



SALA PARÉS

Deesses

VENTÓS

*Als Budes de Bamiyan  
i al museu de Bagdad.*

Portada

Detall | **Komari** | marbre negre Bèlgica 19,6 x 15,7 x 6 cm

Deesses

---

VENTÓS

SALA PARÉS

28 març - 23 abril 2006





## Les noves deesses de Ventós

Una pintura, una escultura, qualsevol realització artística, ha de tenir un valor i un significat independents però, alhora, ha de pertànyer a l'obra de l'artista en conjunt, que es va definint pas a pas. La creació respon a un impuls profund que guia el seu creador fins a un nivell que no és del tot conscient. Un cop iniciada segueix un curs que podria no ser el previst, de la mateixa manera que el conjunt, en el seu desenvolupament, es va produint també amb una certa independència.

Aquest procés sembla que respongui a un programa enregistrat en l'interior de l'artista, que podrà variar d'acord amb les incitacions externes. Hi ha alguna cosa obsessiva en la tasca creativa. El màxim rigor, l'exigència que cal imposar per assolir un resultat valuós de debò han de resultar naturals, i l'obra, fluïda.

Aquestes observacions sorgeixen arran d'aquesta nova exposició de Lluís Ventós. Totes les escultures i les pintures formen part d'una sèrie que s'obre i es tanca el 2005. El motiu que va dur Lluís Ventós a crear-la va ser la impressió que li va causar l'exposició *Deesses* que es va presentar en el Museu d'Història de la Ciutat, a Barcelona, el mes de juny del 2000. A això se sumaria el record de les deesses que es conserven en el Museu d'Història de Bagdad i les grandioses imatges budistes de Bamiyan, destruïdes pels talibans.

L'interès per aquelles imatges de pedra té antecedents en la producció d'aquest artista. Recordem la sèrie d'escultures i pintures inspirades en les figures moai de l'illa de Pasqua que va presentar en la mateixa Sala Parès l'any 2000. Com en aquest cas, s'oferia un ventall que anava des de les formes tancades, de material compacte, fins a d'altres que s'aprimaven progressivament, buscant alguna cosa molt essencial, semblant a un signe.





1 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



2 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm



3 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm

La sèrie *Deesses*, formada per peces de marbre negre de Bèlgica, és un altre exemple de la recerca que guia Lluís Ventós. Alhora, posa de relleu la línia que podem considerar principal de la modernitat en escultura. Aquí, el bloc tancat, representat de manera exemplar per Maillol, s'anirà obrint amb molt d'impuls a partir de la introducció del ferro per part de Julio González, i l'aprimament de la matèria anirà buidant l'espai en una desmaterialització progressiva.

Aquesta evolució, marcada per la línia més representativa de l'escultura del segle XX, es reflecteix condensada, sintetitzada, en l'obra personal de Lluís Ventós. Aquí veiem escultures de formes orgàniques, de masses compactes i arrodonides, i d'altres que es van alleugerint de matèria fins a assolir una simplicitat que concentra la força i la significació de les realitzacions que podem considerar inicials.

Les primeres evoquen les figures antigues. N'hi ha algunes que ens poden recordar les deesses de la fecunditat del paleolític, com ara la *Venus de Lespugue* (Mussée de l'Homme, París) i la *Figura femenina* de Cabras-Cuccuru S'Arriu, Sardenya, del neolític mitjà (Museo Archeologico Nazionale de Caller). Un bon nombre d'aquestes *Deesses* mostra formes arrodonides, d'un caràcter orgànic molt marcat. No es tracta de la rodonesa inflada d'altres deesses antigues, representada per la paleolítica *Venus de Willendorf* (Naturhistorisches Museum de Viena), i fins i tot s'insinua una geometrització molt suau, lligada a la polida superfície.

En les deesses de formes més inflades de Lluís Ventós, l'estructuració formal en blocs ofereix un resultat molt harmònic. L'abstracció es ressalta amb la forma que representa el cap, que ja era evident en les figures de deesses i d'altres imatges femenines antigues –recordem-ne una de prou representativa, la paleolítica *Venus de Sevignano* (Museo Etnografico Pigorini, Roma).





2 | Deessa | marbre negre Belgique 19,6 x 11,7 x 11,4 cm



3 | Deessa | marbre negre Belgique 22 x 9 x 10,5 cm

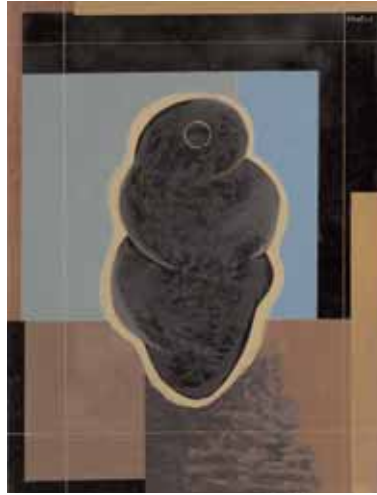


4 | Deessa | marbre negre Bèlgica 11,2 x 22,8 x 13 cm





4 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



5 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



6 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm

De fet, l'abstracció d'aquestes noves escultures és tan clara i evoca en tanta mesura la millor modernitat, que si l'artista no tingués interès a recordar-nos-ho ja en el títol mateix de la sèrie, no se'ns acudiria de pensar en aquelles figures de deesses antigues. D'altra banda, és prou coneguda l'atracció que ha sentit l'avantguarda, tant l'escultòrica com la pictòrica, per les cultures més antigues i per altres que, tot i que s'han mantingut en estadis culturals considerats endarrerits, han arribat fins a nosaltres. Precisament l'any 2007 es compliran cent anys del descobriment de l'art negre i oceànic per part de Picasso, Matisse, Derain i altres artistes, en el Musée de l'Homme de París.

Les deesses de Ventós són modernes, tant pel seu concepte i la manera de resoldre la forma i la superfície com per aquest caràcter d'incorporació del motiu antic. El que atrau els artistes enemics de la modernitat és l'etapa immediatament anterior, dins de la tradició iniciada en el Renaixement, mentre que els amants de la modernitat, entesa com el que és propi de l'art veritablement creatiu, tal com podem veure en Lluís Ventós, saben descobrir la profunda relació existent entre les arts més antigues i el veritable art del seu temps.

Si les deesses paleolítiques i neolítiques ja eren prou abstractes, aquestes escultures de Lluís Ventós accentuen encara més l'abstracció. Malgrat que se'ns continua evocant la figura humana, amb més o menys claredat, el buidat progressiu de matèria de la resta d'obres farà que es vagin allunyant de la línia del bloc tancat i que s'apropin a l'esmentada línia de la desmaterialització que es va iniciar amb Rodin i es va accelerar amb González.

La coherència formal anirà lligada a una certa discontinuïtat, com si l'obra estigués formada per una juxtaposició de formes menors que es fonen en una unitat superior. Aquesta articulació, que es desvia de la vertical, anirà traçant girs, en alguns casos, però això no comportarà la introducció d'una sensació de dinamisme. Tanmateix, l'obra d'aquest artista és diversa. D'altres, que suposem que són figures jacentes, són estàtiques. Tant les unes com les altres, verticals i horitzontals, conformen un grup en què les deesses conserven, abstracta però explícita, la figura humana.





