el coneixement i la consciència del vincle entre l'home i el seu entorn, el seu món, que és el seu i el de tots. Un compromís mutu que, amb independència del color que s'utilitzés per segellar-lo, havia restat i restaria per sempre fins a la fi dels temps.
El compromís es vestí amb dosis d'elegància però també de misteri –ja que a la ciència i a l'art encara els quedava molt per descobrir d'aquella unió estreta– i es decidí que, per fer un pas endavant, per continuar reformulant la creació ara des de nous ulls, calia fer l'esforç de fer taula rasa, de tornar a entrar a la cova platònica, al centre mateix de l'energia, i eixir-ne amb una nova rebel.lió. El món que es veié era negre i, per tant, es tornaria negre, però ara ja no per absència de color sinó per la combinació de tots els pigments ja coneguts, pensats i finalment absorbits en una sola forma.
La consciència del vincle home-món, ja fos vista des de la ciència o des de l'art, havia fet possible superar les pors i la utilització del negre deixava de tenir connotacions pejoratives per esdevenir símbol d'un coneixement amb múltiples possibilitats, una ombra que irradiava infinites formes d'energia; de manera que el que primer fou considerat com a una simple rebel.lió creativa, posteriorment fou tingut com un cop de puny visual necessari que obria positivament els ulls i apel.lava a l'essencial com a reacció a tota la saturació d'estímuls del món circumdant.

HI HA UN MÓN... Arribats a aquest punt, el negre ja no és només negre. Ja no és vist com un color, ni tan sols arriba a conservar ja cap vestigi del que fou el seu significat en temps passats. Negre perquè el negre absorbeix el cent per cent de llum que li incideix. Negre perquè l'humor també pot ser negre i d'aquesta manera resulta més senzill pujar al carro de la ironia i mostrar la rebel.lió contra situacions polítiques, culturals o socials des d'una posició que recorda els objectes *trouvés* duchampians, els poemes-objecte brossians o l'objecte surrealista. Negre perquè és més fàcil afrontar les ombres des de l'ombra mateixa. Negre perquè el conjunt creatiu aconsegueix un to ascèptic i minimalista que l'agermana amb el significat primigeni dels signes, i estèticament i conceptualment amb les cal.ligrafies àrabs i orientals. Negre perquè, en un joc de dualitats, segurament seria difícil explicar el ying sense el yang, el blanc sense el negre. Negre perquè... de fet no és important si en aquest món particular les pilotes no roden, les televisions no emeten o els colors no existeixen... Hi ha un món que és negre perquè negre és l'estat des del qual irradia l'energia necessària per conèixer-lo, posteriorment per pensar-lo i finalment per reformular-lo.

biografia

Girona, 1945. Treballa en el món plàstic amb un profund sentit conceptual i teòric. Format en la confrontació entre el radicalisme del concepte i el respecte al coneixement històric, afegeix una extrema sensibilitat a un sentit funcional. La seva obra està marcada per l'ús i la investigació del negre i les seves interrelacions. Utilitza el negre com un camp d'energia del qual surten elements cal.ligràfics, signes, textures, matèries i fins i tot *collages*. Els elements reduccionistes que, conjuntament amb la rotunditat dels acabats i la cuidada execució –en els espais delimitats de l'obra o en els il.limitats d'una instal.lació–, creen una densitat profunda, d'extrema sensibilitat conceptual, que duen a situar-nos en reflexió davant la presència de l'obra. Ha estat present en el procés de recuperació democràtica i en la normalització de la identitat catalana. Ha format part de la constitució de l'Assemblea Democràtica d'Artistes (ADAG) i de l'Associació d'Artistes Visuals (AAVV), entre altres iniciatives. Juntament amb Faixó, Fuses i Viader, va realitzar i dirigir el projecte de color en la rehabilitació de les cases del riu Onyar de Girona. També va treballar en el desenvolupament industrial de noves cartes de colors. La seva obra és present en col.leccions públiques i privades d'Europa i Amèrica. És un referent de l'art català i està considerat un dels més alts representants de la generació oculta.





traducciones

GABI SERRANO. Tenientealcalde de Sitges

NEGRO_VITRUVIO

"¿Cuál es el hecho más sorprendente en la historia de la humanidad? Que aún exista." Ésta fue la respuesta que la pianista portuguesa Maria Joao Pires contestó en una entrevista. La leí en 1998 y aún la recuerdo, porque lo cierto es que cuesta comprender como en medio de tanta barbarie aún existamos y construyamos, de vez en cuando y gracias a mecanismos como el arte, algo que dé sentido a nuestras vidas. Vitruvio, un arquitecto militar y civil del imperio romano, uno de los pocos –por no decir el único– del que conservamos los escritos artísticos y constructivos, fue una de aquellas personas que a su manera quiso colocar una piedra en la pared de las lamentaciones de la historia de la humanidad. Lo hizo construyendo a partir de proporciones áureas, o que tomaban al ser humano como referencia y proporción. Leonardo Da Vinci en el Renacimiento continuó los teoremas de este sabio y dejó constancia con un conocido dibujo titulado el Hombre de Vitruvio. El italiano, cuando este país aún no existía, también fue un erudito que ultrapasó los conceptos del primero y siguió adelante, muy adelante. No se dejó mimar por la comodidad de seguir técnicamente las instrucciones, sino que superó la técnica y se adentró en las veredas de la creación.

