

JUAN SUÁREZ

Una y otra vez

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

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

Arquitecto de formación, como buena parte de la generación de pintores de la abstracción sevillana de los años 70 del pasado siglo, Juan Suárez fue uno de los pintores que inició su andadura en la galería La Pasarela, en la que expusieron gran parte de los artistas de la galería madrileña Juana Mordó, entre los que destacaban los informalistas y, también, el Grupo de Cuenca. Suárez, junto a José Ramón Sierra y Gerardo Delgado, estaba entre esos

jóvenes con ganas de renovación y no contaminados por la enseñanza artística oficial, al provenir de la Escuela de Arquitectura, más propicia al conocimiento de las tendencias internacionales.

La pintura y la geometría han sido una constante en toda su vida y así lo es también en esta exposición que intenta ser una especie de retrospectiva, puesto que abarca toda su trayectoria siguiendo un desarrollo cronológico que continuamente es interrumpido. Las lecturas entrecruzadas, junto a las idas y venidas, establecen un relato en el que la repetición y la geometría variable conviven con el uso de materiales y colores poco habituales en su momento, trascendiendo así los años y las décadas.

De esta manera, se han establecido cinco puntos en el recorrido donde supuran estos cruces de sincronía también variable, puesto que es ahí donde se hace más fuerte la obra de Suárez. Para ello se han buscado, junto a algunos de sus grandes hitos, como por ejemplo la serie que parte de *El tránsito de la Virgen* de Mantegna, mostrar otros conjuntos menos conocidos y poco o nunca expuestos, sin obviar, aunque relativizando, determinadas etapas. La última sala donde se presenta una nueva producción que, como en otras ocasiones, parte de trabajos anteriores, ejemplifica, quizás como ninguna, lo que hemos intentado hacer con la complicidad del autor: un relato inestable y descentrado, pero también sólido y nuevo.

JUAN SUÁREZ

Time After Time

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

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

Trained as an architect, like many other members of the generation of abstract painters active in Seville in the 1970s, Juan Suárez started out at Galería La Pasarela, which also exhibited many of the artists represented by Juana Mordó's gallery in Madrid, including the Cuenca Group and the Spanish “informalists”. José Ramón Sierra, Gerardo Delgado and Juan Suárez were part of that group of young people eager for renewal and uncontaminated by official art education, having studied at the school

of architecture, where they were more exposed to international trends.

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

We have therefore established five points in the exhibition itinerary where these intersections of equally variable synchrony rise to the surface, for it is there where Suárez's work finds its greatest strength. To this end, the show includes several of his landmark pieces—such as the series based on Mantegna's *Death of the Virgin*—as well as other little-known and rarely or never exhibited works, while also touching on, albeit in a relativistic way, specific periods or stages.

The final gallery that presents a brand-new creation—derived, as in other cases, from earlier works—is perhaps the best example of what we have striven to achieve here in collusion with the artist: an unstable, dispersed narrative that is simultaneously solid and new.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

Con la colaboración de:



Clastrón Sur
11 OCT. 2019 – 9 FEB. 2020
www.caac.es

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

With the collaboration of:



South Wing
OCT. 11. 2019 – FEB. 9. 2020
www.caac.es

Lo primero que llama la atención del espectador es el color y, también, el material: pintura industrial de fuertes tonalidades sobre papel fluorescente. A estos materiales ajenos a la tradición artística del momento añadió en este conjunto de obras un peculiar uso de la geometría, que es a la vez fuente de orden y desorden.

A primera vista, por tanto, lo más llamativo de estas obras realizadas entre 1969 y 1971 son los materiales industriales, que le confieren una gran modernidad y actualidad, puesto que podrían servir de precedentes de artistas que desde los años 90 trabajan en la línea de una geometría variable, experimentando tanto con las formas, como con los elementos que la constituyen. Frente al carácter disciplinario de la geometría, contrapone el juego. Frente a la rigurosidad propia de lo constructivo resalta las superposiciones y la variabilidad.