7 | Deessa | marbre negre Bèlgica 27,6 x 9,6 x 8,9 cm



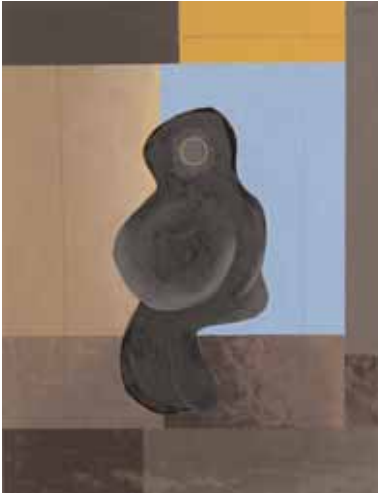
8 | Deessa | marbre negre Bèlgica 48 x 8,9 x 7 cm



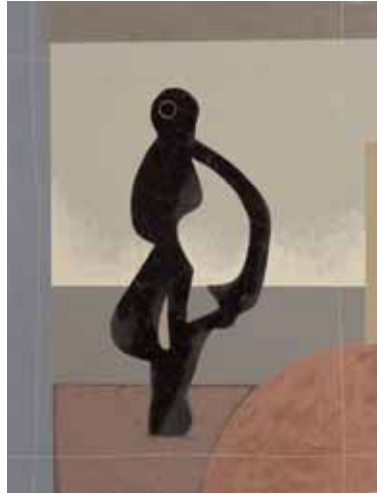
9 | Deessa | marbre negre Bèlgica 31,5 x 11,5 x 7,1 cm



10 | Deessa | marbre negre Bèlgica 21,4 x 9 x 11,1 cm



7 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



8 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



9 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



10 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



11 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



12 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm





11 | Deessa | marbre negre Bèlgica 27,7 x 10,4 x 14,5 cm



12 | Deessa | marbre negre Bèlgica 28,3 x 8,9 x 9,4 cm



13 | Deessa | marbre negre Bèlgica 20,2 x 29,5 x 16,3 cm





13 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm



14 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm



15 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm

Altres grups d'escultures d'aquesta sèrie, que mostren una abstracció més gran i en les quals s'abandona la referència a la realitat figurada, impliquen una derivació lògica dels processos seguits. Això no implica que l'artista renunciï a recuperar en algun altre moment la referència realista. El cert és que l'art actual, per molt que pugui semblar el contrari, manté d'alguna manera el vincle amb la realitat, i hi ha molts artistes que acaben evocant-la.

Les escultures d'aquesta sèrie presenten una varietat molt gran. Per a mi, el que és fonamental és tant el procés d'alleugerir de massa com l'obertura espacial. L'espai és un dels trets principals de l'escultura moderna. I l'espai s'obre, no solament envoltant el cos de l'obra, tal com era tradicional, sinó també interiorment, fins al punt que l'espai exterior i l'interior, de resultes del desplegament de la forma, constitueixen un sol àmbit.

El fet de rememorar les antigues deesses es torna més abstracte. Hem de situar aquestes altres escultures en un procés, que no és lineal, d'aprimament. Tot va lligat: abstracció, pèrdua de massa i sensació que l'artista ha sorprès un moment del desenvolupament formal i l'ha deturat per a nosaltres. En una fase avançada d'aquest procés, la figura ja s'ha convertit en un signe. La forma, aprimada, gira sobre si mateixa en un revolt pronunciat i es converteix en una mena d'interrogant, un ganxo o una àncora.





16 | Deessa | marbre negre Bèlgica 26,3 x 9 x 12,6 cm





16 | Deesses | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



17 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



18 | Deessa | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm

Tenim una escultura que sembla que s'obri cap a nosaltres, entrellaçant-se en les seves evolucions amb l'espai, i que és alhora abstracció i evocació de les antigues deesses, formalment més nues que les del paleolític. El procés pot acabar en una escultura gairebé de dues dimensions, un veritable relleu exempt, amb algun signe clar del cos femení. En tot cas, ja no és la figura sencera o gairebé sencera de la primera fase, i de les deesses de l'antiguitat, sinó un fragment. I ja sabem que el fragment, amb la seva derivació, el collage, és una altra de les notes de l'art contemporani. A l'home actual li és difícil representar la figura humana, en una època en què la societat mateixa està escindida i en fase del que ens pot semblar un procés de desintegració.

Aquestes imatges fragmentàries de la figura femenina es materialitzen en una mena de relleus quadrangulars. I la sensació que es tracta de plaques amb tendència al pla forma part de la desmaterialització i la voluntat de trobar el que és primigeni, després d'eliminar el que és superflu. Jo no parlaria de minimalisme. Es tracta del resultat d'un procés coherent, justificat, mentre que la major part dels veritables minimalistes ho són de manera programàtica, i el resultat final és, en general, el buit, però no el buit significatiu que revela sempre l'obra d'art, sinó el de l'absoluta manca de significat.

La coherència de l'obra de Lluís Ventós, a la qual feia referència, també es pot comprovar recordant exposicions anteriors en què la desmaterialització era encara més avançada. Penso, sobretot, en la sèrie *Veletas (Penells)* (1988), de ferro forjat, en què cadascuna de les obres que la componen té el nom d'un vent. O en les sèries que duen el títol comú de *Maresia*, en les quals va utilitzar vidre i diversos metalls. En aquest cas, al caràcter de placa que tenen aquestes obres anteriors se suma la transparència del vidre, que produeix una sensació més gran de reducció material i la mateixa essencialitat que la sèrie que ens ocupa.







19 | Deessa | marbre negre Bèlgica 32,2 x 10,1 x 20,3 cm



20 | Deessa | marbre negre Bèlgica 38,5 x 8,9 x 20 cm





19 | Komari | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



20 | Komari | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



21 | Komari | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm

### *Las pinturas de las nuevas Diosas*

El mateix procés i els trets bàsics es poden apreciar en les pintures sobre aquest tema. La tècnica és oli sobre paper, i és indubtable que l'obra d'un escultor també és, alhora, l'obra d'un veritable pintor. El joc del color es produeix amb la mateixa sobrietat i manca de provocada espectacularitat que les obres en tres dimensions. La gamma cromàtica, tanmateix, és àmplia: diversos ocres, grocs vius, tons torrats i vermellosos, verds, blaus i un negre gairebé omnipresent –recordem que aquest és el color de les escultures–. En determinades zones d'alguna d'aquestes pintures, els colors se superposen o s'entremesclen d'una manera molt matisada.

La primera fase que podem establir, tal com ha passat en el cas de les escultures, és d'evocació clara de les deesses de l'antiguitat. Malgrat que l'artista ha creat les obres, alternativament, d'una manera i de l'altra, sembla que es pugui traçar un recorregut, en línies molt generals, que va, tal com indicava al començament, del que és compacte al que és més prim i essencial. Cal afegir que en algunes d'aquestes pintures, que podem situar al començament del recorregut, la forma arrodonida i la gradació del color en el seu interior s'han aconseguit de la mateixa manera que si es modelés un volum.