Ahora, en el siglo XXI, y en el reciente superado siglo XX, aún hay toda una legión de hombres dispuestos a perseguir sueños en forma de conceptos; gracias también a la libertad que supusieron unas vanguardias artísticas que reventaron las formas convencionales y la manera de modelar antes conceptos que materias. Hombres que persiguen la herencia de superar los límites de la vista, para ir un poco más allá de la luz y de la oscuridad. Para encender y dilatar la mente, para casi negar la percepción y destruir los tópicos que siempre llenan de zarzas los caminos. Entre todas estas personas que quieren poner otro ladrillo en la estructura infinita del conocimiento y de la historia de la humanidad podríamos insertar, desde la más extrema humildad, la obra de Enric Ansesa. Una persona que habla de las proporciones humanas a través de un no color, el negro, y de unas no formas, mientras dialoga con las energías del cosmos que al ser negros son transparentes y que casi surgen de la nada. Pero las estructuras creativas de Ansesa son deudoras del microcosmos, de las realidades de las moléculas humanas que cohabitan en un entorno llamado tierra. Y así, en las dinámicas entre el macro y el micro, surgen los caos controlados –algunas veces incluso demasiado– de pinturas, dibujos, grabados, esculturas, instalaciones y vídeos. Todos ellos impregnados de tensión –no de drama, ni tampoco de alegría– y de estigmas, y de suturas que una mano de artista cose o matitza. Creaciones que son puntos de energía; inquietantes armonías disonantes; variaciones, como en la música, que nos adentran en lo profundo de las tinieblas, en lo profundo de la cueva, en el interior escondido de nosotros mismos para, ¡repentinamente!, precipitarnos contra un absoluto inalcanzable; un absoluto que nos pide, más y más, y que sólo a través del conocimiento podemos ir descodificando. Conocimiento y autoconocimiento, la única salida para crear energía en una realidad obstinada a dirigirnos hacia la nada.

ARCADI CALZADA. Presidente Fundació Caixa Girona

El hombre sólo descubre en el mundo
aquello que ya tiene en su interior;
Pero necesita del mundo para desvelar
lo que tiene dentro de sí...
Hugo von Hofmannsthal

LA VISIÓN UNIVERSAL DE ENRIC ANSESA

La Obra de arte, más allá de las apariencias formales, expresa unas intenciones y es el reflejo insobornable del artista, en este caso Enric Ansesa, quien ha sido parte activa primero y testimonio solitario después de los cambios ideológicos, sociales y políticos, de nuestra época. Y de su larga trayectoria, se puede sacar la conclusión de una persona extremadamente reflexiva, con una implicación continuada en todos los acontecimientos de sus tiempos y a la vez la capacidad de una evolución interna, singular y única.

Casi como un ermitaño, después de superar la función activa y militante en los años que van de la transición a la democracia, de ser uno de los miembros del ADAG (Asamblea Democrática de Artistas de Girona) a partir de 1976, se cerró a trabajar en su guarida de Las Pedreres, un observatorio ideal de la ciudad que proporciona –desde la distancia– una gran libertad. Desde ahí no ha dejado de trabajar y de exponer fuera del cercado ciudadano. Precisamente, es esta posición estratégica y necesaria para crear la que provoca una visión universal en su obra.

Él es el artista y a la vez el artesano insobornable que, lejos de las imposiciones estéticas o conceptuales, se ha mantenido firme en la unión del fondo y la forma. Por ello podemos considerarlo como uno de los grandes artistas que, desde el negro (el color no color), consigue no tan solo el espacio pictórico sino también el volumen escultórico, a pesar de que más allá de la absorción de los colores y de la luz, ha investigado diálogos con el mate y el brillante, ha introducido símbolos, ha incorporado otros colores como los blancos o los metalizados de algunas caligrafías, ha integrado elementos a manera de collage y objetos.

Su opción estética y creativa se une a una actitud crítica hacia el mundo, tal y como podemos ver actualizada en las últimas obras. Caligrafías, espirales, cruces..., invasiones que avanzan o se repliegan; objetos de una poética amarga e incisiva ante la irracionalidad de la historia, donde el consumo humano se lo traga todo, tal vez como aquel plato con la cuchara a punto para comernos una pasta negra como el petróleo llena de soldados que luchan.

La fisura y la sutura de tantas obras, la democracia como utopía y los alfileres que, con cinismo, lo invaden todo. Pero también es preciso decir que la evolución interna de Ansesa ha sido siempre de una gran exigencia, precisión y rigor en todos los procesos plásticos, porque sabe que la obra pide y te permite descubrir, sugerir otras posibilidades... No olvida el diálogo, el equilibrio, la unidad que se puede llegar a lograr entre occidente y oriente, dejando que se encuentren todos los sentidos, porque es un artista que tiene muy claro el hecho de buscar las imágenes en su interior.

Y si hablamos de su libertad expresiva, aunque siempre se habla del hecho de romper con la perspectiva renacentista, Ansesa ha mantenido el orden y el virtuosismo que viene de los auténticos aprendices de la tradición, una técnica esmerada y consciente de que muchas subversiones gratuitas ha borrado del mundo del arte, tal vez porque se ha entendido mal la manera de obtener la libertad. De una manera muy lúcida y constante, Ansesa la ha encontrado en la misma creación, en su mundo individual; allí donde las ideas por sí mismas no sirven de nada si no hay una buena base que permita dar flexibilidad y superar los límites de la materia; y, en definitiva, allí donde ha podido sentir con fuerza su horma de expresión personal.

