



Art i Disseny

# ANALOGIES ANALOGIES

Art i Disseny

Juncal Caballero Guiral i Pablo González Tornel

EDICIÓ EN VALENCIÀ



Art i Disseny

ANALOGIES  
ANALOGIES

Art i Disseny



Art i Disseny

ANALOGIES

ANALOGIES

Art i Disseny

Juncal Caballero Guiral i Pablo González Tornel

## BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

Noms: Caballero Guiral, Juncal, autor, organitzador | González Tornel, Pablo, autor, organitzador | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Galeria Octubre, institució d'acollida

Títol: Analogies : art i disseny / Juncal Caballero Guiral i Pablo González Tornel

Descripció: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2020] | Col·lecció: Galeria Octubre ; 1 | Catàleg de l'exposició organitzada a la Galeria Octubre, Castelló, 5 desembre 2020 – 14 febrer 2020 | Referències bibliogràfiques

Identificadors: ISBN 978-84-17900-66-3

Matèries: Art modern – S. XX – Exposicions | Art modern – S. XXI -- Exposicions

Classificació: CDU 7.036/038(083.824) | THEMA AGC 3MP



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. [www.une.es](http://www.une.es)



Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

© Del text: els seus autors, 2020

© Fotografies: Gabriel Ahís, Joan Callergues i Pascual Mercé, 2020

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2020

Coordinació editorial: Carme Pinyana

Correcció i traducció: Servei de Llengües i Terminologia, Universitat Jaume I

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

[www.tenda.uji.es](http://www.tenda.uji.es) [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)

Col·lecció: Galeria Octubre

Directors de la col·lecció: Pablo González Tornel y Juncal Caballero Guiral

Directors de la Galeria Octubre: Juncal Caballero Guiral y Pablo González Tornel

Comissariat de l'exposició: Juncal Caballero Guiral y Pablo González Tornel

Coordinació de l'exposició: Silvia Martínez Saborido y Gaetano Giannotta

ISBN paper: 978-84-17900-66-3

Dipòsit legal: CS-104-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/GaleriaOctubre.2020.1v>



# Índex

Prefaci de Carmen Lázaro Guillamón, vicerectora de Cultura  
i Relacions Institucionals

*Tornar a començar*, Rosalía Torrent i Víctor Mínguez

*Disseny o art?*, Pablo González Tornel

*No és el que sembla, o sí? Art i disseny per a una exposició*,  
Juncal Caballero Guiral

*Biografies*, Gaetano Giannotta

Catàleg de les obres



Art i Disseny

# ANALOGIES

Art i Disseny

*Culture is cool*

**RAMÓN ÚBEDA I OTTO CANALDA**

*Design interests us because it is something everyone can relate to, something everyone has, whether they know it or not*

**FRONT DESIGN**

*Volem sentir l'emoció, no de la forma i el color, sinó de l'ànima de la forma i el color*

**MANUELA BALLESTER VILASECA**

UJI

MACVAC

Escofet driade vitra.



# Prefaci

CARMEN LÁZARO GUILLAMÓN

Vicerectora de Cultura i Relacions Institucionals  
Universitat Jaume I

Obrir aquest catàleg em situa davant un tràngol fins ara no abordat per mi que accepte, per aqueixa raó, des de l'absoluta humilitat i amb gratíssim compromís amb Pablo González Tornel i Juncal Caballero Guiral, coordinadors d'aquesta nova etapa de la Galeria Octubre de l'UJI. A pesar que a vegades l'escenari no és el millor dels possibles i les circumstàncies no són del tot amables, amb el que tenim, es pot i s'ha de continuar, i oferir així molts «nous inicis», sempre des del treball en col·laboració, el rigor, el bon fer i la responsabilitat de les persones que, de la vocació acadèmica, cadascuna segons la seua ciència, hem fet la nostra passió de vida, dedicada al coneixement i a la seua creació, desenvolupament i difusió.

Deia Georges Bernard Shaw que «la gent que diu que no es pot fer no ha d'interrompre els qui ho estan fent», i tenia raó... Aquelles persones que consideren que no es poden assolir determinades metes, no haurien d'interferir en els intents de les altres per a arribar a assolir el que fins a aqueix moment era inassolible.

És precisament en aquest deixar fer on l'expressió artística es materialitza, cobra sentit i ens fa sentir. Encara més, és aqueix deixar fer el que permet que amb *Analogies* el disseny industrial i la pintura entaulen un diàleg que no té com a objectiu essencial el que anhela la dialèctica, això és, aconseguir solucions, sinó més aviat propiciar que pugua sentir-se la seua conversa, i que els qui són capaços d'escoltar-la captin múltiples propostes, siguen aquestes complementàries o disconformes, comprensibles o absolutament enigmàtiques.

En realitat, poc importa com siga aqueix diàleg, des de l'amable conversa fins a l'acalorada discussió, des de qui cerca la veritat fins a qui s'ajusta als principis de l'estricta retòrica, siga com siga, *Analogies* ofereix els i les que escolten la interlocució entre el disseny industrial i la pintura, la mostra d'un diàleg plausible i volgut, fent-nos testimonis d'aqueix enteniment, fins i tot protagonistes de l'harmonió consens.



# Tornar a començar

ROSALÍA TORRENT I VÍCTOR MÍNGUEZ

Tornar a començar. La galeria d'art Octubre ho ha fet en diverses ocasions. Primer situada en un corredor de l'antic campus de Borriol; més tard en un espai d'aquell mateix campus; finalment en el lloc que ara ocupa en l'àgora de la nostra Universitat. Però ací també ha recomençat en diverses ocasions. I també, en algun moment, ha estat en perill de desaparèixer. Afortunadament, ha predominat el convenciment que tota Universitat que es pree d'un coneixement humanista ha de promocionar i difondre la creació artística. El professorat compromès amb l'art ha lluitat per la sala, i ha evitat que es convertira en un calaix de sastre on caberen propostes alienes a la seua idiosincràsia. I ací està, ara, després d'haver acollit exposicions que hagueren volgut seues alguns dels nostres millors centres d'art. Temàtiques o individuals, s'han succeït una sèrie de mostres que han anat des del suport als nous valors fins a l'afirmació dels ja consagrats.

Desitgem una llarga vida a Octubre, aqueix octubre en el qual abans començava el curs acadèmic, aqueix octubre signat per Eisenstein. Una vida llarga i coherent. Amb el suport de la institució que l'acull, planter de projectes com el que ara es proposa: un diàleg entre peces de disseny (concretament seients) i peces artís-

tiques. Quant als seients, l'empresa Vitra ha cedit diversos d'ells; Ramón Úbeda i Otto Canalda han prestat un altre, igual que el singular Fabio Novembre. També ho ha fet, deixant a la sala la seua cadira *Wassily*, el Museu d'Art Contemporani Vicent Aguilera i Cerni al qual, igualment, pertanyen les obres artístiques de la mostra. Art i disseny es miren, i nosaltres mirem les seues maneres de fer, per a concloure potser que, al cap i a la fi, el que importa és, justament, la idea, i saber expressar-la a través de la forma.

La galeria Octubre va començar la seua marxa pocs mesos abans que caiguera el mur de Berlín i s'anunciara algun temps després la fi de la Història. Des de llavors i fins ara hem viscut molta més història de la que hauríem volgut: guerres, catàstrofes, crisis i uns altres espants que ens han esglaiat en una successió ininterrompuda. I els avantatges obtinguts aquestes tres últimes dècades ens empenen cap a un món tecnològic més alienat i estèril en el qual la conxorxa dels enzes té més possibilitats de triomfar que mai. Per això ara, com abans, l'art, transcendent la bellesa i fent valer la utopia, continua sent absolutament imprescindible. Perquè contemplat-lo obtenim respostes per a continuar lluint cada dia, cada any.



# Disseny o art?

PABLO GONZÁLEZ TORNEL

Universitat Jaume I

Les òrbites definides de l'art i del disseny (industrial) són, com la majoria dels aspectes de la cultura contemporània, una mostra més de l'obstinació de la humanitat per classificar tot allò que percep. Com si de planetes, espècies d'insectes o varietats botàniques es tractara, l'ésser humà, a partir del segle XVIII, s'ha esforçat a etiquetar cada element del món amb el qual interactua. Classificar vol significar conèixer i, d'alguna manera, domesticar. Només si sé que Rembrandt és un pintor barroc de l'escola holandesa del segle XVII, podré decidir on i quan ha de ser exposat i, el que és més important, quin valor té la seua obra. La creativitat humana s'ha resistit des de sempre, no obstant això, a la categorització, i quan aquesta s'ha imposat ho ha fet de la mà no dels mateixos artistes, sinó de la d'un món acadèmic completament aliè al procés creatiu.

Classificar sembla ser un desig innat de l'ésser humà i aquesta voluntat ha afectat, no cal dir-ho, a l'activitat artística. Des de l'Antiguitat, l'exercici de l'art s'ha trobat en una terra de ningú a mig camí entre les tècniques considerades servils i les anomenades arts liberals. És pintar una activitat de l'intel·lecte o de les

mans? És esculpir una acció de la ment o de la gúbia? És construir alguna cosa més que unir rajoles amb argamassa? Només en el segle XVIII l'art va trobar el seu lloc en una categoria nova, les belles arts, que va dignificar la professió i la va reclassificar. La lluita no havia estat senzilla i havia durat segles. No obstant això, durant el procés, l'artista, buscant un nou reconeixement social, va deixar molts cadàvers pel camí. Per acostar-se a les activitats liberals i ser reconegut com a creador intel·lectual, l'art va negar qualsevol activitat mecànica que fera perillar el seu nou estatus. Llavors, antics artistes es van convertir en sabaters, ebenistes, teixidors o decoradors, indignes d'asseure's a la mateixa taula que un pintor o un arquitecte. El món contemporani ha perpetuat un sistema classificatori injust, incapaç d'entendre que, la majoria de vegades, l'activitat intel·lectual i creadora de l'ésser humà es resisteix a ser encasellada i acaba permeant la cultura material que ens envolta. Encara la majoria dels nostres museus, per molt que puguen pretendre el contrari, són pinacoteques. Col·leccions de quadres com les que penjaven en els salons de Felip IV a l'Alcázar.

Res ha canviat? Algunes coses sí, però poques. Només alguns museus d'art antic, com el Kunsthistorisches Museum de Viena, es reclamen a si mateixos no com a magatzem de quadres, sinó com a museu d'història de l'art, encara que, certament, el gruix de la col·lecció permanent està format per pintures. Tan sols les sales d'art contemporani, algunes d'elles, han gosat afrontar l'art d'una manera integral i des d'una perspectiva social, i a donar cabuda en els seus espais a expressions de la creativitat humana que van més enllà del llenç, el marbre o el paper. I no ho han fet totes. La prova que la ja atrotinada separació entre art i artesanía continua en bona part vigent és que continuen proliferant en la geografia occidental els museus del disseny. Una nova categoria estanca per a una nova classificació de la nostra cultura material.

### Els artistes dissenyen

Els artistes dissenyen. Ho han fet sempre. I a ningú li han caigut els anells. Quan a mitjan segle XVII, a la ciutat més culta del món, Roma, la clienta més culta del món, Cristina de Suècia, va voler un espill, no li'l va demanar a qualsevol. Li'l va encarregar a l'artista més famós de l'orbe, Gian Lorenzo Bernini. Aquest, davant de l'encàrrec realitzat per una dona que, si bé era famosa per la seua intel·ligència, no ho era per la seua bellesa, va idear una rondalla. Bernini no va poder recórrer als *topoi* emprats en aquesta mena d'obres com el del judici de Paris, que es va emprar, no obstant això, en un espill propietat de la bella Maria Mancini, conservat a Gènova.

L'escultor napolità va tallar un marc, no conservat, en el qual una formidable figura de Cronos, el temps, descoria una cortina per a mostrar a aquella que es reflectia en l'espill i que es mostrava, per tant, com la veritat. Ningú dubtaria a qualificar el disseny que Bernini va realitzar per a l'espill de Cristina de Suècia com a art. I, no obstant això, correspon a una categoria que avui definiríem com a disseny de producte. Una altra vaguetat classificatòria, la de producte, sobre la qual tornaré més endavant. No obstant això, aquesta separació artificial no existia al segle XVII. Bernini, amb la seua extraordinària capacitat creativa i tècnica, va donar a llum quadres, escultures, edificis, escenografies, peces de mobiliari, vestits i fins a operacions urbanístiques. Va cobrar per tota aquesta producció com el gran artista que era i per cap de les seues obres se'l va considerar indigne de la professió liberal que exercia.