En aquestes obres, el color utilitzat és exclusivament el negre, amb gradacions que van fins al gris. Aquesta gamma cromàtica autolimitada permet que l'artista aconsegueixi suggestius valors pictòrics. Aquestes pintures són també una mena de projectes escultòrics, per la seva marcada sensació de volum. Amb aquesta possible doble lectura, aquestes enllacen tota la sèrie de pintures sobre paper amb la de creacions en tres dimensions.









22 | Komari | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm



23 | Komari | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm

Tant en aquestes obres com en d'altres que no mostren aquesta suggestió escultòrica, les figures són grasses, amb els pits que els pengen, i tendeixen a la rodonesa de manera encara més clara que en les escultures. Una d'aquestes sí que ens pot recordar la Venus de Willendorf. Tanmateix, l'estilització apareix aviat i les figures, tot i que mantenen un caràcter humanoide, es tornen progressivament abstractes. I, curiosament, s'hi tornen d'una manera que s'assembla en part al procés que es va produir prehistòricament. En la sensació de realitat desapareix qualsevol indicatiu de realisme figuratiu. I la figura, sempre circumdada de negre, es va convertint en signe.

El pas següent, de manera lògica, és l'ambigüitat entre realisme i abstracció. Resulta lògic que aquesta possible indefinició o ambivalència es produeixi en una època en què la incertesa és més gran que mai i es converteix en un dels trets de la modernitat. És propi del nostre temps, però no es tracta d'una simple moda, malgrat que també s'hi pugui convertir en les mans d'alguns, perquè està subjacent, en l'interior de l'ésser humà, com a fruit de la consciència. El que tenim davant, aquestes pintures o aquesta realitat social o cultural, concreta o global, és, no solament això o allò, sinó això i allò.

D'aquí ve el grau tan alt d'incertesa i el fet que un pensador com Salvador Pàniker proposi que cadascun de nosaltres ens fem un programa o un model de creences i d'actuació "a la carta". L'art, en el seu aprofundiment de la condició humana, reflecteix aquesta ambigüitat i aquesta incertesa, per bé que no sigui de manera deliberada. I millor, si no ho és, perquè l'obra d'art no és fruit d'un acte de la voluntat, sinó de la necessitat. Sorgeix marcada d'alguna manera pel seu temps, i comprovem que aquestes pintures, igual que les escultures, contemplen el passat llunyà sota la llum del present, que és una manera de ser fidel al seu temps sent fidel alhora a allò que l'ésser humà –que no ha experimentat cap mutació biològica des del paleolític de les antigues deesses de les quals ha partit Lluís Ventós– té, en el fons, de permanent.





25 | Komari | marbre negre Bèlgica 12,2 x 9,6 x 12,8 cm



26 | Komari | marbre negre Bèlgica 23,7 x 19,4 x 14,1 cm



27 | Komari | marbre negre Bèlgica 17,7 x 9,2 x 19,4 cm



28 | Komari | marbre negre Bèlgica 19,1 x 16,8 x 6,4 cm



29 | Komari | marbre negre Bèlgica 19,5 x 15,5 x 5 cm



30 | Komari | marbre negre Bèlgica 19,6 x 15,7 x 6 cm



24 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,3 cm



25 | Deessa | oli sobre paper 24,5 x 18,5 cm

Aquestes obres són pintures per la importància del seu cromatisme, però també són, en molts casos i de manera decisiva, dibuixos. El traç negre envolta el color. Aquí també es dona molta varietat. Hi ha pintures que són un dibuix de color negre emplenat amb colors, i sovint el perfil està vorejat per una aurèola blava, ocre, torrada o grisa. Passa una cosa semblant quan, de manera inversa, el negre ocupa gairebé tot l'interior de la figura.

Quan parlem de pintura, de vegades oblidem que és, abans que res, llum. És allò que veu el pintor, mentre que l'escultor, en canvi, obeeix al tacte. Les escultures existeixen per ser tocades, encara que els espectadors ens hàgim de conformar amb un tacte visual. En l'obra de Lluís Ventós, els colors són lluminosos, sobretot els blaus i els ocres clars, amb les seves connotacions respectives del cel i el sol. Les vores acolorides que envolten les figures, i tot el conjunt de l'obra, emeten resplendor.

En acabar el recorregut, en una aproximació a l'obra recent d'aquest artista, i després de l'aprimament extrem de la figura, veiem que la forma es redueix a un oval, del qual broten, com d'una flor, una suggestió de braços, tronc i un cap mínim. I, finalment, ens trobem amb l'arc, el ganxo, l'àncora que hem vist en les escultures. El procés, paral·lel, és el mateix. I, de la mateixa manera que en l'escultura, hi ha antecedents en la pintura d'aquest creador. Hem de recordar la manera en què es desenvolupava la sèrie *Moai*. Allí també desembocava tot plegat en una geometria molt senzilla i flexible. I també el negre hi tenia un paper rellevant. I, igualment, els perfils estaven envoltats en una aurèola i una resplendor.



31 | **Deessa** | marbre negre Bèlgica 19,2 x 9,5 x 10,2 cm



32 | **Komari** | marbre negre Bèlgica 19,3 x 20 x 7,5 cm



26 | Ham | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm



27 | Ham | oli sobre paper 49,5 x 38,5 cm

En l'escultura i la pintura es va d'un realisme que ja és abstracte, en el qual les deesses paleolítiques i neolítiques eren identificables, a l'abstracció radical que, de la realitat visible, només en conserva un signe. En resum, de la complexitat a la simplicitat i l'essencialitat. D'allò que és punt de partida al port d'arribada. Tanmateix, sempre, en cada obra de qualsevol creador, l'aventura s'ha de repetir, i la nova obra serà fins a un cert punt la mateixa, i sempre serà nova. Per dur a terme tot això ha calgut un gran rigor, com el que aplica Lluís Ventós. Creativitat, coherència i rigor coincideixen en aquesta magnífica exposició i en el conjunt de l'obra d'aquest valuós artista.



33 | Ham | marbre negre Bèlgica 24,6 x 22,8 x 8,6 cm



34 | Ham | marbre negre Bèlgica 24,2 x 25 x 8,5 cm

## Las nuevas diosas de Ventós

Una pintura, una escultura, cualquier realización artística, ha de tener un valor y un significado independientes, pero, a un tiempo, formar parte de la obra del artista en su conjunto, que se va definiendo paso a paso. La creación responde a un impulso profundo, que guía a su creador a un nivel no del todo consciente. Una vez iniciada sigue un curso que puede no ser el previsto, de igual modo que el conjunto, en su desarrollo, se va produciendo también con cierta independencia.