RICARD PLANAS, director revista bonart

"El hombre siempre está dispuesto
a negar todo aquello que no entiende"
Blaise Pascal

ENRIC ANSESA, MODALIATAT 960

El 17 de enero de 2008 moría Bobby Fischer. El actual campeón del mundo de ajedrez, el indio Viswanathan Anand, explicaba que hacía dos años había tenido una conversación con este antihéroe americano del ajedrez, una persona extremadamente reservada, una especie de Salinger de los tableros: "Renuncié a ser vegetariano por un día, en concreto por una noche, porque Bobby me llevó a una hamburguesería después de tomar toda clase de precauciones por sí alguien nos seguía. Él tenía un tablero de bolsillo y fue un placer analizar juntos una partida que yo acababa de jugar en el torneo de Corus en Wijk aan Zee (Holanda). Me preguntó seriamente si el ajedrez clásico seguía teniendo sentido, ya que actualmente a menudo las veinte primeras jugadas se hacen de memoria. Intenté convencerlo de que sí. Y él a mí de que es mejor la modalidad 960, en la que la posición de las piezas se sortea immeditadament antes de la partida".

En la historia de la evolución hemos tenido que aprender a desaprender, a hacer cambios de paradigma o a hacer que los nuevos y los viejos paradigmas conviviesen. En la historia del arte, siguiendo los preceptos de una buena pandilla de pensadores, tiene que haber un esfuerzo para romper los límites de nuestra percepción normal de la "realidad" y de la "realidad artística" para afrontar nuevos retos. Fischer transgredía los límites continuamente utilizando matemáticas, ritmo e intuició. Quería jugar en un tablero, donde el azar estuviese controlado mínimamente por un cosmos de casillas en blanco y negro. Siempre es difícil comparar y, aún lo es más, con dos ámbitos de la creación teóricamente tan opuestos como son las artes plásticas y visuales y el ajedrez; aquel deporte artístico que volvía locos a dos artistas con mentes preclaras como Joan Ponç i Marcel Duchamp y, como no, sus infinitas partidas cuando veraneaban en la Roca y en Cadaqués, respectivamente. Pero sí, merece la pena equiparar ambos

ámbitos para hablar del arte, de las roturas y reconciliaciones del ajedrez artístico de Enric Ansesa que son en blanco y negro –sus dos colores-no colores pre¬di¬lectos–. Un ajedrez de arte que se desplaza con ritmo, azar y matemáticas como las fichas de Fischer. Y el artista catalán practica una modaliltat del ajedrez al arte, la 960, que rehúye las primeras "veinte jugadas" y se cuestiona y rehace directamente el hecho creativo, siguiendo una larga tradición donde destacan claras referencias, entre otros, a Malevitch –mirando la pared principal de su estudio así queda patente–, Joan Miró, los dadà, Marcel Duchamp y el Salvador Dalí escultor, este último un inventor de artilugios imposibles y productor imparable de ideas.
Así pues, tendremos que entender que en las pinturas y esculturas de Ansesa hay algo de fondo, hay un cambio perceptivo relevante y, en consecuencia, la manera de afrontarnos a ellas no puede ser igual como hasta ahora: la mirada renacentista veía en la perspectiva un rastro de la armonía cósmica, pero, para los ojos modernos, el universo aparece sobre todo como una energía, expansión del espacio-tiempo, un dinamismo que genera espacios en continua interacción con el medio. El color, como en la pintura de Rothko o de Ansesa, ya no es un color sino una energía y un estado. Así es como mentalmente la tendremos que entender, captar.
Una energía que para el ojo humano –ciego físicamente y mentalmente en diversos puntos– puede parecer etérea, inmaterial, deconstruida pero nos acerca a los universales, a la mística. Una energía de libertad que deviene un espejo interior de la sociedad. Una energía, la de las creaciones de Ansesa que tienen una doble mirada de microscopio e interior, que se concreta con un no color para a través de él buscar verdades. Un no color que es, además, el estado normal físico del universo: estar a oscuras. Y es precisamente a oscuras donde se inicia la investigación formal del autor. Ansesa profundiza en estos agujeros negros llenos de energía, de erotismo y sexualidad, en ésta ceguera metafórica que nos ilumina, como en la tragedia griega de Sófocles, donde Edipo rey, el protagonista, se arranca los ojos después de saber que había matado a su padre y se había casado con su madre. Se arranca los ojos para poder ver con otra mirada, el interior, que nos acerca con la mirada de "el otro conocimiento".
La percepción es mentirosa –Kant lo constataba empíricamente– y dentro de nuestra cabeza, en el fondo, sólo tenemos espejismos de una realidad –la nueva ciencia lo demuestra– que nos parecen reales pero son prefabricados por nuestros sentidos defectuosos. El mito de la caverna de Platón ya hace referencia. Una realidad, "una mirada", construida sobre un sistema de percepción que a pesar de su desarrollo anómalo –con un sinnúmero de puntos ciegos– le podemos dar la vuelta haciendo una simple operación: cerrar los ojos, metafóricamenta hablando. Por lo tanto, desobedeciendo en un momento determinado a los sentidos, interiorizando, Enric Ansesa mediante básicamente un no color, que es el gran color que puebla todo el universo y el cosmos, ha ayudado a cambiar un paradigma. Y todo ello, no deja de tener por parte del nuestro protagonista un sentido o de esquizofrenia absoluta, de delirium tremens, o de genialidad y clarividencia, heredera de una tradición refundida y evolucionada por la historia del homo sapiens sapiens.

EL TABLERO: DE LA PINTURA EN BLANCO A LA ESCULTURA EN NEGRO.