El disseny de producte va cobrar en el segle XVII una entitat tal que va arribar a generar alguns dels objectes més fascinants de tots els temps. En la mateixa ciutat que Bernini i en la mateixa centúria, un altre gran artista total, Giovanni Paolo Schor, va dissenyar un conjunt de mobiliari, parcialment conservat, per a la més bella dona d'Europa, Maria Mancini. Ací destacava el desaparegut llit amb forma d'enorme petxina oberta a manera de carrossa tirada per cavalls i éssers marins. En la pràctica, com Bernini havia fet amb Cristina de Suècia, Schor va transfigurar l'ocupant del seu llit en una nova Venus que, reencarnada, feia la seua aparició sobre un garbuix de sedes i or al romà palau Colonna.

En observar els dissenys de Bernini o Schor, a més de percebre els permeables límits entre art i disseny,

es constata una altra realitat: la potència creadora de l'art ha tendit a colonitzar tots els aspectes de la vida i del que avui diem cultura material. Sense distinguir entre gran o xicotet art, les cultures més refinades han dotat els objectes d'un valor afegit que és, sens dubte, artístic. Còmodes, tapissos, quadres, peces de vestuari, relleus, escultures i, per descomptat, cadires no van ser concebudes per ments diferents ni són, conceptualment, diferents. Tan sols el món contemporani, per motius molt diversos, ha separat utilitat i bellesa, funció i expressió, tècnica i creativitat, establint un mur entre dos mons que, durant molt de temps, van ser un només.

Quan es van separar les belles arts de la resta de les seues companyes, es va fer en funció de criteris artificials. Un d'ells va ser el de l'utilitarisme: si el bé generat era d'utilitat pràctica, el seu artífex era un artesà; si, per contra, corresponia de manera exclusiva a l'àmbit del delit estètic, era artista. Un cas a banda ha estat sempre el de l'arquitectura, que mai, ni mitjançant la més elaborada de les caramboles, ha pogut evitar el seu caràcter utilitari. Ací es va produir una dissociació, encara més curiosa, entre la part artística de la disciplina i aquella que es pretenia exclusivament tècnica. Aquesta nova classificació acabaria generant notables disfuncions en el si de les acadèmies de belles arts i, més endavant, en el creixement paral·lel de les escoles d'arquitectura i enginyeria, que van continuar mirant-se amb recel durant dècades. Pel que fa a la resta de manifestacions artístiques, l'amputació va ser més clara. Així, el dissenyador de carrosses va passar a ser un fabricant de cotxes, mentre que qui executava retrats

era un pintor. La divisió és completament antinatural i, des de la perspectiva actual de la història social, ningú pot negar la utilitat pràctica que l'art ha tingut en les diferents èpoques i cultures.

Un cas en el qual es percep clarament l'artifici de la divisió entre art i disseny o entre art i tècnica són les primeres dècades de marxa de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València. En aquesta institució d'ensenyament i promoció de les belles arts, la segona creada a Espanya després de la de San Fernando, es va instituir una secció sense paral·lel en altres acadèmies, la de Flors i Ornaments. El seu objectiu va ser l'enfortiment d'una escola de pintors destres en la creació de dissenys originals, fonamentalment floreal, susceptibles de ser proporcionats com a patró a la florent indústria de sederia valenciana. Aquesta anomalia acadèmica va crear una categoria d'artistes que eren, *de facto*, dissenyadors industrials.

No és una casualitat que la creació d'una categoria d'artistes-dissenyadors ocorreguera a València. A la ciutat, des de principis del segle XVIII, s'havia produït un formidable desenvolupament del decorativisme aplicat a l'arquitectura que havia diluït les fronteres entre arquitectura, escultura, pintura i ornament. Artistes com Francisco Vergara o Luis Domingo s'havien resistit a la classificació gremial i, des de la seua formació com a escultors, havien envaït repetidament les competències d'altres arts. Aquests ornamentistes o decoradors, amb enormes capacitats per a enfrontar-se a projectes d'índole molt diversa, són els que justifiquen, en última instància, el debat sorgit en el si de l'Acadèmia entorn de quines disciplines podien o no podien ser

considerades artístiques i quins professionals eren els més adequats per a exercir-les.

Les disfuncions sorgides dins de l'àmbit acadèmic són només una mostra de la resistència de l'activitat artística a ser classificada i de l'èxit efímer dels dissenyadors del segle XVIII que van aconseguir trencar la categorització de les belles arts. Escultors com Ignacio Vergara, autor de refinadíssimes peces d'estatuària, van ser, així mateix, encarregats de dissenyar i tallar magnífics carruatges com el del marquès de Dosaigües. I pintors com Miguel Parra es van manejar de manera desimbolta com a retratistes i subministradors de patrons florals. No obstant això, el disseny, en el seu camí per a ser reconegut com a art, va comptar amb una xacra que només es mostraria en tota la seua dimensió en el segle XIX. Amb el desenvolupament de la industrialització, ja present en el concepte de les reials fàbriques borbòniques del segle XVIII, el disseny va començar a generar obres múltiples. Una sola idea, un sol disseny, era susceptible de donar lloc, en teoria, a infinites materialitzacions. I això va ser una punta de llança per a les belles arts, les quals es van encastellar en la seua capacitat per a crear obres úniques i originals i, per tant, superiors.

Aquest judici de valor sobre l'obra múltiple tanca una notable paradoxa que, sorprenentment, no va ser percebuda com a tal pels artistes acadèmics. La mateixa Acadèmia preconitzava la consideració de les belles arts com una activitat liberal basada en l'intel·lecte i, per tant, en la idea o el projecte. L'execució material era només un mitjà necessari per a donar forma als conceptes. Si això era així, com injuriar una idea només per haver estat executada més d'una vegada?



Manuela Ballester, *Jarra a la luz natural* *Jarra a la luz natural* i *Jarra a la luz eléctrica*, 1976, i Hella Jongerius, *Bovist*, 2019



## Prototip i rèplica

La producció seriada d'objectes amb una funció utilitària, però amb un elevat grau de refinament, va formar part de la política d'establiment de reials fàbriques borbòniques en el segle XVIII. A Espanya, això va suposar la separació efectiva del procés creatiu del de manufactura en moltes de les operacions de disseny de producte. El cas més evident és el de la Reial Fàbrica de Tapissos, amb noms tan assenyalats entre els creadors de dissenys com Francisco Bayeu o Francisco de Goya. Cap historiador contemporani negaria l'enorme valor artístic dels cartons elaborats per Goya per a aquesta fi, però atorgar la mateixa estimació als tapissos és un altre cantar. Els cartons ocupen el seu lloc en museus de la talla del Prado, però les peces tèxtils generades a partir d'ells tenen un encaix més complex.

La producció seriada ha generat, des de l'òptica de bona part de la historiografia de l'art, una disgregació clara entre el procés creatiu i intel·lectual destinat a la generació d'un prototip, i la producció múltiple d'objectes a partir d'aquest prototip. S'accepta unànimement que Francisco de Goya o Marcel Breuer són artistes consagrats, però la producció seriada dels seus dissenys és tractada, en moltes ocasions, com un procés de vulgarització de l'art a través de la generació d'obres múltiples. En altres paraules, o l'obra d'art és única i exclusiva, o és considerada com un element qualsevol, amb més o menys gràcia, de la cultura material. El món actual ha aguditzat aquesta tendència, perquè productes del més refinat disseny, com les peces de mobiliari de Philippe Starck, s'amunteguen en

els aparadors dels grans magatzems o en centenars de pàgines web. Qualsevol, amb una mica de diners, pot adquirir-les i això és quelcom que la història de les belles arts no perdona.

La seriació és, certament, un procés vinculat al món actual i a l'eclosió del disseny de producte com a disciplina. No obstant això, convé reflexionar sobre ella abans d'equiparar-la amb la vulgarització, doncs, de nou, estarem aplicant categories pròpies d'una configuració vuitcentista del concepte de les belles arts. L'alt valor concedit a un dibuix de Miquel Àngel o a un oli de Velázquez consisteix no només en el mestratge del seu llapis o el seu pinzell, sinó en l'escassetat comptada de la seua producció. Un quadre, des d'aquest punt de vista, només té dues opcions: o és un velázquez o no ho és. En aquesta nova classificació, tant els museus com, sobretot, el mercat de l'art, han tingut una gran responsabilitat. La quantificació del valor econòmic objectiu d'una obra, que permet que es taxe, es vengui i es compre, descansa, en bona part, en el seu caràcter exclusiu i escàs. S'ignora, en tot moment, qualsevol interpretació social de la història de l'art i, com si tornàrem a posar-nos en la pell de Giorgio Vasari, només importen el nom i la signatura. Els quadres ja no són obres d'art, són goyes o tizianos. La seua estima es basa en la seua autenticitat i originalitat i el valor d'un museu en la seua capacitat per a acumular-los.

L'obra d'art original sembla ser el que distingeix les belles arts del disseny de producte (noteu que la mateixa nomenclatura «disseny de producte» és, en si, despectiva), el disseny de moda o el d'interiors (no- ves categories establides des de les mateixes escoles

de disseny). No obstant això, la mateixa història de l'art nega el caràcter original de moltes obres d'art. Des dels estudis de David Freedberg i Hans Belting tots estem acostumats a l'ús dels termes arquetip i prototip com a idea visual a partir de la qual es generen les imatges figuratives. Això implica que, durant segles, els artistes van encarnar amb el seu pinzell idees visuals compartides la plasmació matèrica de les quals va buscar, abans de res, ser idèntica a l'arquetip. Jan van Eyck o el seu taller van pintar entorn de 1438 la *Santa Faç de Crist* que avui es conserva en la Gemäldegalerie de Berlín. El mestre flamenc va reproduir una imatge que centenars de pintors havien executat abans que ell i que tants altres farien després. Igualment, del mateix obrador del pintor van eixir rèpliques de la *Santa Faç* que, amb major o menor participació del mestre, no van dubtar a multiplicar aquesta imatge. Del taller de Rogier van der Weyden, a partir del model que apareix en l'anomenada *Verge de Sant Lluc* del Museu de Boston, van eixir infinitat d'imatges de Maria amb el Nen que són idèntiques entre si. No obstant això, ningú dubta de l'enorme valor d'aquestes pintures, perquè són van eycks o van der weydens.. Fins i tot aquelles peces identificades com a obres de taller, produïdes de manera més o menys seriada i sense participació directa dels mestres més enllà de la idea original, van ser apreciades en el seu moment i ho són en l'actualitat.

La replicació i l'obra d'art multiplicada són processos inherents a la creació artística i la concessió de valor a la rèplica, o l'absència d'ell, és un fenomen subjectiu no endogen, sinó exogen. La percepció de l'objecte com a obra d'art o producte és una decisió del públic,

definida per mecanismes concrets. En el cas de les imatges figuratives, el valor atorgat a la rèplica depèn, en gran manera, del carisma del prototip. És a dir, si Jan van Eyck crea un prototip que adquireix, gràcies al seu autor, un notable carisma, les còpies que del prototip isquen del seu taller, encara que no siguen de la seua mà, compartiran part del poder carismàtic de l'original sobre el públic.

En el disseny de producte, el procés pel qual les rèpliques haurien de conservar part de l'aura de la idea original es troba, en bona part, corromput pel mateix mercat que ha definit el valor dels originals artístics. Així, la cadira *Barcelona* de Mies van der Rohe pot ser adquirida en l'actualitat gràcies a diversos distribuïdors i amb preus certament molt diferents. La peça porta produint-se industrialment més de mig segle. No obstant això, les cadires fabricades per Knoll, que va comprar la llicència a Mies van der Rohe en 1953, són les popularment considerades originals. Aquestes són notablement més cares i la seua possessió s'ha convertit en un element de prestigi i símbol d'estatus al qual no pot accedir-hi qualsevol. No obstant això, molts altres fabricants elaboren rèpliques perfectes del disseny de Mies a preus molt més assequibles (encara que legalment no se'ls pot anomenar com a cadira *Barcelona*).