Este proceso parece responder a un programa grabado en el interior del artista, que tendrá variaciones de acuerdo con incitaciones externas. Hay algo de obsesivo en la labor creativa. El máximo rigor, la exigencia que cabe esperar para alcanzar un resultado realmente valioso han de resultar naturales, y la obra, fluida.

Estas observaciones surgen al hilo de esta nueva exposición de Luis Ventós. Todas las esculturas y pinturas constituyen una serie, abierta y cerrada en 2005. El motivo que ha inducido a Lluís Ventós a realizarla fue la impresión causada por la exposición *Diosas*, presentada en el Museu d'Història de la Ciutat, de Barcelona, en junio de 2000. A ello se sumaría el recuerdo de las diosas que se conservan en el Museo de Historia de Bagdad y las grandiosas imágenes budistas de Bamiyan, destruidas por los talibanes.

El interés por aquellas imágenes en piedra tiene antecedentes en la producción de este artista. Recordemos la serie de esculturas y pinturas inspiradas en los moais de la Isla de Pascua, que presentó en la misma Sala Parés en el año 2000. Al igual que ahora se ofrecía un abanico que iba de formas cerradas, de material compacto, a otras que se adelgazaban, buscando algo muy esencial, que parecía un signo.

### *Las nuevas esculturas de Diosas de Lluís Ventós*

La serie *Diosas*, realizada en mármol negro de Bélgica, es otro ejemplo de la búsqueda que guía a Lluís Ventós. Al mismo tiempo pone de relieve la línea que podemos considerar principal de la Modernidad en escultura. En ésta, el bloque cerrado, representado ejemplarmente por Mallol, irá abriéndose, con gran impulso a partir de la introducción del hierro por Julio González, y el adelgazamiento de la materia irá vaciando el espacio en una progresiva desmaterialización.

Esta evolución, marcada por la línea más representativa de la escultura del siglo XX, se refleja, condensada, sintetizada, en la personal obra de Lluís Ventós. Vemos aquí esculturas de formas orgánicas, de masas compactas y redondeadas, y otras que van aligerándose de materia hasta alcanzar una simplicidad que concentra la fuerza y significación de las realizaciones que podemos considerar iniciales.

Las primeras evocan las antiguas figuras. Algunas de ellas pueden recordarnos las diosas de la fecundidad del Paleolítico, como la *Venus de Lespugue* (Musée de l'Homme, París) y la *Figura femenina* de Cabras-Cuccuru S'Arriu, Cerdeña, del Neolítico medio (Museo Archeologico Nazionale de Caller). Buen número de estas *Diosas* tienen redondeadas formas, de marcado carácter orgánico. No se trata de la abultada redondez de otras diosas antiguas, representada por la paleolítica *Venus de Willendorf* (Naturhistorisches Museum de Viena), e incluso se insinúa una muy suave geometrización, ligada a la brida superficie.

En las *diosas* más abultadas de Lluís Ventós, la estructuración formal en bloques ofrece un resultado muy armónico. La abstracción viene subrayada en la forma que representa la cabeza, que era ya evidente en las figuras de diosas y otras figuras femeninas antiguas -recordemos una tan representativa como la paleolítica *Venus* de Sevignano (Museo Etnográfico Pigorini, Roma)-.

En realidad, la abstracción de estas nuevas esculturas es tan clara, y tiene tanto sabor a la mejor modernidad, que si el artista no tuviera interés en recordarnoslas, ya en el mismo título de la serie, no se nos ocurriría pensar en aquellas figuras de antiguas diosas. Por otra parte es bien conocida la atracción que ha sentido la vanguardia, escultórica y pictórica, por las culturas más antiguas y por aquellas otras que, manteniéndose en estadios culturales que se han tenido por atrasados, han llegado hasta nosotros. Precisamente el año próximo, 2007, se cumplen cien años del descubrimiento del arte negro y oceánico por Picasso, Matisse, Derain y otros artistas, en el Musée de l'Homme de París.

Las *Diosas* de Ventós son modernas tanto por su concepto y la manera como resuelve la forma y la superficie como por ese carácter incorporado del motivo antiguo. Lo que atrae a los artistas enemigos de la modernidad es la etapa inmediatamente anterior, dentro de la tradición iniciada en el Renacimiento, mientras que los amantes de la modernidad, entendida como lo propio del arte verdaderamente creativo, lo vemos en Lluís Ventós, saben ver la profunda relación que existe entre las artes más antiguas y el verdadero arte de su tiempo.

Si las diosas paleolíticas y neolíticas eran ya bastante abstractas, éstas esculturas de Lluís Ventós acentúan más la abstracción. Aunque la figura siga evocándonos, con mayor o menor claridad, la figura humana, el progresivo vaciado de materia de las restantes obras las irá alejando de la línea del bloque cerrado y las acercará a la citada línea de la desmaterialización iniciada por Rodin y acelerada con González.

La coherencia formal irá ligada a cierta discontinuidad, como si la obra estuviera compuesta por una yuxtaposición de formas menores, que se funden en una unidad superior. Esa articulación, desviándose de la vertical, irá trazando, en algunos casos, giros, sin que ello suponga la introducción de una sensación de dinamismo. Pero la obra de este artista es diversa. Otras, que se suponen figuras yacentes, son estáticas. Unas y otras, verticales y horizontales, conforman un grupo en que las *Diosas* conservan, abstracta, pero explícita, la figura humana.

Otros grupos de esculturas de esta serie, que muestran una mayor abstracción y en las que se abandona la referencia a la realidad figurada, suponen una derivación lógica de los procesos seguidos. Esto no supone que el artista renuncie a recuperar en otro momento la referencia realista. Lo cierto es que el arte actual, por mucho que pueda parecer lo contrario, mantiene de algún modo el vínculo con la realidad, y son muchos los artistas que terminan por evocarla.

En las esculturas de esta serie hay una gran variedad. Lo fundamental, a mi juicio, es el proceso de aligeramiento de masa y la apertura espacial. El espacio es uno de los rasgos fundamentales de la escultura moderna. Y el espacio se abre, no sólo envolviendo el cuerpo de la obra, como era tradicional, sino interiormente. Hasta el punto que espacio exterior e interior, resultado del desplegamiento de la forma, constituyen un único ámbito.

La rememoración de las antiguas diosas se hace más abstracta. Hemos de situar estas otras escultura en un proceso, que no es lineal, de adelgazamiento. Todo va ligado: abstracción, pérdida de masa y la sensación de que el artista ha sorprendido un momento del desarrollo formal y nos lo da detenido. En una fase avanzada de este proceso, la figura se ha convertido ya en un signo. La forma, adelgazada, gira sobre sí misma en pronunciada curva y se convierte en algo así como un interrogante, un gancho o un ancla.

Tenemos una escultura que parece abrirse ante nosotros, entrelazándose en sus evoluciones con el espacio y que tiene tanto de abstracción como de evocación de las antiguas diosas, más desnudas formalmente que las del Paleolítico. El proceso puede acabar en una escultura casi en dos dimensiones, un verdadero relieve exento, con algún signo claro del cuerpo femenino. En todo caso, ya no la figura entera o casi entera de la primera fase, y de las



diosas de la Antigüedad, sino un fragmento. Y ya sabemos que el fragmento, con su derivación, el *collage*, es otra de las notas del arte contemporáneo. Al hombre actual le resulta difícil representar la figura humana, en tiempos en que la sociedad misma está escindida y en fase que puede parecernos de desintegración.