La pintura del artista catalán, en mayor o menor medida, ya ha sido analizada profundamente por contrastados especialistas de la crítica del arte. Una pintura empapada, al menos significativamente en la última época, de antropología, de sociología –títulos como El laberinto del Islam lo hacen patente–, de experiencia viva de los tiempos donde cohabita, eso sí, siempre en el trasfondo de la obra, nunca de manera demasiado explícita sino más bien intuitiva, rehuyendo del propagandismo, la crónica social, el panfletismo. En esta última época se ha implantado el oro como color complementario de nobleza y espiritualidad. También vuelve a reiterar con el puntillismo, como en la primera época, como método de ciencia para describir aquello inmaterial. Aparte, el autor ha cosido las cicatrices de sus pinturas –física y conceptualmente– para cerrar el círculo que el pintor italiano Lucio Fontana abrió cuando creaba espacios, aire en la tela, con incisiones quirúrgicas horizontales o verticales. Pintura y dibujo actual donde el "menos es más" de Mies van der Rohe tiene cabida. Pinturas que miran al cielo o que son un camino paralelo en las fotografías lunares de la NASA. Dibujos donde se trabaja sobre el blanco, rehuyendo el fondo monocromo negro de las pinturas; la energía se ha transformado puntualmente del negro al blanco. Y todo, para soltar pequeñas vallas japonesas –formando poemas visuales– con un deje expresivo y lírico.
Sintéticamente, ésta podría ser la idea general de su pintura. Pero su escultura, ¿qué podemos decir de su escultura? En primer lugar, bastantes cosas, ya que es un espacio yermo, ha sido poco estudiada, sobre todo porque la ha ejercido con intensidad pero con discontinuidad y, en segundo lugar, porque en términos generales la pintura parece siempre y cuando tenga en el extranjero una mayor implantación, difusión y, sobre todo, atracción comercial.

El HUEVO O LA GALLINA: LAS TORTILLAS SON LA GÉNESIS. En el año 1983 proyecta y realiza Tortillas negras y sus interacciones conceptualizadas, una acción en compañía de Jaume Faixó, de uno de sus grandes amigos y colaboradores, con quien comparte filosofía artística, originada en buena medida por uno de sus maestros y amigos, el artista gerundense Josep Colomer. Una escultura-instalación que nos dará las pautas para todas las evoluciones posteriores de su obra tridimensional. De allí surge toda la batería de peones que, posteriormente, se irán convirtiendo en reyes y reinas de una partida artística que incrementa en cada movimiento sus posibilidades de acaecer referencia.
Previamente a esta primera declaración de intenciones en forma de tortillas generadoras de universos, cabe destacar una obra de los años 70, influida por los movimientos del arte pop y de estampa popular, que se titula Martirologia català (1973-1974) y que irradia tensión dramática y texturas orgánicas. La Obra tiene un marcado carácter de denuncia política, representa una cabeza momificada dentro de una caja en negro, una cabeza cubierta en parte por una señera; una manera para manifestar la opresión del pueblo catalán durante la dictadura franquista y a lo largo de la historia. Otras construcciones que devienen referencia previa son las esculturas de estilo duchampiano, de objeto encontrado, de ready made (preparado y hecho, en su traducción literal) como son Ensayo de sistematización en fichas de una memoria de viajes (1982), A la pintura (1981) y Zapato (1982). Las tres piezas ya tienen la particularidad de estar completamente bañadas con pintura negra. Pero por encima de todas, sobresale El altar del deseo, una obra que tiene concomitancia con las esculturas del artista Francesc Torres Monsó, en una suerte de coincidencias artísticas y de anhelos artísticos comunes. La escultura, también toda de negro exceptuando un pintalabios de rojo –de la veintena que conforman El altar… – tiene un punto punk con la estilización del fetichismo surrealista de herencia dadà. Con estas cinco obras se exhibe, a grandes rasgos, un trabajo de investigación en diversas direcciones, con puntos de conexió entre todas ellas, pero que aún no pone de relieve la voz propia de la escultura de Ansesa. La acción Tortillas negras... es el principio de un corpus creativo personal. Una voz que se manifiesta en contundencia con el objeto encontrado de estilo duchampiano, la descolocación del objeto y de la percepción del espectador –como en el 960 de Fischer–, mientras todo se empapa del voyeurismo surrealista con connotaciones sexuales y eróticas que contrastan con otros de tendencia más de crítica economicista o militarista. Y, además, a todo eso se añade una pátina de texturas que recuerdan las pinturas informalistas de un Jean Fautrier o un Antoni Tàpies. El cóctel, sin duda, es seductor y patente el mosaico diverso, heteróclito que el arte de Enric Ansesa rezuma.
Así, de esta tortilla vagina (real o metafórica), originada con huevos de gallinas y con la misma textura que la humana, nacen todas las realidades que la sociedad contemporánea puede llegar a repensar. Realidades en forma de presencias –cotidianas y mágicas– como puros, monedas, agujas, que sirven para hacer budú a las obras, o soldaditos de batalla. Unos iconos, estos últimos, que son santo de su devoción miniaturista, como también lo son del artista Antoni Miralda con quien comparte este deleite. Un creador con quien Ansesa ha coincidido reiteradamente, entre otros proyectos, en la fundación de la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya. La pieza The power games (1994), una de las pocas que diseñó durante la época de los 90, demuestra la fiebre por estas figuras del pesebre bélico y, a la vez, encaja perfectamente dentro de un imaginario de arte pop. Unos soldaditos que a partir del año 2000 vuelven a eclosionar con riqueza, variedad y un punto de barroquismo.