La saturació del mercat ha generat una depreciació clara de la cadira *Barcelona* i de molts altres dissenys excepcionals. Una cosa similar al que va ocórrer amb determinades obres de Murillo durant dècades, en aparèixer de manera insistent en els recordatoris de primera comunitat de bona part dels xiquets i xiquetes d'Espanya. No obstant això, seria absurd comparar la



Isabel Taboada, *Sin título*, 1972, i Sori Yanagi, *Butterfly Stool*, 1954

impressió fotomecànica d'un oli sobre tela amb qual-sevol de les moltes reproduccions del disseny de Mies van der Rohe. La major part dels dissenys de mobiliari, decoració o moda dels segles XIX i XX manquen d'un prototip material susceptible de ser considerat l'original. Si ho pensem una mica, ens adonarem de l'absurd que és considerar algunes cadires *Barcelona* més autèntiques que unes altres. Resulta ridícul, esnob, inculte i, si se'm permet, una mica taujà.

En el disseny industrial o de producte, de manera encara més evident que en les arts visuals, l'arquetip és una imatge mental de la qual cadascuna de les seues materialitzacions no és sinó una rèplica. És cert que les primeres cadires *Wassily* van ser realitzades sota l'atenta supervisió del seu dissenyador, Marcel Breuer, en el seu taller de la Bauhaus. Però el disseny ja va nàixer en la seua ment per a multiplicar-se, no per a ser fabricat una sola vegada i ser reclòs després en un museu. Aquesta és l'especificitat del disseny dins del marc estructural de les arts (que no de les belles arts): la seua negació de l'obra única i el reconeixement de l'essència del prototip en cadascuna de les seues materialitzacions.

Cada cadira *Barcelona* és la creació de Mies van der Rohe. I dependrà de nosaltres, el públic, considerar-la una obra d'art o no. Però aquesta consideració no haurà de sotmetre's a absurds preceptes mercantilistes com la possessió de la patent o la llicència per un fabricant. Ni tan sols el fet que l'autor estiguera present mentre els ferrers corbaven l'acer atorga una mica de valor afegit a la peça. Com a historiadors de l'art, podem defensar una postura tradicional i considerar que només l'obra en la qual està certificada la intervenció directa, física,

del seu autor mereix entrar en la nostra disciplina. O podrem decidir que el disseny és una categoria més dins de les arts, amb les seues pròpies regles, i que el geni del creador està en cadascuna de les múltiples materialitzacions de la seua idea. Però, si prenem aquesta segona opció, hem d'acceptar que les regles del disseny són diferents de les de la pintura o l'escultura.

### El museu i l'emmarcació d'una obra d'art

Els museus són les noves esglésies. Temples en els quals les peces passen de ser simples elements de la cultura material a objectes sagrats. Aquest procediment no és tampoc aliè a la història de l'art, en particular a la història de l'art sacre. El canvi d'estat que suposa per a un quadre o per al seu autor el fet d'entrar a formar part de la col·lecció permanent d'un museu important és molt similar al que van patir durant segles les imatges sagrades. En aquest últim cas el ritu ha estat definit per historiadors com Edward Muir o David Freedberg com emmarcació o consagració. Muir va analitzar particularment el cas d'una pintura de la Verge a la Florència baix medieval, la *Madonna dell'Impruneta*. Com moltes altres icones, la seua troballa va estar envoltada d'una aura miraculosa. No obstant això, el seu culte va quedar reservat a l'àmbit privat fins que se li va construir un santuari, es va orquestrar la solemne translació de la imatge i se la va emmarcar adequadament en el seu altar. A partir d'ací, la icona de la *Madonna dell'Impruneta* va adquirir un carisma especial i es va convertir en la més popular de la Toscana altomoderna.

Amb les obres d'art s'ha esdevingut, des de primeries del segle XIX, un procés de sacralització similar. Privades d'una valoració religiosa, històrica, propagandística o social i reduïdes a mers objectes estètics, el seu carisma depèn avui dia de ser incloses en un museu rellevant. I l'exclusió de les seues sales suposa, implícitament, el seu desterrament de la gran història de l'art. Una història de l'art, no ho oblidem, que continua construint-se moltes vegades d'acord amb criteris vuitcentistes. Aquesta dependència de la història de l'art respecte dels museus genera disfuncions injustes i, a vegades, visions esbiaixades de la mateixa història. Posaré un exemple. La història de la pintura espanyola s'ha narrat, durant dos segles, a través de la col·lecció permanent que penja en els murs del Museu del Prado. En el cas del Barroc, això ha portat a un encimbellament clar de les escoles andalusa i madrilena i a una construcció centrada en la figura omnipotent de Velázquez. La tercera de les principals escoles pictòriques del moment, la valenciana, no existeix en el discurs museogràfic del Prado. I perquè això siga així no hi ha cap raó objectiva ni científica. L'absència de la València barroca en la principal pinacoteca de l'Estat procedeix de la pròpia configuració dels seus fons, formats a partir de la col·lecció reial i dominats, lògicament, per artistes castellans.

Juan Ribalta o Jerónimo Jacinto d'Espinosa, valencians del Sis-cents, esperen encara veure sacralitzades les seues figures a les sales dels grans museus, però aquesta situació no els resta gens de qualitat i les seues obres suporten perfectament un cara a cara amb Zurbarán. Caldrà esperar-hi. No obstant això, estic

segur que un altre valencià, Juan de Juanes, entrarà en breu en la primera línia de la pintura del Renaixement universal. El Prado li ha dedicat una sala. Però ací, la seua presència, com l'absència de Ribalta i Espinosa, és no més accidental, i deriva del regal del magnífic *Retaule de Sant Esteve* a Ferran VII. A més que la presència o no de determinats artistes i obres en els museus pugui i dega ser discutible i discutida, tampoc l'adopció de criteris exclusivament estètics per a decidir un plantejament museogràfic correspon a una perspectiva del segle XXI. Com el mateix Ministeri de Cultura propugna, els museus han de ser institucions socials. I ser social no significa només acostar-se a la societat que els alberga, sinó ser capaços d'estudiar i mostrar l'art des d'una metodologia historicosocial que no centre els criteris expositius en raons de pura índole estètica.

Les peces de disseny han tingut tradicionalment un encaix complicat en el sistema de sacralització dels objectes que és el sistema occidental dels museus. És cert que existeixen, des del segle XIX, algunes institucions dedicades de manera quasi exclusiva a l'exhibició de productes del que podria denominar-se disseny industrial. L'eclosió d'aquesta mena de museus es troba, d'una banda, en l'evident interès del públic contemporani per uns objectes que, moltes vegades, són fàcils de comprendre i apreciar. D'una altra, la caracterització dels museus com a espais sacralitzadors dels objectes ha facilitat la creació de noves sales que siguen capaces de fer valer un patrimoni fins fa molt poc menystingut. Així, un dels que posseeix una col·lecció permanent més atractiva i un muntatge més seductor per al visitant és el Museu d'Arts Aplicades de Viena, el

qual va obrir les seues portes ni més ni menys que en 1863. Les seues sales mostren peces tèxtils, de mobiliari, de vidre o orfebreria des de l'Edat mitjana fins als nostres dies, amb clímax d'una bellesa fascinant com la col·lecció de cadires Thonet. No obstant això, el mateix nom del museu estableix una tradicional divisió jeràrquica de les arts, segons la qual els objectes que exposa no pertanyerien a les belles arts, sinó a les ocasions en les quals aquestes han decidit descendir del seu Olimp per a impregnar objectes de la vida quotidiana. Ens trobem, de nou, davant el manteniment d'un sistema classificatori que cal, com a mínim, posar en dubte.

A partir d'institucions com la vienesa, a moltes capitals han proliferat els museus dedicats a les anomenades arts menors o arts aplicades, bé siga amb caràcter abraçant o monogràfic. Sembla evident que aquesta tendència, com la multiplicació d'institucions dedicades a la salvaguarda dels objectes fruit del disseny de producte, mostren una sensibilitat nova cap al patrimoni cultural produït de manera industrial. Un cas paradigmàtic és el dels museus estatals espanyols, en el si dels quals trobem particions que semblen fruit del més pur atzar. Les nomenclatures Museu Nacional de Ceràmica i de les Arts Sumptuàries, Museu del Vestit o Museu Nacional d'Arts Decoratives no pertanyen a un mateix sistema classificatori i plantegen seriosos dubtes sobre quin és el lloc adequat per a cada objecte. Tal vegada aquest siga el moment per a repensar no només el nostre enfocament en els estudis sobre disseny, sinó la totalitat del nostre sistema de museus. Més de dos segles de marxa bé mereixen un moment de reflexió.



Antoni Tàpies, *Tres cartons*, 1974, i Frank Gehry, *Wiggle stool*, 1972

## Art, disseny i societat

La història de l'art ha canviat. Quan va sorgir com a disciplina en el segle XVIII, encara que existiren ja conats des del XVI, l'obstinació dels investigadors se centra en la classificació i jerarquia d'objectes considerats millors o pitjors conforme a criteris de gust estètic. En el seu moment, aquest plantejament metodològic va poder tenir sentit, i va ser seguit mentre es creaven les grans pinacoteques europees. Avui, malgrat les resistències, el món ha canviat i, amb ell, la manera de contemplar el patrimoni cultural per part de molts historiadors. La història de l'art ja no és crítica estètica, és una manera d'acostar-se a la història a través de la seua cultura material amb l'objectiu de reconstruir societats, ideologies, i fins i tot emocions. Només així s'entén l'eclosió de metodologies com l'antropologia de les imatges (de nou Hans Belting) que ha posat l'accent en les relacions establides entre les obres d'art i la societat que les va acollir.

Els museus ja no són, o no haurien de ser, magatzems d'objectes bonics. Només si pretenem que ho siguen s'entén la divisió d'aquests magatzems en seccions de pintura, escultura, arts sumptuàries o tèxtils. Els museus són, per definició, institucions consagrades a la salvaguarda, investigació i difusió del patrimoni cultural i aquest patrimoni cultural, sense establir distincions jeràrquiques, no pot ser narrat quan es compartimenta de manera artificial. Perquè el públic pugua accedir a la cultura d'una societat i d'una època, resulta tan rellevant un llenç de Kandinski o de Mondrian, com una peça de mobiliari de Marcel Breuer o Gerrit



Exposició *Analogies: Art i Disseny*, Galeria Octubre, Universitat Jaume I, vista general

Rietveld. De fet, llenços i cadires tenen molta més força junts que per separat.

En el món contemporani, l'aparició de nous processos creatius ha generat obres d'art diferents. És cert que els resultats materials del disseny de producte són múltiples i que, a vegades, el procés de replicació genera una sobrecàrrega visual de determinades peces. No obstant això, el procés creatiu que porta a un dissenyador contemporani a produir una fantàstica peça de mobiliari no és diferent del que va portar a Bernini a idear alguns dels objectes més bells mai inventats. Charles Rennie Mackintosh es va enfrontar als mateixos problemes a primeries del segle xx i, amb un llapis similar, va idear peces de mobiliari que van resultar fascinants llavors i continuen sent-ho ara. No importa quantes vegades el disseny original es materialitzara en fusta. I tampoc si l'arquitecte va tocar amb els seus dits la cadira concreta que admirem. La seua idea va

nàixer per a ser reproduïda i la seua força es manté en cadascuna de les rèpliques.

La industrialització és una realitat i la producció en sèrie, un fet. Però cal plantejar-se si aquesta conjuntura resta valor a l'objecte de disseny o si, per contra, aporta noves possibilitats de fruïció més democràtiques i socials. Cal qüestionar una visió elitista de l'obra d'art segons la qual només l'objecte únic és valuós i aporta al seu posseïdor una aura esnob que deriva solament de la impossibilitat de la resta de la humanitat per a posseir la mateixa cosa. És això un valor en sí? Es pot equiparar la idea de posseir un gran diamant amb la de penjar un llenç de Mark Rothko al saló? Tots hauríem de preguntar-nos si l'art, una de les més refinades expressions del sentiment i el pensament humans, pot ser objectualitzat d'una manera tan descarada. I si estem disposats a permetre-ho o preferim admirar un disseny genial i deixar-nos emocionar per ell.