Estas imágenes fragmentarias de la figura femenina se materializan en una suerte de relieves cuadrangulares. Y la sensación de que se trata de placas con tendencia al plano forma parte de la desmaterialización y la voluntad de encontrar lo primigenio, después de eliminar lo superfluo. No hablaría de minimalismo. Se trata del resultado de un proceso coherente, justificado, mientras que la mayor parte de los verdaderos minimalistas lo son programáticamente, y el resultado final es generalmente el vacío, pero no el vacío significativo que revela siempre la obra de arte, sino el de la absoluta carencia de significado.

La coherencia de la obra de Lluís Ventós, a la que me refería, la comprobamos asimismo si recordamos exposiciones anteriores en que la desmaterialización era más avanzada aún. Pienso, sobre todo, en la serie *Veletas* (1988), en hierro forjado, en la que cada una de las obras tiene el nombre de un viento. O en las series con el título común de *Maresía*, en las que empleó vidrio y diversos metales. En este caso, al carácter de placa que tienen estas obras anteriores se suma la transparencia del vidrio, que da mayor sensación de reducción material y semejante esencialidad que la serie que nos ocupa.

#### *Las pinturas de las nuevas Diosas*

El mismo proceso y los rasgos básicos creemos apreciarlos en las pinturas sobre este tema. La técnica es óleo sobre papel y, siendo sin duda la obra de un escultor, lo es, a un tiempo, de un verdadero pintor. El juego del color se produce con la misma sobriedad y falta de provocada espectacularidad de las obras en tres dimensiones. La gama cromática es, no obstante, amplia: diversos ocre, vivos amarillos, tonos tostados y rojizos, verdes, azules y un casi omnipresente negro -recordemos que éste es el color de las esculturas-. En ciertas zonas de alguna de estas pinturas, los colores se superponen o entreveran, muy matizadamente.

La primera fase que podemos establecer, al igual que ocurrió en las esculturas, es de clara evocación de las diosas de la Antigüedad. Aunque el artista haya realizado alternativamente obras de una manera y de otra, parece darse un recorrido que, en grandes líneas, va, como indicaba al comienzo, de lo compacto a lo delgado y esencial. Hay que añadir que en algunas de estas pinturas, que podemos situar al comienzo del recorrido, la forma redondeada y la gradación del color en su interior se ha llevado a cabo como modelando un volumen.

En estas obras, el color utilizado es exclusivamente el negro, con gradaciones que llegan al gris. Esta autolimitada gama cromática permite conseguir al artista sugestivos valores pictóricos. Estas pinturas vienen a ser también como proyectos escultóricos, por su marcada sensación de volumen. Con esa posible doble lectura, estas pinturas enlazan la entera serie de pinturas sobre papel con la de realizaciones en tres dimensiones.

Tanto en estas obras como en otras que no tienen esa sugestión escultórica, las figuras son gruesas, de colgantes pechos y tienden a la redondez, de manera más clara aún que en las esculturas. Una de ellas sí que puede recordarnos la Venus de Willendorf. Pero la estilización aparece pronto, y las figuras, manteniendo un carácter humanoide, se hacen progresivamente abstractas. Y lo hacen, curiosamente, de manera en parte semejante a como se produjo el proceso prehistóricamente. En la sensación de realidad desaparece todo vislumbre de realismo figurativo. Y la figura, circundada siempre en negro, se va convirtiendo en signo.

El paso siguiente, lógicamente, es la ambigüedad entre realismo y abstracción. Resulta lógico que esta posible indefinición o ambivalencia se produzca, en

tiempos en que la incertidumbre es mayor que nunca y se convierte en uno de los rasgos de la modernidad. Es propio de nuestro tiempo, pero no se trata de una simple moda, aunque también pueda convertirse en manos de algunos, porque subyace en el interior del ser humano, como fruto de la conciencia. Lo que tenemos delante, estas pinturas o esta realidad social o cultural, concreta o global, son, no sólo esto o lo otro, sino esto y lo otro.

De ahí el mayor grado de incertidumbre y el que un pensador como Salvador Pániker proponga que cada uno de nosotros nos hagamos un programa o modelo de creencias y de actuación "a la carta". El arte, en su profundización de la condición humana, refleja esta ambigüedad e incertidumbre, aunque no sea de manera deliberada. Y mejor si no lo es. Porque la obra de arte no es el fruto de un acto de la voluntad, sino de la necesidad. Surje marcada de algún modo por su tiempo, y comprobamos que estas pinturas, al igual que las esculturas, contemplan el lejano pasado a la luz del presente, que es una manera de ser fiel a su tiempo siendo fiel asimismo a lo que el ser humano -en el que no se ha producido una mutación biológica desde el Paleolítico de las antiguas diosas de las que ha partido Lluís Ventós- tiene, en el fondo, de permanente.

Estas pinturas lo son por la importancia de su cromatismo, pero también son, en muchos casos y de manera decisiva, dibujo. El trazo negro envuelve el color. También aquí existe gran variedad. Hay pinturas que son un dibujo en negro relleno de color, y a menudo, el perfil está bordeado por una aureola azul, ocre, tostada o gris. Algo semejante ocurre, cuando, inversamente, el negro ocupa la casi totalidad del interior de la figura.

Cuando hablamos de pintura olvidamos a veces que es, ante todo, luz. Es lo que ve el pintor, mientras, por su parte, el escultor obedece al tacto. Las esculturas están para ser tocadas, aunque los espectadores debamos conformarnos con un tacto visual. En la obra de Lluís Ventós, los colores son luminosos, sobre todo los azules y los ocre claros, con sus respectivas connotaciones al cielo y el sol. Los bordes coloreados que envuelven las figuras y la obra en su conjunto emiten un resplandor.

Al término del recorrido en una aproximación a la obra reciente de este artista, y tras el adelgazamiento extremo de la figura, vemos que la forma se reduce a un óvalo, del que brotan, como de una flor, una sugestión de brazos, tronco y una cabeza mínima. Y, finalmente, nos encontramos con el arco, el gancho, el ánora, que hemos visto en las esculturas. El proceso, paralelo, es el mismo. Y, al igual que en la escultura, existen antecedentes en la pintura de este creador. Hemos de recordar la manera como se desarrollaba la serie *Moai*. También allí desenvocaba todo en una geometría muy sencilla y flexible. Y también el negro tenía un papel revelante. E, igualmente, los perfiles estaban envueltos en una aureola y un resplandor.