DEL CHAPAPOTE A LAS COPAS: EL FIN DEL FÚTBOL.

Porcelana, hierro, vidrio, acrílico y concreciones calcáreas de todo tipo son algunos de los elementos que amplían el registro de materiales con los que Enric Ansesa articula sus esculturas. Desde Xapapote (2003), una clara referencia al desastre ecológico en las costas gallegas hasta la serie The end of football (2007), donde un balón aniquilado por agujas que son el símbolo de los espectadores del circo romano contemporáneo, ponen de manifiesto la amplitud de materiales que refuerza el alfabeto visual actual de las nuevas esculturas de enric Ansesa; esculturas que respiran el mismo tono orgánico de los inicios pero que han evolucionado hacia una estilización formal más aguda sin perder eficacia poética y naturalista. Esculturas que caminan paralelas a otros nombres de la escultura contemporánea como son Jean Fabre o Tonny Cragg. Entre este conjunto de obras destacadas del periodo son piedra de toque Power (2003), Power horse (2003), The great bastardo (2002) o la serie Copas.

Todo un conjunto de piezas, del 2000 hasta el momento actual, que nos remiten a las tortillas eróticas de los ochenta, y que nos dejan patentes unos vacíos en la década de los setenta y de los noventa, incluso a finales de los ochenta. Ansesa, en la vertiente de escultor, no se ha centrado exclusivamente en estas creaciones de pequeño formato; tal vez de aquí surge una explicación por la discontinuidad e intensidad en la producción de obras durante las épocas anteriormente citadas. Y es que el autor ha ocupado su tiempo en idear esculturas efímeras y montajes efímeros que articula a través de las exposiciones que se producen en el centro cultural Fontana D'Or de Girona. Ansesa es el artista-arquitecto-diseñador de todos los montajes de las exposiciones que se producen en el centro gerundense –montaje e instalaciones que más adelante trataremos; una actitud que se le despertó entre 1983 y 1984, cuando fue partícipe del seguimiento de la primera y segunda fase del proyecto de rehabilitación de las casas del río Onyar (con el artista Faixó y los arquitectos Fuses y Viader).
Así, después de ir en contra del capitalismo con toda una serie de instalaciones que escapaban del objeto físico en los años 70 y 80 –por ejemplo, en la Propuesta ritual por un Once de setembre en las escaleras de la catedral de Girona y en la Fontana d'or (1981)–, desde hace tiempo ha aplicado la máxima de "no puedes luchar con el sistema si no estás en el sistema". Tal vez no es preciso estar y luchar con una incidencia desbordante, mediática e hipercapitalista pero sí con una presencia constante y haciendo ruido desde el runrún de unas salas medievales llenas de historia. También, como no, a través de centros de arte, galerías y otros derivados del mercado del arte.

EL GRAN FORMATO DEL PENSAMIENTO ESCULTÓRICO. La última vertiente dentro del ámbito de la escultura objectual es la de gran formato. En este sentido, el Bosque del pensamiento –que tiene un dosier dentro de este catálogo–, fue presentado por primera vez en la feria inart de Girona en 2005 y deviene una obra fundamental por razones diversas: en primer lugar, porque es la primera vez que Enric Ansesa quiere inmortalizar una escultura de estas dimensiones; hasta el momento, todos los grandes montajes han sido pretendidamente efímeros. Eso significa la consolidación del pensamiento físicamente, dejar constancia y contemplar cómo el tiempo y la gente dialogan con aquella idea, equivocada o acertada, al fin y al cabo un concepto fijado para acaecer pregunta eterna de unas líneas que se articulan hacia el cielo. En segundo lugar, este cambio de escala es el nacimiento de una nueva lógica artística. El registro orgánico de las pequeñas esculturas de la serie de las copas y los chapapotes da paso a un léxico racionalista suavizado por las texturas visuales de las proyecciones de vídeos elaboradas en colaboración con JFK (el nombre bajo el cual se esconde el dueto formato por Enric Ansesa i Joan Figueras); unas proyecciones que envuelven literalmente un bosque de palos con inscripciones con negro brillante de nombres de grandes artistas. Un cementerio de la memoria por reconocer las aportaciones más importantes del siglo XX. Evidentemente, toda la estructura de árboles se viste de luto y se inserta dentro de una caja-cueva, como si hablásemos de una caverna platónica del conocimiento, en la investigación de la luz de las ideas; ideas que hoy valen más que un millar de estructuras obsoletas. Un bosque sostenible que integra escultura y proyección en una única unidad. Un bosque que fuefísico y que ahora resta escondido, esperando renacer con toda su magnificencia próximamente en un parque de esculturas de Catalunya.

ESCULTURA EFÍMERA, ESCULTURA INSTALACIÓN. Hierba germinando en medio del Centro Cultural Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat en el año 1993. Naturaleza, vida en continua ebullición. Instalación jardín "Black-Green-Black", en el centro Espacios de Girona en 1988. Instalación "Il Giardino", Clive Foster, Milán, Italia, en 1990. O "Los caminos del corazón", "Viaje al infierno", "Un día en el Ghetto de Varsovia", "Homenaje a Gaudí", "El túnel de Alícia" o "Proyecciones de artista", todas ellas realizadas durante la década de los noventa y hasta el momento en la Fontana d'Or –centro cultural caja girona–. Éstas son algunas de las acciones, intervenciones y montajes relevantes dentro de la trayectoria de Enric Ansesa, pero no son ni mucho menos las únicas. Esculturas efímeras e instalaciones efímeras que ha llevado a cabo durante más de veinte años y que forman una parte muy importante de su discurso artístico. En sitges hemos proyectado una escultura-instalación, en medio de sus pinturas y esculturas materiales –en este catálogo bien representadas–, pero eso no exime la necesidad de una reflexión profunda sobre este ámbito performático de la obra de este artista de la generación oculta..