# No és el que sembla, o sí?

## Art i disseny per a una exposició

JUNCAL CABALLERO GUIRAL

Universitat Jaume I

La ciutat de València acaba de ser nomenada Capital Mundial del Disseny per a l'any 2022. És previsible que, des d'aquest moment fins a aquella data, comencen a programar-se –tant a la capital valenciana com a altres llocs de l'entorn– activitats vinculades a aquesta disciplina. La Universitat de Castelló, pionera en la implantació dels estudis de Disseny Industrial al nostre país, vol contribuir a aquest esdeveniment amb aquesta primera exposició en la galeria Octubre. En relació amb l'esdeveniment, hem programat aquesta mostra que proposa una lectura conjunta d'objectes industrials enfront d'altres artístics, i mostra que la creació, al cap i a la fi, és això: creació, i que independentment de les evidents diferències entre els seus respectius objectius i maneres, art i disseny poden tenir lectures paral·leles.

El disseny industrial és una de les activitats a la qual s'ha concedit major atenció durant les úniques dècades, segurament perquè és una de les que més valor afegit aporta als seus productes. És, no obstant això,

una disciplina l'àmbit de la qual, especificitat i relacions amb altres esferes creatives, es modifica constantment. Per aquesta raó, abans de passar a analitzar les obres que formen part d'aquesta exposició, ens detindrem en una breu caracterització d'aquesta, pensant-la justament en relació amb l'activitat artística.

Atès que l'aparició del disseny industrial és relativament recent, només des de fa poc temps podem analitzar la seua fusió amb altres formes creatives, entre elles l'art. Fins a finals del segle XVIII (hi ha qui diria que fins a les primeres dècades del segle XX) no podríem ni tan sols intuir com tots dos (disseny i art) haurien de proposar raons conjuntes, en un procés que no sempre ha estat acceptat pels i les practicants d'una i una altra activitat. De fet, les seues relacions són complexes, encara que els seus espais poden ser comuns. Perquè si, en principi, el disseny el trobem en entorns domèstics i l'art en els sacralitzats museus, la veritat és que també el primer ha accedit a les sales d'exposicions i el segon podem trobar-lo en entorns més quotidians. El MoMA

de Nova York va ser el primer a obrir les seues portes al disseny i li va conferir un estatus fins ara desconegut. La seua autoritat incontestable va fer que molts començaren a percebre el món de l'objecte industrial d'una manera diferent, contemplant-se en ells la funció estètica abans que la funció pràctica que li és inherent. Paola Antonelli, conservadora de la col·lecció de disseny de què disposa el MoMA, afirmava: «les decisions autoritàries dels conservadors del Museu, en quasi setanta-cinc anys, no han fet sinó situar el disseny industrial modern entre les arts i proporcionar les premisses sobre les quals uns altres han de mesurar-se a si mateixos» (Antonelli 2003, 11). També altres centres com el Pompidou parisenc acullen en els seus espais peces de disseny, encara que sol ser en muntatges temporals.

Per la seua banda, el Design Museum de Londres va ser el primer del món dedicat en exclusiva als objectes dissenyats i produïts en sèrie. El Designmuseum Danmark de Copenhaguen, al seu torn, atén el disseny i l'artesanía danesa i internacional, en una nova demostració de la relació d'activitats creatives, en aquest cas l'artesanía i el seu successor el disseny industrial. També hi ha museus específics a Milà, Ciutat de Mèxic, Lisboa... i per descomptat hi ha el Vitra Design Museum, de la marca helvètica Vitra, un museu fonamental en la relació del disseny i l'arquitectura, i que participa en aquesta exposició amb la cessió de cinc cadires produïdes per la mateixa marca.

El disseny –ho estem veient– s'ha fet un lloc en espais secularment vinculats a l'art, però també l'art ha baixat, encara que tímidament, a les cases, i per què no dir-ho? als bars, i molt especialment als mateixos

carrers, que es converteixen en aparadors habituals per a les seues diferents manifestacions. Molt prop de nosaltres, la localitat de Fanzara, a Castelló, és ja des de fa temps un referent en aquest sentit, perquè cada any la trama urbana s'ompli de pintures que s'ensenyoreixen dels seus carrers. Joan Feliu, preguntant-se sobre l'èxit de les activitats desenvolupades en aquest xicotet poble de l'interior, diu que el seu encert va estar en el fet que «va fer patent que els valors de l'art que tenen a veure amb la concepció del món dels habitants de Fanzara, és a dir, els que estan lligats a la nostra imaginació o intel·lecte, sempre tindran més pes que els valors lligats a un aspecte material o tècnic» (Feliu Franch 2016, 43). L'art als carrers ja havia tingut clars exponents amb tantes i tantes escultures escampades per les seues places i racons. Ara també la pintura assalta els murs, i ofereix al vianant el dia a dia de la creació.

Si, d'una banda, observem com els espais dedicats a art i disseny s'han intercanviat, igualment, si ens remuntem a les seues respectives històries, resulta fàcilment contrastable que les seues vies creatives han confluït en diversos moments del seu desenvolupament. El modernisme, l'*art-déco*, el *pop art* o la postmodernitat, així com diversos comportaments contemporanis, ho corroboraran. Durant aquests estils, es van produir una sèrie de convivències que ens fan dubtar de la unilateralitat dels plantejaments amb els quals a vegades s'han pretès definir-los. Les fronteres, de fet, es traspasaven contínuament. I si bé el disseny continuava sent disseny quan estava fabricat per la màquina, era útil i s'hi incloïa en ell el concepte de seriació, l'interès per la forma es visualitzava contínuament.

De totes aquestes característiques, la de la utilitat, això és, la funció, és el continu cavall de batalla. Però hem de ser conscients que tenir o no una funció d'ús no converteix automàticament un objecte artístic en un de disseny o viceversa. L'any 1971 Bruno Munari, en el ja clàssic estudi *Artista y designer* va voler, com a bon funcionalista, deixar clara la diferència entre art i disseny industrial. «Sempre queda el fet palpable que un autèntic dissenyador mai intenta tenir un estil» (Munari 1971, 57) deia. Molt s'ha reflexionat sobre aquesta qüestió des de la teoria del disseny. Evidentment, hi ha dissenyadors «amb estil», i no només els modernistes o postmoderns. En aquest sentit, hem de replantejar-nos certes inicials.

Però, a més de l'intercanvi de llocs expositius, el disseny i l'art han començat a compartir moltes més coses, tant que moltes vegades hem assistit a la seua fusió. És impossible no citar Duchamp i els seus *ready-mades*, per aqueixa estranya fusió de la mirada artística amb l'objecte desacralitzat propi dels processos industrials. El cas dels *ready-mades* seria un dels primers en què es traspasa la frontera entre art i disseny, encara que no tant per l'objecte en si (la *Font* de Duchamp continua sent un objecte industrial), sinó per la manera en què es va intentar exposar-la al museu. A partir d'ací, la hibridació es multiplica, primer amb els futuristes –a través, sobretot, de Giacomo Balla. Molts anys més tard els postmoderns dels anys vuitanta seguirien les seues petjades. Abans, no obstant això, futuristes, constructivistes i neoplasticistes van reanimar el debat amb els seus increïbles objectes plens d'estil, plens d'art. Als anys setanta, aquesta avantguarda es maridà amb l'art

pop mitjançant l'art *lowbrow* o surrealisme pop, específic de la cultura *underground* sorgida a Los Angeles.

En resum: dècades d'art i disseny, relació a la qual volem alludir en aquesta exposició, que enfronta (o, millor, vincula) vuit peces de cadascuna d'aquestes disciplines. Respecte a les de disseny, es tracta d'una sèrie de seients (anomenem-los «cadires» encara que alguns no ho siguem pròpiament) de diferents àmbits i característiques, però tots ells icones contemporànies. Les peces artístiques, per la seua banda, recullen igualment fórmules molt diverses, que van des de la figuració –fins i tot naïf– a l'abstracció més contundent. Cadira i objecte artístic / objecte artístic i cadira. Units per materials, colors, motius formals o fins i tot vivencials, ens disposem ara a recórrer-les a través d'una mirada conjunta.

El color roig uneix, a simple vista, el quadre *Pompeia* de Rafael Canogar, datat en 1997, amb la cadira *Nemo* de Fabio Novembre, produïda a partir de 2010. Invertint el que en aparença podria ser lògic: que l'obra artística recollira la figura i la de disseny prescindira d'ella, aquesta oposició de peces se situa en l'estricta paradoxa. Així, l'obra de Canogar es mou en una abstracció de la qual, no obstant això, és rescatada pel seu títol, que ens porta a la sofisticada Pompeia sepultada per l'erupció del Vesuvi. El roig del foc creuat pel negre de la mort apareix en un Canogar històric, fundador del grup El Paso i integrant de Crónica de la Realidad, un artista, les obres del qual ens conviden a reflexionar sobre l'espai i el temps i ens permeten realitzar múltiples lectures que, no obstant això, semblen tenir el comú denominador tant d'aquests dos elements com de la

mateixa raó poètica, i es preocupa «per expressar a través de la pintura la seua idea de l'espai. La seua sintaxi plàstica és una lògica poètica dual: revelació del somni. La pintura no és investigació sinó develació de la realitat [...] El quadre es torna poesia. No com a text visual, com a assimilació, canvi i experimentació. Cada quadre desitja extraure de si mateix el seu propi significat poètic i estètic» (Muñoz 2013, 22). Si l'obra de Canogar alludeix a un lloc específic, la peça de Fabio Novembre ens trasllada a un altre de qualitats teatrals. Un rostre, una màscara a manera de suport que encara que posseeix «una intencionalitat més esteticista, no deixa per això de resultar misteriosa» (Marín i Torrent 2016, 142). Certament, el misteri és inherent a la mateixa cadira. El lloc on reposar la nostra esquena és el que ens permet amagar-nos, transformar-nos. No mostrar el rostre ens permet transmutar-nos en qui desitgem, fins i tot en NINGÚ (*Nemo sum*). Aqueix Ningú, nom amb el qual Ulisses aconsegueix escapar del ciclop, «Vols saber el meu il·lustre nom, ciclop? T'ho diré, i tu em faràs el present de l'hospitalitat que m'has promès. El meu nom és Ningú. Així em van cridar sempre el meu pare i la meua mare, i així em diuen els meus companys» (Homer s. VIII aC, 198). O aqueix Ningú rere el qual s'amaga el capità Nemo de *Vint mil llegües de viatge submarí*, un home misteriós, qui sembla no tenir passat. Tant la peça de Canogar com la de Novembre ens permeten abstraure'ns de la nostra pròpia realitat, convertir-nos i passejar-nos per espais aliens a nosaltres.

Seguim. *Cul is cool* –rebatejada més tard simplement com *Cool*– és una peça de 2013 signada pels versàtils Ramón Úbeda i Otto Canalda. No hem dubtat a

enfrentar-la al *Tors* de Xavier Medina Campeny, realitzat en 1972. Aquest escultor, després d'una fase inicial en la qual treballa l'abstracció constructivista, es decanta per l'estudi del cos, i dins d'ell per la seua fragmentació, recurs surrealista que, no obstant això, adquireix en l'artista trets peculiars. Si en el surrealisme predomina la màgia i el somni, tanmateix, en aquesta obra, hi ha un fort component clàssic; diríem que ens trobem davant una peça rescatada de nobles ruïnes d'ègores perdudes. Si no fora pel polièster de la seua composició, si no fora pel brutal tall que la dissectiona tant en la part superior com en la inferior, estaríem temptats d'atribuir-li orígens molt diferents. Medina, que ha signat el projecte del *Tetramorfos* que coronarà el temple expiatori de la Sagrada Família, ha fet de la figura humana, estranya o dramàtica, la seua millor manera d'expressió. La seua força, en aquest cas, ens serveix de contrapunt a una peça de disseny també fragmentada, igualment estranya, inusualment lúdica. És la cadira *Cool* a la qual abans fèiem referència. En un moment –ho hem vist– va perdre el *cul* del seu nom inicial, segurament en nom d'una càrrega de sofisticació que sens dubte posseeix, cosa que no rebut el subtil sentit de l'humor que l'embolcalla. Diuen que està inspirada en el mateix cul del *David* de Miquel Àngel, i que es va gestar alhora que Ramón Úbeda redactava el seu estupend *Sex Design*, llibre que recull algunes de les peces fonamentals d'aquest lloc en el qual els éssers humans es troben i reconeixen. No és que aquest tamboret pugui relacionar-se directament amb el sexe, però sí amb la sensualitat que pot precedir-lo. De fet, algunes de les fotografies amb les quals es publicita, no



Xavier Medina Campeny, *Torso*, 1972

poden sostraure's a l'eros, al cap i a la fi, com diu el mateix Úbeda: «Es calcula que dos-cents milions de persones fan l'amor cada dia a tot el món» (Úbeda 2004, 9). Són, per descomptat, moltes, per a tan poc disseny que s'ha fet per a ell.