En la escultura y la pintura se va, de un realismo ya abstracto, en el que las diosas paleolíticas y neolíticas eran reconocibles, a la radical abstracción, que sólo conserva, de la realidad visible, un signo. En resumen, de la complejidad, a la simplicidad y esencialidad. De lo que es punto de partida, al puerto de arribada. Pero, siempre, en cada obra de todo creador, la aventura ha de repetirse, y la nueva obra será en cierto sentido la misma, y siempre será nueva. Para llevar a cabo todo ello ha sido preciso un gran rigor, como el aplicado por Lluís Ventós. Creatividad, coherencia y rigor coinciden en esta magnífica exposición y en el conjunto de la obra de este valioso artista.

José Corredor-Matheos

## Ventós' new goddesses

A painting, a sculpture, indeed any artistic creation, must have an independent value and meaning and yet at the same time form part of the artist's entire oeuvre as defined step-by-step. Creation is a response to a deep impulse that guides the creator at a not entirely conscious level. Once embarked upon, it follows an unforeseeable course, just as during its development the overall oeuvre also emerges with a certain independence.

This process would appear to be a response to a programme written inside the artist, thought showing variations under the influence of external prompting. There is something obsessive about the creative task. The greatest rigour, the demandingness to be expected if one is to achieve a truly worthy result, have to be natural and the work itself free-flowing.

These observations are prompted by this new exhibition by Lluís Ventós. All the sculptures and paintings form a series that opened and closed in 2005. Lluís Ventós was induced to stage it as a result of the impression made on him by the *Diosas (Goddesses)* exhibition presented in June 2000 at Barcelona's Museu d'Història de la Ciutat. To this were doubtless added memories of the goddesses kept at Baghdad History Museum and the great Buddhist images of Bamiyan, destroyed by the Taliban.

An interest in such stone images is not new in this artist's production. We might think back to the series of sculptures and paintings taking inspiration from the Easter Island *moais*, which he presented at the Sala Parés gallery in the year 2000. As he now does again, he showed a spectrum that ranged from closed forms made of compact materials to others that were made more slender in a quest for something essential that appeared to be a sign.

### *The new goddesses sculptures by Lluís Ventós*

The goddesses series, made in black Belgian marble, is yet another example of Lluís Ventós' guiding quest, while at the same time highlighting what we might consider to be the main line of modernity in sculpture. Within it the closed block, represented in exemplary manner by Maillol was to open out under a powerful impulse with Julio González's introduction of iron, and the increasing slenderness of the matter was to continue to empty out space in a steady dematerialisation.

Marked by the most representative line of 20th century sculpture, this evolution is reflected in condensed, synthesised manner in the personal work of Lluís Ventós. Here we see sculptures with organic forms and compact rounded masses, alongside others in which the material is lightened until it achieves a simplicity that concentrates the power and significance of embodiments we could see as initial.

The former evoke ancient figures. Some of them may put us in mind of the Palaeolithic goddesses of fertility, such as *Venus of Lespugue* (Musée de l'Homme, Paris) and *Female figure* by Cabras-Cuccuru S'Arriu, Sardinia, from the middle-Neolithic period (Museo Archeologico Nazionale of Callar). Many of these *Goddesses* have rounded forms of marked organic nature. What we have here is not the bulky roundness of other ancient goddesses, represented by the Palaeolithic *Venus of Willendorf* (Naturhistorisches Museum in Vienna), where a very gentle geometricalisation works its way in, in combination with a burnished surface.

In Lluís Ventós' more bulky goddesses the formal structuring into blocks yields a very harmonious result. Abstraction is emphasised in the head shape, already clear in the other goddesses and female figures of antiquity — we might think here of one as representative as the Palaeolithic *Venus* by Sevignano (Museo Etnografico Pigorini in Rome).

However, the abstraction of these new sculptures is in fact so clear and has such a distinct flavour of the finest modernity, that had the artist shown no

interest in drawing our attention to it in the very title of the series, then it might not even have occurred to us to think of those ancient goddess figures. Well-known, too, is how the sculptural and pictorial vanguard felt drawn by the oldest cultures and others that, while remaining back in cultural stages deemed to have been surpassed, have yet come down to us. Precisely next year, 2007, sees the one-hundredth anniversary of the discovery of black and Pacific Island art by Picasso, Matisse, Derain and other artists, at the Musée de l'Homme in Paris.

The goddesses series by Ventós is modern both in its conception, the manner in which it resolves form and surface, and in its incorporated ancient-motif character. What attracts artists who oppose modernity is the immediately prior stage that lies within the tradition started in the Renaissance, while those who love modernity (understood as what is inherent to truly creative art, and which we see in Lluís Ventós) are able to discern the profound deepening relationship that exists between the most ancient arts and the true art of their own time.

If the Palaeolithic and Neolithic goddesses were already quite abstract, these sculptures by Lluís Ventós accentuate abstraction still further. While the forms continue to evoke more or less clearly a human figure for us, a steady gouging out of material from the remaining works takes us steadily further from the lines of the closed block and draws us towards the above-mentioned line of dematerialisation initiated by Rodin and accelerated with González.

A formal coherence was to be allied with a certain discontinuity, as if the work were composed of a juxtaposition of lesser forms that fuse in a higher unity. Deviating from the vertical, this articulation of forms will in some cases describe rotations, though without thereby introducing a feeling of dynamism. But this artist's work is diverse. Others, seemingly reclining figures, are static, but both kinds, vertical and horizontal, make up a group in which the goddesses retain, abstractly yet explicitly, the human figure.

Other groups of sculptures from the series, showing a greater abstraction and relinquishing reference to figurative reality, involve a logical offshoot of the processes followed. This does not mean, however, that the artist renounces a later return to a realistic reference. Even if it might seem otherwise, the fact is that present-day art in some way retains a link with reality, and no small number of artists do in the end evoke it.

The sculptures in this series show a great deal of variety. What is fundamental in them, in my view, is the process of lightening of mass and a spatial opening out. Space is one of the fundamental features of modern sculpture, and that space opens out, not only enveloping the body of the work in the manner already traditional, but towards the interior — to the point that outer and inner space, emerging from an unfurling of form, constitute a single sphere.

The harking back to the ancient goddesses becomes more abstract. These other sculptures have to be located within a (non-linear) process of slimming down or lightening. Everything ties together: abstraction, loss of mass and a sensation that the artist has captured a moment of formal development and held it up for us to contemplate. In an advanced phase of this process the figure has by then become a sign. The slimmed-down form rotates about itself in a pronounced curve to become something akin to a question-mark, a hook or an anchor.

We have a sculpture that appears to open out before us, winding itself as it evolves into space and with as much of abstraction about it as of evocation of ancient goddesses, more formally denuded than those of the Palaeolithic. The process can end in a sculpture almost in two dimensions, a real exempt relief, with the odd clear sign of the female body. It is in any case no longer the entire or nearly entire figure of the first phase, and of the goddesses of Antiquity, but a fragment, and we know of course that the fragment, with its offshoot in the

collage, is another of the keynotes of contemporary art. People nowadays find it difficult to represent the human figure, in times in which society itself is split and in a phase of what might strike us as disintegration.