La indagación a lo largo de estos tres años de pintura industrial y soportes sintéticos fue bastante fértil y continuó en años inmediatamente posteriores utilizando otros materiales como metacrilatos o linos. Pero, sobre todo, fue recuperada décadas después. Así, en esta sala, se puede ver un tríptico del año 2004, *Harlequin Dress* (traje de arlequín), una obra ambiciosa de gran formato en la que el lenguaje rastreado en la transición de los años 60 a los 70 aparece como alianza de gesto y ritmo.

The first thing we notice here is the choice of colour and media: industrial paint in bold hues on fluorescent paper. He coupled these materials, at odds with the artistic conventions of the day, with a peculiar use of geometry, making it a source of both order and chaos.

At first- glance, the most striking thing about these works produced between 1969 and 1971 is the use of industrial materials, which makes them seem quite modern and fresh even today; in this respect, Suárez may be the forerunner of those artists who, in the 1990s, began to explore variable geometry, experimenting with forms as well as their constituent elements. He countered the disciplinary mettle of geometry with playful games, and the inherent rigour of the constructive with superimpositions and variability.

The three years Suárez spent exploring the possibilities of industrial paint and synthetic supports were quite productive, and his investigation continued for several more years, incorporating other media such as acrylic glass and linen. However, it made a vigorous comeback decades later, as illustrated by the triptych from 2004 on display in this room. *Harlequin Dress* is an ambitious large-format work where the language he developed between 1969 and 1971 resurfaces in an alliance of gesture and rhythm.

En 1974, Suárez dedica su segunda exposición individual con Juana de Aizpuru a una serie que titula *Sobre el paisaje de fondo del tránsito de la Virgen de Mantegna*. Mantegna, en la tabla que conserva El Prado, desplaza el rito fúnebre hacia un paisaje enmarcado por una gran ventana. Es un cuadro dentro del cuadro que hace olvidar la narración del ritual y sus detalles. Lo importante es ese espacio a la vez líquido y definido, donde juegan especial papel el muro de contención al fondo, el humilde alféizar de la ventana en primer plano y la oblicua del segundo dique a la derecha. Esos elementos que interesan a Suárez son lo bastante consistentes para definir un cuadro sin necesidad de narrar o describir.

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

In 1974, Suárez devoted his second solo show with Juana de Aizpuru to a series titled *Sobre el paisaje de fondo del tránsito de la Virgen de Mantegna* (On the Background Scenery of Mantegna’s Death of the Virgin). In the famous panel at the Prado, Mantegna placed the deathbed scene of the *Dormitio Virginis* before a landscape framed by a large window. That picture-within-a-picture makes us forget the religious narrative and its details. The important thing is that space, liquid yet clearly defined by the presence of the retaining wall in the distance, the humble windowsill in the foreground, and the diagonal of the second dam on the right. The elements that interested Suárez were solid enough to define a picture without narrating or describing anything.

The series might be described as a quiet meeting between geometry and painting. The paint is once again a “veil”. In some cases he applied it evenly (still using industrial methods), in others he combined various media (chalk, charcoal, acrylic paint), and in yet others he scraped off the paint after applying it, but it always forms serene, silent, subtly expressive spaces that mirror those suggested by the dammed lagoon of Mantua. The minor variations between pieces are also owing to the varied types of supports used: wood, acrylic glass, canvas, linen (adding textural values to the application of paint). In those colourless fields created by the paint, geometry primarily establishes rhythms.