L'obra d'Óscar Borrás, *Costa Blanca ecològica*, de 1994, s'inscriu en aqueix art naïf que tan bé han explorat alguns dels nostres artistes. Un món que destilla idilli, però sobretot desig de futur –pensem en el títol de l'obra–, es presenta rotund als ulls de l'espectador o espectadora. És curiós veure com la terra i les cases que presideixen la part superior de la composició, tenen la mateixa importància que la mar de la zona inferior, on es mouen, lliures, els peixos. Deia Antonio Cobos, amb motiu d'una exposició del pintor a la madrilenya galeria Zuccaro, que la pintura d'Óscar Borrás s'assenta «sobre els fermes fonaments d'una sinceritat absoluta. No pretén aquest artista crear pintura gran, amb l'avantatge d'afegir gràcia mitjançant l'addició d'elements ingenuïstes deliberats totalment insincers, [...] sinó crear pintura apassionadament ingènua per a aconseguir una delitosa atmosfera de pau i poesia» (2017).

És cert, la seua manera de compondre emana espontaneïtat, també confiança. I amabilitat, la mateixa que trobem en el *Resting Bear (Os descansant)* de Sofia Lagerkvist i Anna Lindgren, actuals integrants del grup suec Front Design, que va començar la seua marxa a mitjans de la primera dècada del segle XXI, llavors conformat per elles i altres dues dissenyadores. El seu treball parteix d'una col·laboració que va des de l'inici de la idea fins al seu desenvolupament final. Les seues obres, representades en el MoMA, Victòria & Albert

Museum, Vitra Design Museum o Centre Pompidou, també transmeten, com Borrás, una sinceritat aclaparadora. Allunyades de modes i d'efectismes, tornen a la innocència, en aquest cas a través dels animals dorments. De fet, van fer una sèrie, *Resting Animals*, en què els animals apareixen en la serenitat del somni. Els més xicotets d'aquesta sèrie eren objectes de ceràmica: un gat i dos ocells de diferents grandàries. El més gran, l'os que ara veiem en aquesta exposició, que pot complir la funció de tamboret, respatler o otomana. La imatge de l'animal dorment suggereix i retorna tranquil·litat a les llars, com retorna pau, Borrás, a través de la seua naturalesa plena de pau i vida.

Ens centrarem tot seguit en dues peces amb el denominador comú que hi apareix un objecte tan quotidià com un pitxer. Aquest és el motiu central del quadre de l'artista valenciana Manuela Ballester, i un dels que poblen el coixí decoratiu de sòl signat per la neerlandesa Hella Jongerius. Aparentment, poc més podrien tenir en comú aquestes dones; l'una, republicana espanyola que va passar la seua vida a l'exili; l'altra, una dissenyadora que coneix i exerceix la llibertat pròpia d'un país centreeuropeu actual. Però si analitzem les seues respectives obres, acabem per descobrir en elles un cert aire de família. Jongerius, una creadora fora dels cànons, ha abandonat el tan conegut judici (de vegades prejudici) racionalista de «la forma segueix la funció» per a unir-se a la idea que «la forma segueix els sentits». Així, ens regala un disseny on allò menut,, el gest artesà, la intuïció, s'ensenyoreixen de l'objecte, trencant les distàncies entre l'industrial i l'artesà, entre el que sembla propi de temps passats i la més estricta

contemporaneïtat. Això ocorre amb el *Bovist*, aqueixa espècie de coixí-tamboret-otomana que forma part d'aquesta exposició. En concret és el *Pottery*, perquè els seus dibuixos ens retornen la terrisseria de les antigues i noves cuines. I ho fan sobre una tapisseria que ella cuida fins a l'extrem, on destaquen els grans brodats en una tapisseria de tela lúdica i colorista. Una ansa aconsegueix que els usuaris arrosseguen fàcilment aquest seient del tot atípic. Hi ha certa estudiada ingenuïtat en aquesta dissenyadora, com també n'hi ha, si bé de manera diferent, en l'obra de Manuela Ballester. Potser, en l'artista valenciana, la forma seguiria a la intuïció. Les seues obres (de les quals una xicoteta i triada sèrie es troben al Museu de Vilafamés) tenen a vegades un sentit màgic, mentre que en unes altres, com la que ací ens ocupa, domina un aire de candor. Un pitxer, només un pitxer, uns reflexos, unes línies, una aparent facilitat. I una precisió total en l'execució, oculta precisament després de la seua aparent facilitat. Manuela Ballester va viure a Berlín, ciutat a la qual es va traslladar en 1959, després dels seus primers anys d'exili a Mèxic, i hi va morir en 1994. Jongerius va traslladar el seu estudi a aquesta ciutat el 2008. És casualitat, evidentment.

D'ara endavant, la presentació de les obres que componen aquesta exposició ha de ser, necessàriament, diferent. Fins al moment, havíem enfrontat objectes de disseny que d'una manera o un altre mimetitzaven la realitat, amb altres artístics que combinaven el rebuig a l'icònic (Canogar) amb el recognoscible (Borrás, Ballester, Medina). No obstant això, ara, els nostres objectes de disseny perden el contacte amb la icona per a reafirmar-se en el seu caràcter abstracte. Per la seua

banda, les obres d'art, igual que les anteriors, gaudeixen de diferent grau d'aproximació a allò real. La fantàstica i pètria biblioteca d'Isabel Oliver té com a observadora a la cadira *Wassily* de Marcel Breuer, mentre que les figures d'Isabel Taboada es miren en la *Butterfly* de Sory Yanagi; la *Panton* de l'autor que porta el seu nom es mira el nus de Teresa Marín, mentre que els cartons de Tàpies troben el seu reflex en la *Wiggle Side Chair* de Frank Gehry.

Comencem amb la *Wassily* de Breuer i l'obra, *Sense títol*, d'Oliver. Dissenyada en 1925 i produïda a partir de l'any següent, la cadira de l'hongarès Breuer és coneguda així en honor a Kandinski, si bé la seua denominació primera va ser *B3*. Un nom asèptic per a un objecte que tal vegada, en inici, va voler ser-ho, però que ha transcendit fins a convertir-se en una de les icones del disseny internacional. La seua estructura tubular d'acer, el seu sistema de fixació al sòl sobre patins i la tela de fil encerat de la qual es va servir en origen van ser tota una declaració d'intencions: l'acer podia arribar a les cases, es podia modificar el clàssic sistema de petges, i els materials podien renovar-se. Una icona del moviment modern, un moble que, al costat d'altres elaborats en el context de la Bauhaus «són la personificació de l'esperit de la modernitat en la primera meitat del segle xx» (Schwartz-Clauss 1997, s/p).

La sobrietat i força d'aquesta cadira troba el seu millor ressò en una obra d'Isabel Oliver datada en 1990, un quadre que es desplega en grisos, en un moment en què l'artista deixa enrere les seues sèries més pop per a establir-se en plantejaments més sobris. Quan la mirem amb ulls dels qui comissariem

aquesta exposició, no vam poder per més que unir-la visualment a la *Wassily*. Color de plata i negre, seccions circulars i angles que es corben són elements que conflueixen formalment en aquestes obres, incardinant-les en un mateix sistema sensorial. Però, a més, per un moment pensem en una imatge ja clàssica de la Bauhaus, una estudianta de l'escola posant amb una màscara del *Ballet Triàdic* d'Oskar Schlemmer, asseguda; asseguda, precisament, en la cadira *Wassily*. I ens la imaginem davant de l'Oliver, buscant els secrets de la biblioteca pètria que ens ofereix l'autora valenciana, una artista sòlida i imaginativa, que ací ens deixa la càrrega del seu enigma.

En 1954 Sori Yanagi va dissenyar el tamboret *Butterfly*, el company del qual en aquesta exposició és un quadre d'Isabel Taboada que en el Centre de Documentació del Museu de Vilafamés apareix sense títol i sense data. Un japonès nascut en 1915 enfront d'una dona nascuda a Galícia just quaranta anys més tard. Però hi ha quelcom que ens ha fet unir aquestes obres: el concepte d'allò dual. La peça de Yanagi juga amb la simetria, a partir de dues formes idèntiques que es toquen en la seua part superior i s'uneixen en la inferior mitjançant una vareta de llautó. La fusta laminada corbada que s'ondula orgànicament recorda les sostrades dels santuaris xintoïstes, sent tota una declaració d'intencions d'un creador que, encara que format en el moviment modern, va optar ací per les referències asiàtiques pròpies de la seua comunitat. D'altra banda, reflecteixen també, si atenem el seu nom, ales de papallona. En qualsevol cas apareix allò dual, la forma que es mira en si mateixa i en si mateixa es reconeix. La

pintura de Taboada també reflecteix aqueixa mirada d'iguals. I igualment té un aire oriental. Dues persones, amb tota probabilitat dones, abaixen la seua mirada per a concentrar-se en les mans que les uneixen. El mateix punt de contacte que apareixia en l'objecte de disseny, el trobem ara en aquesta relació humana. Éssers, els vestits dels quals pareixen quimonos, personatges que semblen meditar, aliens a tot el que no siga la seua pròpia relació. Orient respira en aquesta obra de fons blancs que, no obstant això, com per sorpresa, afegeix a la seua pau aparent la marca matèrica de l'expressionisme.

Just al final de la dècada dels anys cinquanta, Verner Panton signava la peça que porta el seu nom, i que només va poder començar a produir-se en els últims anys dels seixanta. Dos interessos el movien: realitzar cadires sense petges posteriors i treballar amb materials plàstics, en aquells anys a penes utilitzats en el camp del moble. Igual que en l'obra de Yanagi, les seues formes ens retornen una línia contínua i corbada, ajustada en aquest cas a les formes sedents del cos. Peça emblemàtica a més no poder, suposa un nou concepte en la fabricació de seients. Es realitza en blanc i negre, però també en colors brillants, que ens retornen al pop en què es va forjar. Per a aquesta exposició, Vitra ens ha proporcionat una de tonalitat blanquinosa, fet que ens ha condicionat per a buscar-li una obra artística en diàleg. Hem optat per relacionar-la amb una pintura de 1994, realitzada a duo per Teresa Marín i Víctor Bastida i titulada *Hybris I*, concepte aquest últim, definit per Pierre Grimal com «una abstracció, la personificació de l'excés i la insolència»

(1951, 266). La falta de moderació, però també l'instint i l'orgull temerari envolten aquest concepte grec, el qual troba en Prometeu un dels seus principals herois. Aquest personatge del mite hauria desafiat els déus robant-los el foc que regalaria als humans. El seu càstig: estar encadenat a una roca, de la qual finalment va ser alliberat. Però ací estan les cadenes, dibuixades subtilment en aquest quadre. Nuats entre si, els barrots que les componen es corben en una filigrana. Els autors de la peça han jugat amb la duresa del representat i la subtileza de com es representa, a través d'uns tons delicats que semblen contradir el seu inicial missatge. Unint-la de nou a la peça de Panton, veiem com aquesta última s'ajusta a la forma del cos, mentre que l'obra de Bastida i Marín ens remet a l'entrellaçament prometeic, que l'embolcalla i empresona com una tela d'aranya.