These fragmentary images of the female figure take material form in a kind of quadrangular reliefs, and the sensation that they are plates tending towards the plane forms part of the dematerialisation and quest to find the original form, having eliminated what is superfluous. I would not liken it to minimalism, however. This is the result of a coherent and justified process, while most of the true minimalists are thus in a programmatic manner, and the end result is, very often, emptiness — not the meaningful emptiness that a work of art always reveals, but rather that of absolute lack of meaning.

This coherence I referred to in Lluís Ventós' work, can also be found if we think back to previous exhibitions in which the dematerialisation had advanced still further. Here I have in mind, above all, the *Veletas (Weathercocks)* (1988) series in forged iron, in which each of the works has the name of a wind. Or the series under the common title of *Maresia*, in which he used glass and various metals. In this case, the plate character of these earlier works is supplemented by the transparency of the glass, lending an enhanced sensation of material reduction and similar essential nature as the series now before us.

#### *The new goddesses paintings*

We seem to discern the same process and basic traits at work in the paintings on this theme. The technique is oil on paper and, while without doubt the work of a sculptor, is at the same time that of a true painter. The interplay of colour arises with the same sobriety and lack of induced spectacularity that we find in the three-dimensional works. The chromatic range is nevertheless broad: various shades of ochre, bright yellows, toasted and reddish hues, greens, blues and a well-nigh omnipresent black (the colour of the sculptures). In certain zones of some of these paintings the colours are superimposed or blend very subtly into each other.

As with the sculptures, the first phase we might note is one of clear evocation of the goddesses of Antiquity. Although the artist has alternated between works in one style or the other, he appears to follow along a path that, as I noted at the outset, goes from the compact to the slender and essential. In some of these paintings, the ones we might situate at the beginning of that path, we might add that the rounded form and graduation of colour to their interior have been executed as if sculpting a volume.

The colour used in these works is exclusively black, with gradations through to grey. This self-imposed limitation of chromatic range allows the artist to achieve suggestive pictorial values, while these paintings also become like sculptural projects in their marked sensation of volume. With this potential dual reading, paintings form a link between the entire series of paintings on paper and the three-dimensional works.

Both in these works and in others that lack that sculptural suggestion the figures are thick, with sagging breasts and a tendency towards roundness that is clearer than in the sculptures. One of them might indeed put us in mind of the Venus of Willendorf. But stylisation soon emerges, and, while maintaining a humanoid character, the figures become steadily more abstract, doing so curiously in a manner largely similar to the way in which the process arose pre-historically. Any glimpse of figurative realism disappears in the sensation of realism, and the figure, always circumscribed in black, becomes a sign.

Logically enough, the next step is an ambiguity between realism and abstraction. It seems only natural that this potential lack of definition or ambivalence should arise in times of greater uncertainty than ever, which becomes one of the traits of modernity. While no mere fashion, it is inherent to our times, though in the hands of some — and because it lies inside human beings — it can become a fruit of awareness. These paintings or this specific or global

social or cultural reality we have before us are not one thing or the other, but rather one thing and the other.

Whence the greater degree of uncertainty and the reason why a thinker like Salvador Pániker should propose that we each draw up our own self-chosen programme or model of beliefs and action. In its deeper exploration of the human condition, art reflects this ambiguity or uncertainty, even if not deliberately (and is thereby all the better for it). For a work of art is not the fruit of an act of will but of a need. It arises marked in some way by its own time, and we find that, like the sculptures, these paintings contemplate the distant past in the light of the present, which is a way of remaining faithful to one's own times while yet being faithful also to what human beings (who have undergone no biological mutation since the Palaeolithic age of the goddesses that Lluís Ventós takes as his point of departure) have of permanence deep within them.

These are paintings due to the importance of their chromatism but also — in many cases, and decisively — their outline. A black line runs around the colour. Here, too, there is nevertheless considerable variety. There are paintings that are an outline in black filled in with colour, while often the profile is edged by a blue, ochre, toasted or grey aureole. And inversely, something similar happens when the black takes up almost the entire interior of the figure.

When we speak of painting we sometimes forget that it is above all light. It is what the painter sees, while a sculptor responds to feel. Sculptures are for touching, although we spectators have to settle for visual contact. In Lluís Ventós' works the colours shine out, particularly the blues and the light ochres, with their respective connotations of sky and sun. The coloured borders that envelop the figures and the work as a whole shine out towards us.

At the end of the tour of approximation to this artist's recent work, and following the extreme slimming down of figure, with the form reduced to an oval from which their sprout like flowers a hint of arms, trunk and a minimalist head, we finally come across the arc, the hook and the anchor that we have seen in the sculptures. The process, in parallel, is the same. And as in the sculpture, forerunners exist in this creator's painting. We need only think back to the way the *Moai* series developed. There, too, all unfurled in a very simple and flexible geometry, in which black also played a significant role, and profiles were likewise surrounding by an aureole and a shine.

The sculpture and the painting move from an already-abstract realism, in which the Palaeolithic and Neolithic goddesses were recognisable, towards a radical abstraction that retains only a sign of the visible reality. In short, from complexity to simplicity and essentiality. From a point of departure to the port of arrival. As always, however, in the work of any creator the adventure has to be repeated, and the new work will be in a sense the same, yet always new. In order to carry all of this out great rigour has been required, like that applied by Lluís Ventós. Creativity, coherence and rigour come together in this magnificent exhibition and in the overall oeuvre of this valuable artist.

José Corredor-Matheos

## Les nouvelles déesses de Ventós

Une peinture, une sculpture, toute réalisation artistique doit posséder une valeur et un sens indépendants mais, en même temps, faire partie de l'œuvre de l'artiste dans son ensemble, une œuvre qui se définit pas à pas. La création répond à une impulsion profonde qui guide le créateur vers un niveau pas tout à fait conscient. Une fois commencée, elle suit un cours qui peut ne pas être celui prévu, tout comme l'ensemble, dans son développement, se produit également avec une certaine indépendance.

Ce processus semble répondre à un programme gravé à l'intérieur de l'artiste et qui présentera des variations conformément aux incitations extérieures. Il y a quelque chose d'obsessionnel dans le travail créatif. La plus grande rigueur et l'exigence nécessaires pour atteindre un résultat vraiment précieux doivent être naturelles et l'œuvre fluide.

Ces observations surgissent de cette nouvelle exposition de Lluís Ventós. Toutes les sculptures et peintures constituent une série ouverte et fermée en 2005. Le motif qui a conduit Lluís Ventós à la réaliser est l'impression causée par l'exposition *Diosas (Déesses)* présentée au Museu d'Història de la Ciutat de Barcelone en juin 2000. À tout ceci est venu s'ajouter le souvenir des déesses conservées au Musée d'Histoire de Bagdad et les gigantesques statues bouddhistes de Bamiyan détruites par les Talibans.

L'intérêt porté à ces statues en pierre trouve ses antécédents dans la production de cet artiste. Rappelons la série de sculptures et peintures inspirées des moais de l'île de Pâques qu'il a présentée dans la même Sala Parés en 2000. Tout comme maintenant, il proposait un éventail allant de formes fermées, de matériel compact à d'autres qui s'amincissaient en cherchant quelque chose de très essentiel qui semblait un signe.