EL BOSQUE DEL PENSAMIENTO
Es una obra, un conjunto de obras, una instalación o un monumento público. Sencillamente es una idea materializada en un espacio y en un tiempo. Las columnas que forman este bosque del pensamiento representan un homenaje al conocimiento y a la creatividad. Cada una es el tronco donde evoluciona o se desarrolla la doble hélice del ADN de un creador. Desde la tierra, la raíz se proyecta hacia un infinito, al mismo tiempo que es un cuerpo sólido, sedimentado, y geométricamente ordenado de un poso o concreción de ideas. Son los pilares para construir los templos de la evolución, para ir más lejos y solidariamente. Tal vez se puede interpretar como un nuevo Farenheit 451 de una cultura que se quiere mantener por encima del desbarajuste de la incertidumbre materialista. El negro se ha usado como símbolo de la condensación de la energía irradiante, madre de la luz y de las luces.

ARNAU PUIG. Crítico de arte

ANSESA. MEMORIA Y CALIGRAFÍA
La Obra de Enric Ansesa no es la de la memoria de los anónimos, aquéllos que sólo llegarán a ser porque por sus acciones algún artista, pintor, poeta o escritor, los habrá escogido; en todo caso quizás sea la historia de los anónimos que tienen número, que se sabe cuantos son y porque fueron. Asimismo, las caligrafías de Enric Ansesa no son las caligrafías que ayudan a captar o poner de manifiesto el talante y carácter del autor –que también pueden ser para hacer bonito– sino que son las caligrafías que denuncian, sobre un papel, las víctimas y las injusticias que en el transcurso de los días vividos y el paso del tiempo se van produciendo.
Ansesa a partir de un determinado momento de su acción plástica decidió que con el color negro –el no color, según se perciba, pero que Goethe entendió que también era un color, precisamente el opuesto al blanco (el otro no color, según una cierta manera de entender nuestra sensibilidad perceptiva) si entendíamos que las formas sólo son manifestaciones de color y no presencias según una teoría del claroscuro–, Ansesa decidió, pues, que con el color negro tenía bastante para mostrar lo que sentía y quería: que en el mundo sólo hay impulsos, acciones, intenciones, que no van más allá, no se concretan en nada más que en intensidades energéticas que, transitoriamente son una cosa y después pasan a ser otra. Cuando se recibe un efluvio natural, animal o humano, lo que queda es el impacto, que no hay manera de traducir o transcribir con fidelidad bajo ninguna forma tangible, a no ser la del tejido textural mismo del impacto.
Si observásemos con profundidad todo cuanto sucede y no nos dejásemos llevar por lo que nos dicen que son las cosas y tal y como son, verificaríamos que todo se reduce a un cambio de texturas: lo que antes del impacto tenía una textura después del impacto tiene ya otra; son las texturas las que se modifican, si bien la cultura nos dice qué son las formas. Con todo eso tendríamos que comenzar a hablar no de una cultura visual sino táctil y además visual; dicho con palabras actuales, todos los factores que intervienen en nuestro contexto son energías, expansiones o retracciones de las acciones, provocaciones y, cosa que parecía insignificante respecto de lo que se llamaba una forma, sentimientos, natos precisamente de las sensaciones, que es lo que reflejan las estructuras.
En definitiva, como vemos, como ya percibió Goethe –que en el mundo todo son colores, incluidos el negro y el blanco– y como percibirían los impresionistas exaltados por el conocimiento científico, no hay otra cosa que impactos, que alteraciones de las estabilidades perceptivas que, a cada momento, tienen su presencia, su textura, que se puede dar con un color, con uno u otro, pero que en definitiva es todo lo mismo: presencia textural.
Hay, reconozcámoslo, valoraciones sentimentales de las texturas, que unos prefieren en azul, otros en amarillo, en verde o incluso en rojo, o cualquier otra variante posible. En la historia del arte eso se ha dado y, entre los modernos hay artistas del azul (Yves Klein), del rojo (Rothko), o del negro (Miró en muchas ocasiones). Muchos más de los que se piensa en éste, llamémosle, color negro: Malevitx (la obra no es simbólica sino representativa), Arte Reinhard (el negro en tanto que color es representación de sí mismo), Motherwell (el negro puede ser la mejor representación y la más representativa de ciertos estados de conciencia) y, entre nosotros, Ansesa (que incluiría todas estas posibilidades). Las apreciaciones sentimentales de cada uno de ellos viene a ser la misma: que no es preciso matizar, no es preciso buscar demasiado para ofrecer la textura. Con el negro ya está bien, ya que de lo que habla el cuadro, aquello a qué se refiere, no está en la subjetividad del artista –el informalismo ya lo experimentó y mostró– sino en la objetividad representativa: los cuadros son lo que muestran. Y lo que

muestran son puntos, grumos, conglomerados, texturas, la justificación de los que habría necesidad de buscar en la realidad que hay fuera del cuadro, y esta objetividad es tan heterogénea en los casos justificativos particulares que la única realidad que queda es que se trata de hechos, rasgos objetivos: víctimas, desastres, inmolaciones, venganzas, odios, aflicciones, acciones y proyectos sin futuro. De estos hechos y sentimientos es de lo que el cuadro es una no representación sino un testimonio; consecuentemente lo que importa es el número, la cantidad, no la justicia, la satisfacción, que no están ni estarán nunca, porque en la ejecución del hecho la intención de la justificación no estaba ni está.