Finalment, ens centrarem en Antoni Tàpies i Frank Gehry. Dos colossos cara a cara. Dues magnífiques peces que s'acompanyen i que comparteixen l'inusual dels seus materials. Fins fa relativament poc, l'art menyspreava utilitzar per a si mateix elements com ara el cartó. No obstant això, Tàpies l'adopta per a moltes de les seues obres, entre elles la que ara ens ocupa: *Tres cartrons*, datada l'any 1974. Només dos anys abans, en 1972, Frank Gehry començava la sèrie *Easy Edges*, que comprenia catorze peces en cartó, una de les quals és la *Wiggle Side Chair*, que ara es mostra al costat de la de Tàpies. L'un i l'altre, artista i arquitecte-dissenyador aposten per allò pobre, i es comprometen amb l'esperit i amb la qüestió social. No són meres paraules. De tots és sabut el misticisme de l'artista



català, qui traça «un arc que va des de la presència humil i perible de les coses fins a la intuïció del transcendent» i pretén mostrar-nos «la fisicitat dels objectes i fer-nos reconèixer, en ells, la seua energia evocadora, la seua càrrega simbòlica o les ressonàncies que apelen a l'experiència viscuda» (Macaya Ruiz 2016, 63). Per a ell, els materials pobres com el cartó ens porten paradoxalment a la solemnitat de la contemplació. Tot és digne de ser reflectit i gaudit, però especialment allò que almenys inicialment passa desapercebut. Si el cartó és, per descomptat, un material que l'art simplement no havia contemplat per a per a si mateix, tampoc el disseny l'havia tingut molt en compte. Però va arribar Gehry. No era el primer, ja que en els anys seixanta el mobiliari de cartó s'havia introduït en el mercat com una alternativa econòmica i lúdica als cars i solemnes mobles tradicionals. No obstant això, l'arquitecte canadenc va portar aquesta tendència al disseny d'autor. Molt al seu pesar, ja que si la seua idea inicial era oferir un producte a l'abast de totes les butxaques, el mercat va aprofitar la seua signatura per a entronitzar unes obres que prompte van disparar el seu preu i que van fer que Gehry desistira de seguir amb elles. Va tornar a l'arquitectura, deixant, tanmateix, com a herència per al disseny una sèrie de cadires de cartó corrugat, com la que ara veiem en aquesta exposició. Dinàmica i orgànica, suma al quadre de Tàpies una interrogació.

Cadascuna de les peces que componen aquesta exposició narra, per si sola, una història. El temps compartit en la galeria permet que aqueixes múltiples històries esdevinguin una.

## Referències

- Antonelli, Paola. 2003. *Objects of Design from the Museum of Modern Art*. Nova York: The Museum of Modern Art.
- Cobos, Antonio. 2017. *Óscar Borrás*. <http://galeriazuccaro.com/> [Data de consulta: 30-10-2019].
- Feliu Franch, Joan. 2016. «Miau Fanzara. Un arañazo al destino». *Diferents. Revista de Museus* 2: 30-45.
- Grimal, Pierre. 1951. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1982 (Traducció de Francisco Payarols).
- Homero. S. VIII a. C.. *La Odisea*. Madrid: EDAF (Traducció de Felipe Jiménez Sandoval).
- Macaya Ruiz, Albert. 2016. «Presencias de lo cotidiano. Objetos y creatividad en el arte moderno y contemporáneo. Aproximación al caso de Antoni Tàpies». *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation*, Vol. 4, Núm. 1, pp. 50-64
- Marín, Joan M. i Rosalía Torrent. 2016. *Breviario de diseño industrial. Función, estética y gusto*. Madrid: Cátedra.
- Munari, Bruno. 1971. *Artista y Designer*. Valencia: Fernando Torres, 1974 (Traducció Joaquín Espinosa Carbonell).
- Muñoz, Miguel Ángel. 2013. «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria» En *La abstracción de Rafael Canogar*, ed. IVAM. Valencia: IVAM, pp. 15-25.
- Schwartz-Clauss, Mathias. 1997. *Cien sillas clásicas*. Munic: Vitra Design Museum.
- Úbeda, Ramón. 2004. *Sex Design*. Barcelona: Línea Editorial.



# Biografies

GAETANO GIANNOTTA

## FABIO NOVEMBRE

«I want to breathe till I choke. I want to love till I die»

Nascut a Lecce, Itàlia, en 1966, va obtenir el títol d'arquitecte en 1992 pel Politècnic de Milà. Ha descrit la seua obra com un contrast entre bambolles d'aire i agulles esmolades, com un do fet per a seduir a l'espai. Considera l'arquitectura com un missatge i els homes que l'habiten com a creadors i usuaris alhora, capaços d'adaptar l'espai com si aquest fora una segona pell. Tot això ho manifesta en els seus projectes, especialment arran de les diverses col·laboracions que, a partir de l'any 2000, manté amb les més prestigioses marques italianes i internacionals de disseny d'interiors, com Bisazza, Cappellini i Driade, que continuen buscant-li àvidament pel seu esperit visionari i la seua inspiració en models i temes clàssics. Amb la direcció de l'exposició *Insegna anche a me la libertà delle rondini* (11 d'abril-8 de juny de 2008) va començar la seua reeixida col·laboració amb l'Ajuntament de Milà. A aquesta van seguir *Il Fiore di Novembre* (Triennale Design Museum, 21 d'abril-17 de maig de 2009), el projecte per al pavelló *Itàlia* en l'Expo de Xangai de 2010 i per a la nova seu de l'equip de futbol del Milan i el seu logotip en 2014. En 2012 va elaborar també el disseny expositiu de la *Triennale Design Museum V* sobre el disseny gràfic italià, obra en la qual

va mesclar ressons mitològics amb elements goethians i newtonians. Durant el mes de setembre passat ha dirigit el taller creatiu *Talking crafts: Google meets Italian design*, en el qual s'ha investigat com els dispositius de Google poden integrar-se amb els objectes d'ús diari amb la finalitat d'incrementar les seues funcions i fins i tot donar-los una veu pròpia.

## RAFAEL CANOGAR

«És la pintura: oli sobre la tela i ja està. I amb això jugue, buscant l'essència»

Pintor i escultor toledà, nascut l'any 1935 i format a l'escola madrilenya de Daniel Vázquez Díaz, la seua obra és una contínua ruptura amb el passat, encara que siga el seu. Els seus trets principals continuen sent el gest, la matèria i el color que participen de la seua incessant cerca de renovació. En conseqüència, en el desenvolupament de la seua activitat artística, abstracció i figuració s'entrellacen, perquè constitueixen formes d'expressió triades específicament en funció de les exigències a les quals han de respondre a cada moment i obra. Des de 1955, a l'inici de la seua carrera artística, es va orientar cap a l'abstracció, atret per l'informalisme americà i l'*action painting*. Però

quan els artistes espanyols van començar a abusar de l'abstracció, Canogar, que també havia contribuït al seu èxit amb la fundació del grup madrileny El Paso, la va abandonar i es va obrir a la figuració narrativa de tipus urbà. Ací va emprar recursos propis de la pintura d'història, més en concret de Velázquez, extraient els seus subjectes dels mitjans de comunicació per a donar forma a una denúncia social i política de la realitat i d'allò quotidià que recorda el contemporani pop americà. Després d'aquesta etapa va continuar pintant sense cap compromís més que el de la cerca de la seua pròpia essència. La pintura ja no era per a ell una activitat més de l'home, sinó la raó mateixa de l'existència de l'artista. Premi Nacional d'Arts Plàstiques en 1982, ha exercit diversos càrrecs importants com la direcció del Cercle de Belles arts de Madrid (1983-1986), la Direcció General de Belles Arts del Ministeri de Cultura (1981-1984), membre del Consell d'Administració de Patrimoni Nacional (1984-1987) i membre de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Recentment ha protagonitzat les exposicions *L'abstracció de Rafael Canogar* (IVAM, 14 de novembre 2013-2 de febrer 2014) i *Rafael Canogar. «Ahir Avui»* (CEART, 2017).

## RAMÓN ÚBEDA I OTTO CANALDA

«Culture is cool»

Nascut a Jaén en 1962, Ramón Úbeda es forma com a arquitecte i exerceix professionalment com a periodista, encara que es dedica al disseny des

de 1984. Paradigma de l'artista polifacètic, activista cultural per al FAD, el BCD i la Fundació Signes, ha gestionat importantíssimes revistes del sector com ara *Diseño Interior*, *Experimenta*, *Domus* i *Frame*, ha publicat llibres i comissariat diverses exposicions. Actualment és director d'art i consultor de comunicació de prestigioses companyies espanyoles de disseny com Metalarte, Camper i, des de 2001, BD Barcelona Design.

Otto Canalda, barceloní nascut en 1977, és l'actual responsable tècnic de l'empresa de disseny de producte BD Barcelona Design on treballa amb Ramón Úbeda. Tots dos fa una dècada que col·laboren perquè els projectes dels joves dissenyadors arriben al mercat. Encara que oposats per formació i caràcters, es complementen, perquè el primer és més tècnic, expert en premsa especialitzada i mercat, mentre el segon és més conceptual i la seua visió sorgeix de la mateixa cuina de la indústria. Els dos junts han dissenyat reeixits projectes com el llum *In&Out* per a Metalarte en 2003, la cadira *Cool* per a Escofet en 2013, i en 2014 la taula *Up in the air* per a Viccarbe.

## XAVIER MEDINA CAMPENY

Barceloní, nascut en 1943, representa la tercera generació d'una família d'artistes, activa a Catalunya des del segle XVIII. Durant els seus primers anys d'activitat, la seua pràctica artística es va adscriure a corrents abstractoconstructivistes, pop i minimalistes. Quan va decidir portar d'Andorra a Espanya les seues primeres

composicions, les seues barres d'alumini, la policia franquista de frontera les va confondre amb antenes, perquè estava poc acostumada a innovacions en la creació artística. A partir dels anys setanta i després de traslladar-se a Nova York, el seu art va evolucionar progressivament cap a la figuració, amb un absolut protagonisme del cos humà. La seua obra va passar a ser gradualment una unió entre l'anatomia neorenaixentista, una precisa geometria i ressons surrealistes. En les seues obres les dicotomies entre forma i contingut, somni i realitat, present i absent estan superades. Des de 1988 i fins a l'actualitat resideix a la seua ciutat natal a la qual ha dedicat moltíssimes de les seues composicions, installant el seu taller Palo Alto al Poble Nou. Potser la més ambiciosa de les seues produccions és el *Tetramorfos* per al temple expiatori de la Sagrada Família, grup escultòric iniciat en 2016 i que es col·locarà en concloure's les torres dels Evangelistes cap a 2021. Continua exposant per tota Europa i els Estats Units i té obra en importantíssims museus, des del Reina Sofia de Madrid al MACBA de Barcelona, la Jimmy Carter Library & Museum d'Atlanta, la Bears Foundation de Nova York o la sala Roosevelt de la Casa Blanca.

## MARCEL BREUER

«Modern architecture is not a style, it's an attitude»

Nascut en 1902 a Pécs, Hongria, és una de les figures més influents de l'estil internacional. Entre 1920

i 1924, sota la direcció de Walter Gropius, va estudiar a l'Escola d'Arts i Oficis de la Staatliches Bauhaus de Weimar, de la qual va dirigir el laboratori de fusteria a partir de 1925. En aquesta primera etapa va estar fortament influït pel constructivisme i De Stijl i, després d'unes quantes obres expressionistes en fusta, va començar a experimentar amb l'acer tubular. El seu ús li va permetre dedicar-se a l'arquitectura d'interiors i la decoració amb particular atenció al mobiliari. El seu anhel d'anar més enllà del disseny i d'aplicar les noves tecnologies i materials a l'arquitectura i construcció, juntament amb el seu caràcter independent, el van portar a deixar la Bauhaus. Va viatjar llavors a Berlín, on en 1928 va obrir el seu primer estudi d'arquitectura d'interiors, i després a Budapest i Londres, establint-se finalment als Estats Units en 1937. Allà es va reunir amb Gropius i al seu costat va exercir com a professor a l'Escola d'Arquitectura de la Universitat Harvard. Als Estats Units la seua producció es va caracteritzar per una síntesi entre l'estil internacional de la Bauhaus, les necessitats arquitectòniques regionals apreses durant les diverses experiències europees i el descobriment de totes les potencialitats del formigó prefabricat. Aquesta acumulació d'experiències el va acostar al corrent del brutalisme i les seues obres es van caracteritzar per l'ús massiu del formigó, una major geometrització i la posada en valor de les textures deixades pels motles de fusta emprats en l'encofrat. Paradigmàtic d'aquesta fase, que va durar fins a la seua retirada en 1976, és el Whitney Museum de Manhattan de 1966, posteriorment rebatejat Met Breuer com a homenatge a l'arquitecte. Va morir a Nova York en 1981.