En los años 1975-76 Suárez aborda la serie *Marismas*. En ella dos elementos son importantes: la escala y las texturas. La escala confiere a estas obras cierto carácter envolvente, mientras las texturas afirman su condición pictórica: alguna vez esbozan un grafismo, sin concretarlo, pero sobre todo traman el ritmo del cuadro, que el gesto del pintor modela frente al afán de precisión de las bandas de color y los signos diagramáticos. La pintura se desliza bajo unas y otros cuestionando la capacidad de ambos para delimitar o definir. Los títulos *Marismas de soledad*, *Marismas del sur*, *Marismas de silencio* pueden hacer pensar que estamos ante paisajes pero nada hay en estas obras que sea réplica de la naturaleza. La potencia de las texturas, el color y el carácter envolvente pueden, sin embargo, suscitar en el espectador una actitud análoga a la de la percepción del paisaje: no del paisaje que se ofrece a la mirada, como espectáculo, sino de aquel que nos rodea.

Algo parecido ocurre con *Campanades a morts* (campanadas a muertos), 1977. El título, el del poema-canción de Lluís Llach, remite a lo acontecido el 3 de marzo de 1976 en Vitoria. La Policía Armada forzó con gases lacrimógenos la salida de los reunidos en asamblea cívica en la iglesia de San Francisco y disparó contra ellos en la calle, causando cinco muertos y más de cien heridos. Si en las *Marismas* no había paisaje, aquí no hay narración: el cuadro, más que protesta o denuncia, establece un tiempo cero de autorreflexión sobre los hechos.

In 1975–76 Suárez produced the *Marismas* (Marshes) series, in which there are two important elements: scale and texture. The scale gives these works a quasi-immersive quality, while the textures reassert their pictorial nature: occasionally the textures hint at a graphic symbol without concreting it, but above all they weave the rhythm of the composition, which the painter's brushwork models organically, in contrast to the zealous precision of the coloured bands and diagrammatic signs. And beneath scale and texture, the current of paint runs smooth, questioning the capacity of both to delimit or define. The titles—*Marismas de soledad* (Marshes of Solitude), *Marismas del sur* (Marshes of the South), *Marismas del silencio* (Marshes of Silence)—are misleading, making us think they are landscapes, but there are no replicas of nature in these works. Yet the power of the textures, the colour and the immersive quality can have an effect on spectators similar to that of observing a landscape: not the landscape visible to the eye, as a spectacle, but the landscape that surrounds.

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

El lago negro es un gran paralelogramo formado por 36 módulos de cristal pintado. Rectángulos de color que recuerdan a los de las *Marismas*, parecen flotar en la oscura superficie, interrumpiéndola, sin impedir que el espectador alcance a ver su imagen reflejada en ella. La obra hace pensar de inmediato en el *Narciso* de Caravaggio pero también en esos nenúfares de Monet que están tocados y casi protegidos, por la sombra. No es una obra fácil. La vibración de la superficie de vidrio impide que el espectador pueda apropiarse de la obra como podría hacer con un cuadro, pero mientras se resiste de ese modo a la apropiación del espectador, *Lago Negro* no cesa de devolverle, impasible, su rostro. El espectador debe tomar posición ante esta obra como ocurre ante el *Gran vidrio* de Duchamp.

Hay en esta sala otra pieza, en este caso de pared: *ECO* es su título y está compuesta por unos prismas de madera pintados con una gama de color emparentados con algunos de las *Marismas* y *El lago negro*. Están sujetos a la pared, alineados pero guardando entre sí diversas distancias. Aquí todo se confía al ritmo y al azar. Como ocurre en alguna obra de John Cage, los ritmos y cadencias pueden variar de muchas maneras hasta generar una alternancia de presencias y vacíos, de colores y no colores, de sonidos y silencios.

El lago negro (The Black Lake) is a large parallelogram consisting of 36 painted glass units. Coloured rectangles reminiscent of those in the *Marismas* series seem to float on the dark surface, disrupting it but not preventing spectators from seeing their own reflections. The work immediately brings to mind Caravaggio's *Narcissus*, but also Monet's water lilies, touched and almost protected by shadow. It is not an easy piece. The vibrating glass surface prevents viewers from appropriating it as they might do with a painting, but even as it rebuffs their attempts at appropriation, *El lago negro* incessantly and impassively shows them their own reflected faces. Spectators are thus forced to take a position before this work, as they are with Duchamp's *Large Glass*.