Estas obras son el testimonio de las víctimas, de todas las víctimas, de los ánimos, de las ilusiones iniciadas y perdidas; nada de sólido, permanente, puesto que el ejecutor, el actor, no incluía en su intención este objetivo.

Todo es un punto, una textura, un flujo, monocromo, tenaz, persistente, testimoniado por un artista; pero de ninguna manera es un monumento, una celebración. No es ni un homenaje al desconocido, al olvidado; simplemente es el balance de los esfuerzos inútiles, el listado de las energías liberadas hacia la nada.

Pero todo eso no deja de ser algo ejecutado por humanos, sufrido por humanos; el artista está aquí donde se emplaza. En lugar de expresarse, mostrarse él y su indignación o su júbilo, como hacía el artista informalista, ahora, el artista –lo que es sensible al acto único e individualizado, particularizado–, se limita a no dejar pasar lo que caería en el olvido y, en consecuencia, bastardía de la realidad y de la historia.

Estas obras de Ansesa están aquí para que se sepa lo que no hay manera –por los documentos de la cultura– de saber. Pero que fue y es; todo eso lo encontramos en estas obras en negro; Sin embargo, si se aprecia otro color es sólo un reflejo, un hecho contable, una manera de indicar que hay en el mismo plano y por la misma o similar causa, muchos autores y responsables de estas causas.

Los objetos, que como una consecuencia natural del número y de la caligrafía de los testimonios anónimos y olvidados, están presentes también con negro y con los reflejo que denota el número de individualidades, estos objetos en vez de ser lápidas testimoniales son esculturas en el espacio; como los cuadros, pero con aquella dimensión que quizás sea, aún, una estética más ofensiva para una justificación de lo que no se querría que fuese. El negro –contradicción en el concepto mismo– no es la negación sino la afirmación; de lo que se dio cuenta Goethe cuando dijo que el negro también era un color, una manera de entender y expresar el entorno, natural y, obvio, también social.

MIREIA GUILLAUMES. Historiadora y crítica de arte

SOBRE UN MUNDO NEGRO...

Hay un mundo donde los balones no ruedan, las televisiones no emiten y los colores no existen. Un mundo donde los soldados no ganan batallas, donde la mirada y la razón buscan salidas a laberintos y donde se intenta suturar las heridas abiertas. Este mundo, cuenta también con una fina línea de horizonte, una raya recta o a veces medio ondulante que, en medio del caos, intenta poner orden, dar visibilidad y desentrañar el significado múltiple de las firmas.

En este mundo, que busca respuestas a derecha e izquierda, en oriente y en occidente, no se confía en ningún otro lenguaje que no sea el de la creación: conocimiento, pensamiento y, finalmente, acción –por este orden– y quién sabe si el objetivo último es poder conseguir algún día que, gracias al conocimiento, el pensamiento y la acción creativa, los soldados no tengan que ganar ni perder batallas, que todos tengamos clara la salida del laberinto y que se olvide el significado de la herida.

Sin embargo, éste es un mundo que aún está en construcción y que sigue buscando constantemente redefinirse, ya sea reflejándose en la esencialidad y la funcionalidad de la forma como estudiante y reformulando el significado originario de las culturas y de las firmas; un mundo que, pese a los embates, no se deja subyugar y responde con un grito y un espíritu crítico y, en ocasiones, con una querida ironía. Un mundo negro que, sin embargo, ha aprendido a hacer el luto y que, combatiendo desde la sombra misma, se propone un único a la vez que difícil objetivo: hacer surgir la luz desde el corazón mismo de las "tinieblas".

Por ello, la principal particularidad de este mundo –el de Ansesa y en buena parte también el nuestro– es llegar a discernir que tal vez la sombra no exista, y que lo que vemos como negro en realidad sólo sea la luz que no se ve.

EL VÍNCULO HOMBRE Y MUNDO. Si decimos todo eso es porque hubo un tiempo en que nada era negro, la oscuridad era símbolo de miedo, de desconocimiento y de tristeza y, mientras se pintaban las casas de colores, se buscaban encarnizadamente nuevas fórmulas para definir humanamente todos y cada uno de los matices de la naturaleza. Aquellos colores, descubiertos, estudiados y posteriormente pintados, aún hoy se recuerdan huyendo y desdibujándose en las aguas de algún río. Pero como que la investigación no es nunca en vano, si algo de especial y trascendente quedó de aquel tiempo vivido fue el conocimiento y la conciencia del vínculo entre el hombre y su entorno, su mundo, que es el suyo y el de todos. Un compromiso mutuo que, con independencia del color que se utilizase para sellarlo, había restado y restaría para siempre hasta el fin de los tiempos.

El compromiso se vistió con dosis de elegancia pero también de misterio –pues mucho le quedaba aún a la ciencia y al arte para descubrir de aquella unión estrecha– y se decidió que, para hacer un paso adelante, para continuar reformulando la creación ahora desde nuevos ojos, había que hacer el esfuerzo de hacer tabla rasa, volver a entrar en la cueva platónica, en el centro mismo de la energía, y salir con una nueva rebelión. El mundo que se vio era negro y por lo tanto se volvería negro, pero ahora ya no por ausencia de color sino por la combinación de todos los pigmentos ya conocidos, pensados y finalmente absorbidos en una sola forma.