## ISABEL OLIVER CUEVAS

«Volia demostrar que no només feia quadres 'canyeros' de crítica social, sinó que sabia pintar bonic, però no pintaria bonic sense fer una crítica»

Pintora valenciana, nascuda en 1946, es va formar i actualment treballa en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de la seua ciutat natal. La seua trajectòria ha combinat la pintura, amb la qual es va comprometre a partir dels anys setanta, i la producció literària i científica sobre altres artistes, els museus i temes d'estètica. La seua producció pictòrica és estrictament figurativa i temàticament ha passat per diferents fases. Va començar la seua carrera en col·laboració amb el grup d'artistes valencians Equipo Crónica, que estava fortament inspirat en la Factory d'Andy Warhol, perquè els membres del grup realitzaven col·lectivament les obres amb la finalitat d'anar més enllà del concepte d'autoria individual. Les primeres obres d'Isabel Oliver van estar fortament vinculades amb temes polítics i amb la definició de la identitat espanyola. Encara que la temàtica de gènere recorre tota la seua obra, la sèrie *La dona* (1971-1973) va constituir una crítica als límits domèstics i culturals viscuts per les dones i un mitjà de reivindicació del que havia de ser el seu paper en la societat. Va continuar la seua denúncia política amb la sèrie *El joc* (1973-1974), en la qual va representar els jocs tradicionals espanyols transgredint les seues regles com a metàfora de la ruptura amb el rígid sistema de valors establert per la societat amb la finalitat de definir nous codis. En 1975 va abandonar l'Equipo Crónica

i amb la sèrie *La mercantilització de l'art* el seu interès es va dirigir cap al sistema de l'art i la incomunicabilitat de l'artista enfront de l'imperi de les normes del mercat. En l'actualitat ha abandonat la ideologia pop per a penetrar en la investigació sobre el temps. Afegint nous materials als seus quadres, intenta conjugar en un únic suport el passat, present i futur per a assegurar una visió global.

## FRANK GEHRY

«Your best work is your expression of yourself»

És considerat un dels pioners del corrent deconstructivista pel caràcter orgànic i escultòric dels seus projectes. Nascut a Toronto, el Canadà, en 1929, prompte va viatjar als Estats Units on es va diplomiar en disseny urbanístic per la Universitat de Harvard. Després d'un període de formació amb l'arquitecte vienès Victor Gruen, va viatjar a Europa on va estudiar tant les obres de Le Corbusier com les antigues catedrals romàniques. De tornada als Estats Units, es va dedicar a revolucionar el model americà de casa unifamiliar i, a partir dels anys vuitanta, va desviar la seua atenció cap a temes urbanístics i de requalificació de les ciutats. Són exemples d'aquesta fase madura la Walt Disney Concert Hall a Los Angeles, el Museu Guggenheim de Bilbao, la Casa Dansaire de Praga o la Torre Beekman de Nova York. En aquestes obres es va materialitzar un procés de descomposició dels edificis en unitats volumètriques reacomblades amb criteris en aparença il·lògics que privilegien

les línies sinuoses i la combinació de materials inusitats. Les seues obres madures semblen fruit de plantejaments emocionals i fins i tot psicològics que pretenen endinsar-se en la llum, el moviment i el so dels materials de l'arquitectura. Ha estat guardonat amb els més prestigiosos premis, com el Pritzker, que va rebre en 1989, o el Premi Imperial japonès i el Premi Wolf israelià, que li van ser concedits en 1992. En l'àmbit del disseny les seues obres són el paradigma que el disseny no té límits. En l'actualitat, el seu estudi, el Gehry Partners LLP, està situat a Los Angeles i l'arquitecte continua dissenyant i dirigint projectes per a clients de tot el món.

## ANTONI TÀPIES

«Una obra d'art hauria de deixar perplex l'espectador, fer-lo meditar sobre el sentit de la vida»

Barceloní, nascut en 1923, va ser un dels principals exponents a escala mundial del corrent de l'informalisme. No obstant això, el seu estil és molt personal dins de les avantguardes del segle xx i destaca el sentit eminentment espiritual de les seues obres, la materialitat de les quals transcendeix cap a la profunda anàlisi de la condició humana i del sentit de la seua existència en un procés quasi místic. En aqueixa cerca d'una espiritualitat pròpia, que a més li va portar cap a filosofies i religions orientals, va estar fortament influït per la literatura de Dostoievski, la música de Wagner, la filosofia de Nietzsche i l'art màgic de Miró i Klee. Una intensa experiència pròxima a la mort per tisi als divuit anys el

va portar tant al replantejament del seu sentit de l'existència, quant al del dibuix, perquè a això es va dedicar durant la seua llarga convalescència. La seua immersió en l'art va ser autodidacta i després d'unes primeres experiències surrealistes es va convertir definitivament a l'informalisme. Com a eminent representant de la pintura matèrica utilitza per a les seues obres materials reciclats o de rebuig. A partir dels anys vuitanta, influït per l'art pop, va incorporar nous materials i superfícies i es va comprometre amb temes polítics, catalanistes o d'oposició al règim franquista. Paral·lelament a la seua activitat artística, va desenvolupar una labor d'escriptor que ha donat lloc a diverses publicacions de caràcter teòric sobre l'art. Va morir a la seua ciutat natal en 2012. La seua figura compta des de 1984 amb un centre d'estudi i conservació de la seua obra, la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, que potencia el paper de l'art en la formació de la consciència de l'home contemporani.

## FRONT DESIGN

«Design interests us because it is something everyone can relate to, something everyone has, whether they know it or not»

L'estudi suec Front Design està format per Sofia Lagerkvist i Anna Lindgren, que es van trobar en cursar disseny industrial en la Universitat d'Estocolm. En la mateixa ciutat van fundar en 2003 un estudi amb Charlotte von der Lancken, qui posteriorment va abandonar el projecte. En l'actualitat Front Design col·labora

amb importantíssimes marques entre les quals destaquen Kartell, Axor Hansgrohe, Stelton, Morós, IKEA, Moooi i Vitra. En cadascun dels seus projectes és possible constatar el típic experimentalisme suec reinterpretat des del punt de vista de dues dones. Les seues obres juguen amb efectes visuals i provocacions i creen mons poètics i conceptuals diferents. En constant diàleg amb la moda, el cine i la ciència, les peces de l'estudi Front Design contenen històries sorprenents i inquietants, no oculten la història del procés creatiu, parlen de les convencions, de les expectatives, fins i tot dels materials emprats. Front Design combina la producció en sèrie amb la investigació, la funcionalitat i l'efecte sorpresa, prenent com a font d'inspiració els joguets virtuals, animals i mobiliaris màgics. L'èxit de Front Design explica la presència de les seues peces en importantíssims museus com el MoMA de Nova York, el Victòria & Albert de Londres i el Centre Pompidou de París.

## ÓSCAR BORRÁS AUSIAS

Barceloní, nascut l'any 1947, actualment resideix i té el seu taller a València. Ha estat reconegut com un dels màxims representants a Espanya de la pintura naïf. La seua pintura és ingènua, paradisiaca, totalment sincera en temàtiques i tècniques. Dominant un dibuix perfecte, Borrás presta gran atenció a la llum i el color, les estructures compositives i el tractament de la matèria. Els seus paisatges, marines i visions urbanes diürnes i nocturnes creen una ingènua atmosfera de pau

i serenitat i aspiren a la puresa essencial, la qual cosa explica les fortes analogies de la seua obra amb el primitivisme. Ha estat guardonat amb diversos premis i distincions, entre els quals destaquen la medalla al mèrit artístic del Ministeri d'Informació i Turisme en 1969, el primer premi Jacomart II en el Saló de Primavera de València de 1975 i la medalla de plata Prix Suisse de la galeria Kasper Morges per la millor obra de pintura naïf presentada per Espanya en 1981. Les seues obres s'exposen al MACVAC de Vilafamés, al Museu d'Art Naïf Internacional Anatole Jakoski de Niça, en el Museu d'Art Naïf de Jaén o en el Museu d'Art Naïf de Luzzara (Itàlia) entre molts altres.

## SORI YANAGI

«Nowadays, at a time when humanity is lost, the people should sympathize profoundly with the warm humanity in folk craft and its profound purity»

Nascut a Tòquio, en 1915, ha estat el més important representant del disseny japonès entre la Segona Guerra Mundial i el miracle econòmic japonès de les dècades dels anys cinquanta i seixanta. En el seu estil plenament modern va fondre funcionalitat i practicitat amb els elements de l'artesanía japonesa heretats del seu pare, Soetsu Yanagi, fundador del moviment *mingei* que celebrava la bellesa de l'artesanía local i dels objectes d'ús diari. Les seues obres són l'expressió de la seua profunda convicció en què la vertadera bellesa naix naturalment i no pot ser creada per l'home.



Durant els seus estudis a l'Escola d'Art de Tòquio va rebre la influència de Le Corbusier i Charlotte Perriand i, després de coquetejar inicialment amb la pintura i l'arquitectura, finalment la seua carrera es va orientar al disseny de mobles. Amb aquest objectiu, però també per a dissenyar llums, joguets per a xiquets, estacions de metro, cotxes i motocicletes, va fundar el *Yanagi Industrial Design* en 1952. El seu èxit va arribar en 1957 amb la medalla d'or en la *Triennale di Milano XI* pel seu *Butterfly Stool*, que avui s'exposa en els museus més importants, com el MoMA de Nova York i el Rubber Museum de Headington. En 1977 va succeir el seu pare com a director del Museu Japonès d'Art Popular de Tòquio. Va morir a Tòquio en 2011.

## ISABEL TABOADA

«Si no tinc res seriós a dir, no pinte»

Pintora de la Corunya, nascuda en 1952, i resident actualment a Madrid. A la seua ciutat natal es va formar en la pintura i el dibuix amb María Corredoira i Lolita Díaz Baliño. Més endavant es va mudar a Madrid, i es va doctorar en Belles Arts per l'Escola Superior de Belles Arts de San Fernando en la qual també va ser professora. El seu estil personal es caracteritza per la necessitat de trencar amb els models clàssics que ella mateixa havia emprat durant la seua formació i activitat acadèmica. En els seus quadres l'energia creadora es bolca en la composició, els contrastos cromàtics i la força del dibuix. El seu expressionisme, que recorda un

furiós Matisse, està fet de cossos femenins i elements ornamentals molt plàstics, pintats amb un gest fort i violent, però mai imprecís. La seua pintura li va fer guanyar el primer premi en el Certamen d'Arts Plàstiques d'Unión Fenosa i li va assegurar moltes exposicions a Madrid i la Corunya.

## VARNER PANTON

«One sits habite comfortably on a colour that one likes»

Nascut a Gamtofte, en 1926, és considerat un dels dissenyadors danesos més influents del segle xx per la seua innovadora creativitat, els seus projectes futuristes i la manera d'usar el plàstic, que Panton declina en formes sinuoses i colors exòtics i vibrants. En 1951 es va graduar en Arquitectura per la Reial Acadèmia de les Arts de Dinamarca després de formar-se amb l'arquitecte i dissenyador Arne Jacobsen. Després d'unes primeres experiències en l'àmbit arquitectònic, com, per exemple, el projecte per a una casa plegable, va començar a dedicar-se al disseny de mobles, en particular de cadires, en què destaca el seu projecte de 1960 per a la primera cadira impresa per injecció en una sola peça. S'ha dedicat al disseny d'ambients tractant-los com a obres d'art totals, amb interiors radicals i psicodèlics en els quals es combinen mobles curvilinis, tapisseries, teixit, llums, etc. D'aquestes intervencions, el Vitra Design Museum conserva el muntatge integral per a l'exposició Visiona de 1970. Va morir a Copenhaguen en 1998. La companyia Vitra

continua reeditant els seus projectes i l'any 2000 se li va dedicar una retrospectiva en el ja citat Vitra Design Museum.