There is another work in this room, in this case hanging on the wall: *ECO* (ECHO) consists of three-dimensional wood pieces painted in tones similar to those used in *Marismas* and *El lago negro*. They are fixed to the wall, aligned but spaced at varying intervals. Here everything is left to rhythm and chance. As in some of John Cage's works, the rhythms and cadences can vary in infinite ways to generate an alternating pattern of presences and voids, colours and non-colours, sounds and silences.

Muchos autores vuelven a hallazgos del pasado y en ese retorno muestran su potencia inicial. El artista, en un itinerario que hace pensar en una espiral, vuelve a una obra antigua y descubre en ella una nueva fertilidad. Así ocurre también en Juan Suárez, tal y como hemos ido intentando contar a lo largo de toda la exposición, especialmente en las salas de mayor tamaño. Y así es también en esta habitación, donde se muestra la última obra que ha realizado específicamente para esta especie de retrospectiva: una gran escultura o instalación que parte de trabajos pictóricos no anteriormente exhibidos de 1982.

La alternativa entre orden y movimiento, geometría y pintura, que hemos ido descubriendo en diversas obras de Suárez, cobra especial relevancia en unos linos con grafitos a los que el autor dejó sin título. Estas obras son polípticos y encierran formas poligonales excéntricas. Algunas son también rectángulos, otras, trapecios y otras trapezoides, pero todas se oponen a las que las contienen por su movimiento. Establecen así un juego de lenguaje que a la vez afirma y niega el orden geométrico.

Many authors return to the discoveries of the past which, in that homecoming, reveal their initial power and potential. By a twisting, almost spiralling route, the artist “comes home” to an earlier work and finds a new fertility in it. This entire exhibition, especially in the largest galleries, attempts to show that Juan Suárez has made the same journey. His homecoming is also illustrated in this room, where we find his most recent creation, made specifically for this pseudo-retrospective: a large sculpture or installation based on paintings from 1982 that have never been exhibited until now.

The alternation between order and movement, geometry and paint, which we have already seen in several of Suárez’s works, is particularly relevant in those graphite on linen compositions which the author left untitled. These early works are polyptychs enclosing eccentric polygonal shapes. Some of those shapes are also rectangles, while others are trapeziums and trapezoids, but they are all opposed to the forms that contain them in their movement. This creates a language game that simultaneously reaffirms and denies geometric order.

NSEO V, 2015

Pintura sobre papel metalizado
200 x 140 cm
FUNDACIÓN FOCUS, HOSPITAL DE LOS VENERABLES, SEVILLA

Sin título, 1969
Untitled

Técnica mixta sobre lienzo
130 x 84,5 x 6 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1969
Untitled

Pintura sobre madera y espejo - bisagras
43 x 29,7 x 6,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1969
Untitled

Pintura sobre madera y lienzo - bisagras
43 x 29,7 x 6,3 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Insignia, 1969

Óleo sintético sobre metacrilato
90 x 76,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Harlequin Dress, 2004
Traje de arlequín

Técnica mixta sobre papel fosforescente
120 x 258 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1969-73
Untitled

Pintura industrial sobre cartulina fosforescente
Diversas medidas
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1982/2003
Untitled

Carbón, lápiz y cera sobre lino
92 x 219 cm c/u
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1971
Untitled

Esmalte sintético sobre metacrilato
86,5 x 76,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1971
Untitled

Esmalte sintético sobre metacrilato
121 x 31 cm

Insignia, 1971

Óleo sintético sobre metacrilato
110 x 86,5 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1977
Untitled

Dibujo sobre papel
50 x 70 cm c/u
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1973-74
Untitled