La conciencia del vínculo hombre-mundo, ya fuese vista desde la ciencia o desde el arte, había hecho posible superar los miedos y la utilización del negro dejaba de albergar connotaciones peyorativas para acaecer símbolo de un conocimiento con múltiples posibilidades, una sombra que irradiaba infinitas formas de energía; de manera que lo que primero fue considerado como una simple rebelión creativa, posteriormente fue tenido como un puñetazo visual necesario que abría positivamente los ojos y apelaba a lo esencial como reacción a toda la saturación de estímulos del mundo circundante.

HAY UN MUNDO... Llegados a este punto, el negro ya no es sólo negro. Ya no es visto como un color, ni tan solo llega a conservar ya ningún vestigio de lo que fue su significado en tiempos pasados. Negro porque el negro absorbe el cien por cien de la luz que le incide. Negro porque el humor también puede ser negro y de esta manera resulta más sencillo subir al carro de la ironía y mostrar la rebelión contra situaciones políticas, culturales o sociales desde una posición que recuerda a los objetos encontrados duchampianos, los poemas-objeto brossianos o el objeto surrealista. Negro porque es más fácil afrontar las sombras desde la sombra mismo. Negro porque el conjunto creativo consigue un tono escéptico y minimal que lo hermana con el significado primigenio de las firmas, y estética y conceptualmente con las caligrafías árabes y orientales. Negro porque, en un juego de dualidades, seguramente sería difícil explicar el ying sin el yang, el blanco sin el negro. Negro porque... de hecho tanto da si en este mundo particular los balones no ruedan, las televisiones no emiten o los colores no existen... Hay un mundo que es negro porque negro es el estado desde el que irradia la energía necesaria para conocerlo, posteriormente para pensarlo y finalmente para reformularlo.

ENRIC ANSESA. GIRONA 1945

Su plástica tiene un profundo sentido conceptual y teórico. Formado en la confrontación entre el radicalismo del concepto y el respeto al conocimiento histórico, añade una sensibilidad extrema a un sentido funcional. Su obra está concebida para el uso y la investigación del negro y sus interrelaciones. Utiliza el negro como un campo de energía desde donde surgen elementos caligráficos, signos, texturas, materias y collages. Los elementos reduccionistas que junto a la rotundidad de los acabados y su cuidada ejecución –en los espacios delimitados de la obra o en los ilimitados de la instalación– crean una profunda densidad de sensibilidad extremadamente conceptual que nos sitúan en un estado de reflexión frente a la presencia de la obra. Ha estado presente en el proceso de recuperación democrático y en la normalización de la identidad catalana. Ha sido miembro constituyente de la Asamblea Democrática de Artistas (ADAG) y en la Asociación de Artistas Visuales (AAVV), entre otros. Junto a Faixó, Fuses y Viader realizó y dirigió el proyecto de color en la rehabilitación de las casas del río Onyar de Girona. También desarrolló un proyecto industrial de nuevas cartas de colores. Su obra está presente en colecciones públicas y privadas de Europa y América. Es un referente del Arte Catalán y está considerado como uno de los más altos representantes de la generación oculta.

negro a enrique ansesa

Es el mundo oscuro y la elegancia más perfecta.
Brujas y jubones cortesanos. La música negra
de Mussorsky y el suave dulzor de pieles
como café, junto al azul del trópico: Romeo o Julieta.

La mancha de la ira, el arrebato del íntimo volcán
de un corazón dañado: pintura falsamente abstracta.
El vello que se oculta, las axilas, el pubis...
Negro de prohibición, flor de deseos sotádicos.

Los ojos deslumbrantes del placer, del baile, del orgasmo:
Relámpagos negros. La flor más extraña y ciertos vinos hondos
que calientan el alma provocando alquimias.

Color de gatos reyes, de suerte, de malicia, de protesta.
Color de reyes o mugre de mendigo. Chillido negro.
Color de sol sin sol. Misterio. Negro: color de la vida.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

agraïments

víctor cortina_ego gallery
antonio fernández-cid_carlos yzaguirre_galeria principal art
silvy wittevrongel_ralph bernabei_galeria horizon
galeria d'art arcadi calzada
jaume roser_parc d'escultura contemporània
francesc miralles
enric sabater
joan figueras
oriol i ferran ansesa

Del 13 de desembre de 2007 al 13 de gener de 2008
edifici miramar_sitges

exposició

curador_ricard planas camps
producció_ajuntament de sitges
muntatge tècnic_josep gari gràcia_ivan lorencés

coordinació_gabi serrano_bonart cultural

catàleg

edita_ajuntament de sitges

textos_gabi serrano_tinent d'alcalde de sitges
arcadi calzada_president de caixa girona
ricard planas_director revista bonart
arnau puig_catedràtic emèrit d'estètica_president emèrit associació catalana de crítics d'art
mireia guillaumes_historiadora i crítica d'art
luis antonio de villena_escriptor i poeta

fotografies de l'obra_zik zak media
fotografies de l'exposició_ajuntament de sitges_joan figueras
fotografia de l'artista_click!artfoto_jordi ribot

correcció de la imatge_marta vila

concepte i disseny_bonart cultural
coordinació gràfica i artística_marta vila_ricard planas
disseny gràfic_marta vila_bonart cultural

correcció lingüística català_carles bonaventura
traduccions al castellà_sergi garcia_lingua linguae

impressió_gràfiques delfos 2000

juliol 2008

www.sitges.cat
www.ansesa.com
www.bonart.cat

ISBN
Dipòsit Legal

Organitza

Col.labora