## TERESA MARÍN GARCÍA (VÍCTOR BASTIDA)

«Hi ha una situació de canvi en la qual tots podem aportar el nostre granet perquè això puga ser un canvi»

Valenciana, nascuda en 1966, és llicenciada en Belles Arts per la Facultat de Sant Carles i doctora per la Universitat Politècnica de València. La seua tesi doctoral sobre la creació col·lectiva en les arts visuals va ser el resultat de la seua col·laboració artística amb Víctor Bastida. Tots dos, entre 1986 i 2001, van indagar sobre la necessitat d'una relectura de la història de l'art en clau col·lectiva enfront de la força dels individualismes. Les seues obres reflexionen, a més, sobre la complexitat del visual i els límits de la representació mitjançant la permeabilitat entre mitjans i temàtiques artístiques diferents. Els seus projectes van ser exposats en les galeries valencianes PostPost en 1988, Diente del Tiempo en 1993 i La Nau en 1999. A partir de 2001 va cessar la seua col·laboració, però Teresa Marín va continuar investigant sobre les formes narratives de la imatge i les seues connotacions mediàtiques. Actualment desenvolupa els projectes «Petit Comitè de Resistència Audiovisual» i «CCCV» per a la creació d'arxius audiovisuals col·lectius. Teresa Marín ha rebut nombrosos premis i reconeixements i les seues obres han estat exposades en mostres col·lectives d'alt nivell a la Comunitat Valenciana.

## HELLA JONGERIUS

«It's not the design that is the real issue but the amount that is being produced, that is where the evil starts; it just doesn't really add anything to the world»

Nascuda a De Meern, Països Baixos, en 1963, és una important dissenyadora industrial. Després de formar-se en l'Acadèmia de Disseny d'Eindhoven, va començar a treballar en la Droog Design, una companyia holandesa de disseny conceptual. En 1993 va fundar el seu propi estudi, el Jongeriuslab, on encara en l'actualitat produeix teixits, vaixelles i mobles. El seu treball està basat en la combinació de conceptes oposats, com noves tecnologies i objectes fets a mà, projectes industrials i artesania, tradició i contemporaneïtat. Tot això es consolida en la contínua recerca dels colors, textures i materials, aspectes en els quals cada procediment és provisional i reversible, la qual cosa dona lloc a objectes altament matèrics que semblen semiacabats. Actualment col·labora amb les companyies aèries KLM i Dreamliner per als avions de les quals continua dissenyant interiors i seients. A més, són freqüents els seus projectes amb Vitra, companyia de la qual ha estat directora artística de colors i materials durant molts anys. En Vitra ha creat la Vitra Colour and Material Library, experiència que compta en el seu llibre *I Don't Have a Favourite Colour* (2016). Les seues obres, a més d'haver estat sol·licitades per a importants exposicions des de 1994 fins avui en dia, es troben exposades en la col·lecció permanent de museus com el Cooper Hewitt National Design Museum, el MoMA de Nova York i el Design Museum de Londres.



Exposició *Analogies: Art i Disseny*, Galeria Octubre, Universitat Jaume I, vista general

## MANUELA BALLESTER VILASECA

Nascuda en una família d'artistes, l'any 1908, a més de pintora, va ser il·lustradora de llibres i revistes, cartellista, editora, escriptora i poeta, militant del Partit Comunista d'Espanya, així com membre destacat de l'Agrupació de Dones Antifeixistes i de l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura. Artísticament va estar vinculada amb el moviment realista espanyol de l'anomenada Generació Valenciana dels Trenta, marcada per corrents avantguardistes i revolucionaris com el futurisme, el dadaisme, el surrealisme i el socialisme rus. Va saber conjugar aquestes experiències amb la seua formació acadèmica i amb els models clàssics, primer entre ells Velázquez, a qui sempre va considerar el seu mestre en el retrat. Amb l'arribada de la Segona República, el seu art va començar a comprometre's

políticament i socialment segons reflecteixen les obres que va exposar en l'Exposició de l'Art de Llevant de 1929. Va començar a dirigir la revista *Pasionaria*, que durant la Guerra Civil es va convertir en la veu de les dones anti-feixistes del PCE i va dur a terme una extensa producció de cartells polítics. En aquells anys va col·laborar també en l'organització del Pavelló de la República Espanyola de l'Exposició Internacional de París. Després del final de la Guerra Civil, es va exiliar a Mèxic on va organitzar la Primera Exposició Conjunta d'Artistes Espanyols (1956). De tornada a Europa, va fixar la seua residència a Berlín de l'Est i va continuar l'activitat artística sempre vinculada a la lluita social i política. Va morir a Berlín l'any 1994. Un any després, l'Institut Valencià de la Dona va realitzar una exposició per a homenatjar-la i en 2008 se li va dedicar el documental *Manuela Ballester, el llanto airado*.

Art i Disseny

ANALOGIES  
SEIGOTYNA

Art i Disseny

# CATÀLEG DE LES OBRES



Fabio Novembre, *Nemo*. Polietilén, 90 x 83 x 135 cm, 2010, Triade - MACVAC



Rafael Canogar, *Pompeya*. Tècnica mixta, 214 x 190 cm, 1997, MACVAC



Ramón Úbeda & Otto Canalda, *Cool*. Polietilè de baixa intensitat (LDPE) 47 x 42 x 57 cm, 2013, Escofet





Xavier Medina Campeny, *Torso*. Polièster, 85 x 44 x 30 cm, 1972, MACVAC



Marcel Breuer, *Wassily Chair*. Tubulars d'acer i cuir, 79 x 69 x 73 cm, 1925-1926, MACVAC



Isabel Oliver Cuevas, *Sin título*. Tècnica mixta sobre tela, 194 x 150 cm, 1990, MACVAC



Frank Gehry, *Wiggle Side Chair*. Tauler dur i cartó corrugat, 36 x 61 x 87 cm (en versió *Wiggle side*)  
– 43 x 40 x 40 cm (en versió *Wiggle stool*), 1972, Vitra



Antoni Tàpies, *Tres cartrons*. Acrílic i collage sobre cartó, 98 x 146 cm, 1974, MACVAC



Front Design, *Resting Bear*. Fusta, teixit de vellut, espuma modelada i pèllets sintètics, 91,8 x 53,1 x 33,8 cm, 2018, Vitra



Óscar Borrás, *Costa Blanca ecológica. Fantasía en Ifach..* Oli sobre tàblex, 80 x 100 cm, 1994, MACVAC



Sori Yanagi, *Butterfly Stool*. Contraxapat d'auró modelat i lacat, 42 x 39 cm, 1954, Vitra

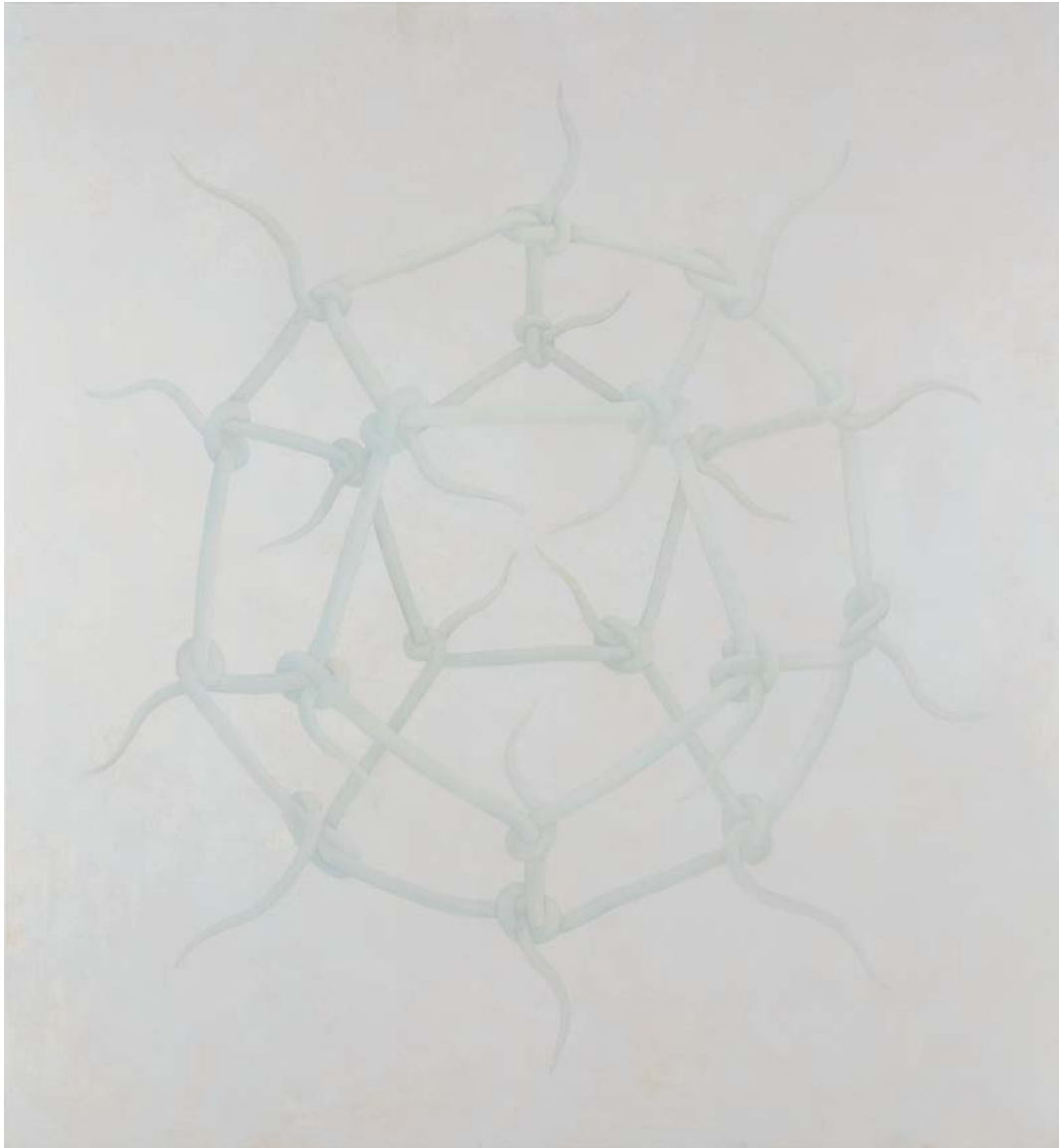




Isabel Taboada, *Sin título*. Tècnica mixta sobre tela, 183 x 122 cm, 1972, MACVAC



Verner Panton, *Panton Chair*. Polipropilè tenyit, 61 x 50 x 83 cm, 1960 (1999), Vitra



Teresa Marín (Victor Bastida), *Hybris I*. Oli i tremp sobre tela, 130 x 120 cm, 1995, MACVAC



Hella Jongerius, *Bovist*. Tela de llana verge, cotó i poliamida i perles sintètiques, 54ø x 38 cm, 2019, Vitra



Manuela Ballester Vilaseca, *Jarra a la luz natural*. Oli sobre tàblex, 59 x 49 cm, 1976, MACVAC



Manuela Bellester Vilaseca, *Jarra a la luz eléctrica*. Oli sobre tàblex, 59 x 49 cm, 1976, MACVAC



**UJI** UNIVERSITAT  
JAUME I

Galeria Octubre

Art i Disseny

# ANALOGIES ANALOGIES

Art i Disseny

Del 5 de desembre de 2019 al 14 de febrer de 2020

Galeria Octubre | Àgora Universitària | Universitat Jaume I

Inauguració

5 de desembre de 2019 | 13 h

Horari de visites

De dilluns a divendres, de 10.30 a 13.30 h i de 17 a 20.30 h

Entrada lliure

col·labora  
**MACVAC**  
musée d'art contemporain Vicente Aguilera Cerni

**Escofet**

**driade**

**vitra.**