Pintura industrial sobre madera
251 x 385 cm
COLECCIÓN FUNDACIÓN CAJASOL

Panorama desde el dique (*segunda versión*), 1974
Panorama from the Dock (second version)

Pintura sintética sobre lienzo
155 x 146 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Panorama desde el puente (*segunda versión*), 1974
Panorama from the Bridge (second version)

Pintura sintética sobre lienzo
155 x 146 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Paisaje imaginario, 1974
Imaginary Lanscape

Óleo sintético sobre metacrilato y madera
90 x 90 x 14 cm
COLECCIÓN CAAC

Sin título, 1974
Untitled

Técnica mixta sobre lino
180 x 147 cm

ASOCIACIÓN COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO - MUSEO PATIO
HERRERIANO, VALLADOLID

Sin título, 1974
Untitled

Técnica mixta sobre lino
219 x 210 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN CAJASOL

Sin título, 1977
Untitled

Técnica mixta sobre lino
212 x 219 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Paisaje reunión, 1978
Reunion Lanscape

Técnica mixta sobre tela de algodón sobre tablex y listón de
madera sin desbastar
82 x 123 cm

COLECCIÓN JUANA DE AIZPURU

Cuerpo de campanas, 1982
Bell Corps

Óleo sobre lienzo
294 x 114 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Boceto para una serie, 1966
Sketch for a Series

Collage
42 x 35,5 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Entre el resplandor de los santos, 1985
Among the Splendor of the Saints

Técnica mixta sobre lienzo
200 x 215 cm

COLECCIÓN JUANA DE AIZPURU

Leal souvenir, 1986
Loyal Souvenir

Técnica mixta sobre lienzo
320 x 200 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

El lago negro, 2001-03
The Black Lake

Técnica mixta sobre cristal
240 x 270 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

ERTA I, 1999

Técnica mixta sobre lienzo y madera
200 x 330 cm

COLECCIÓN “LA CAIXA”. TESTIMONIO

NSEO VI, 2015

Pintura sobre papel metalizado
200 x 70 cm

NSEO III, 2014

Pintura sobre papel metalizado
200 x 140 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

ECO, 1978/2001
ECHO

Acrílico sobre madera
Medidas variables

CORTESÍA DEL ARTISTA

Campanades a morts, 1977
Campanadas a muertos
Bells Tolls for the Dead

Óleo sobre tela
190,5 x 187,5 cm

ARTIUM DE ÁLAVA. VITORIA – GASTEIZ

Sin título, 2014
Untitled

Pintura Industrial sobre papel metalizado
140 x 100 cm

CORTESÍA DEL ARTISTA

Una y otra vez, 2019
Time After Time

Madera lacada
Medidas variables
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1982/2003
Untitled

Carbón, lápiz y cera sobre lino
92 x 219 cm c/u
CORTESÍA DEL ARTISTA

Homenaje a McLuhan, 1971
Tribute to McLuhan

Óleo sintético sobre metacrilato
80 x 80 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1982
Untitled

Acrílico y tinta sobre papel
220 x 202 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1969-73
Untitled

19 pinturas industriales sobre cartulina fosforescente
Diversas medidas
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1982/2003
Untitled

Carbón, lápiz y cera sobre lino
184 x 220 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1971
Untitled

Pintura industrial sobre cartulina fosforescente
48 x 44,5 cm
COLECCIÓN PARTICULAR

Sin título, 1974
Untitled

Técnica mixta sobre lino
130 x 97 cm
COLECCIÓN DUQUES DE SANTIESTEBAN DEL PUERTO

Magic City (módulo 8 y 9), 1971
Ciudad mágica (módulo 8 y 9)

Aluminio 100 x 70 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Sin título, 1968
Untitled

Pintura sobre madera
39 x 24 x 20,5 cm
CORTESÍA DEL ARTISTA

Fragmentos de mar, 1979
Sea Fragments

Técnica mixta sobre madera
192 x 20 cm
COLECCIÓN PARTICULAR