### *Les nouvelles sculptures de déesses de Lluís Ventós*

Réalisée en marbre noir de Belgique, la série *Déesses* est un autre exemple de la recherche qui guide Lluís Ventós. Elle met aussi en exergue la ligne que nous pouvons considérer comme principale de la modernité en sculpture. Dans celle-ci, le bloc fermé, représenté de manière exemplaire par Maillol, s'ouvrira peu à peu, avec un grand essor à partir de l'introduction du fer par Julio González, et l'amincissement de la matière videra petit à petit l'espace dans une dématérialisation progressive.

Cette évolution, marquée par la ligne la plus représentative de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, est reflétée, condensée, synthétisée dans l'œuvre si personnelle de Lluís Ventós. Nous voyons ici des sculptures de formes organiques, de masses compactes et arrondies et d'autres qui s'allègent en matière jusqu'à atteindre une simplicité qui concentre la force et le sens des réalisations que nous pouvons qualifier d'initiales.

Les premières évoquent les anciennes figures. Certaines peuvent nous rappeler les déesses de la fécondité du Paléolithique, comme la *Vénus de Lespugue* (Musée de l'Homme, Paris) et la *Figure de femme* de Cabras-Cuccuru S'Arriu, Sardaigne, du Néolithique moyen (Museo Archeologico Nazionale de Caller). Un grand nombre de ces *Déesses* a des formes arrondies, au caractère organique marqué. Il ne s'agit pas de la rondeur volumineuse de certaines autres déesses anciennes représentée par la paléolithique *Vénus de Willendorf* (Naturhistorisches Museum de Vienne), une très légère géométrisation reliée à la surface polie s'insinuant même.

Dans les déesses les plus volumineuses de Lluís Ventós, la structuration formelle en blocs donne un résultat très harmonieux. L'abstraction est soulignée dans la forme qui représente la tête et qui était déjà très évidente dans les figures de déesses et d'autres images féminines anciennes – rappelés-en une très représentative, la paléolithique *Vénus* de Sevignano (Museo Etnografico Pigorini, Rome).

En réalité, l'abstraction de ces nouvelles sculptures est si claire et fait tellement allusion à la meilleure modernité que si l'artiste ne tenait pas à nous le rappeler, déjà dans le titre de la série, nous ne penserions même pas à ces figures d'anciennes déesses. Par ailleurs, il est notoire que l'avant-garde, sculpturale et picturale, a toujours été attirée par les cultures les plus anciennes et par d'autres qui, se maintenant à des stades culturels considérés comme attachés à la Renaissance, tandis que les amoureux de la modernité, entendue comme ce qui est propre de l'art vraiment créatif – ce qui est le cas de Lluís Ventós – savent voir la relation profonde existant entre les arts les plus anciens et le véritable art de leurs temps.

Les déesses de Ventós sont modernes aussi bien dans leur concept et dans la manière dont la forme et la surface sont résolues que dans ce caractère incorporé du motif ancien. Ce qui attire les artistes ennemis de la modernité c'est l'étape immédiatement antérieure, dans la tradition commencée à la Renaissance, tandis que les amoureux de la modernité, entendue comme ce qui est propre de l'art vraiment créatif – ce qui est le cas de Lluís Ventós – savent voir la relation profonde existant entre les arts les plus anciens et le véritable art de leurs temps.

Si les déesses paléolithiques et néolithiques étaient déjà suffisamment abstraites, ces sculptures de Lluís Ventós accentuent davantage l'abstraction. Bien que la figure continue d'évoquer, plus ou moins nettement, la silhouette humaine, le vidage progressif de matière dans les autres œuvres les éloignera de la ligne du bloc fermé et les rapprochera de la ligne de dématérialisation commencée par Rodin et accélérée par González.

La cohérence formelle sera reliée à une certaine discontinuité, comme si l'œuvre était composée d'une juxtaposition de formes plus petites qui se confondent dans une unité supérieure. Cette articulation, qui se dévie de la verticale, tracera dans certains cas des courbes sans que cela suppose l'introduction d'une sensation de dynamisme. Mais l'œuvre de cet artiste est diverse. D'autres, qui semblent être des figures gigantes, sont statiques. Les unes et les autres, les verticales et les horizontales, composent un groupe où les déesses conservent, abstraite mais explicite, la figure humaine.

D'autres groupes de sculptures de cette série affichent une plus grande abstraction et délaissent la référence à la réalité figurée : elles supposent une dérivation logique des processus suivis. Ceci ne signifie pas que l'artiste renonce à récupérer plus tard la référence réaliste. En fait, l'art actuel, même s'il ne le semble pas, conserve en quelque sorte le lien avec la réalité et nombreux sont les artistes qui finissent par l'évoquer.

Il existe une grande variété dans les sculptures de cette série. À mon sens, ce qui est fondamental ici c'est le processus d'allègement de la masse et l'ouverture spatiale. L'espace est l'un des traits essentiels de la sculpture moderne. Et l'espace s'ouvre non seulement en enveloppant le corps de l'œuvre – comme cela était traditionnel – mais intérieurement. Au point que l'espace extérieur et intérieur, fruit du déploiement de la forme, constituent un seul domaine.

La remémoration des anciennes déesses devient plus abstraite. Nous devons situer ces autres sculptures dans un processus d'amincissement, non linéaire. Tout est relié : abstraction, perte de masse et la sensation que l'artiste a pris sur le vif un moment du développement formel et nous le donne à l'arrêt. Dans une phase avancée de ce processus, la figure est devenue un signe. La forme, amincie, tourne sur elle-même dans une courbe prononcée et devient une sorte de point d'interrogation, un crochet ou une ancre.

Nous avons une sculpture qui semble s'ouvrir devant nous en s'enlaçant dans ses évolutions avec l'espace et qui présente autant d'abstraction que d'évocation des anciennes déesses, plus nues formellement que celles du Paléolithique. Le processus peut s'achever dans une sculpture presque en deux dimensions, un véritable relief dégagé, avec un signe net du corps féminin. Quoiqu'il en soit, non plus la figure entière ou presque entière de la première phase et des dées-

ses de l'Antiquité, mais un fragment. Et nous savons que le fragment, avec sa dérivation le collage, est une autre des caractéristiques de l'art contemporain. L'homme actuel a des difficultés à représenter la figure humaine à une époque où la société est scindée et en cours de ce qui peut nous sembler une désintégration.

Ces images fragmentaires de la figure féminine se matérialisent dans une sorte de reliefs quadrangulaires. Et la sensation qu'il s'agit de plaques avec une tendance au plan fait partie de la dématérialisation et de la volonté de trouver ce qui est primitif après avoir éliminé le superflu. Je ne parlerais pas de minimalisme. Il s'agit du résultat d'un processus cohérent, justifié, tandis que la plupart des véritables minimalistes le sont au niveau du programme mais le résultat final est, généralement, le vide ; mais non pas le vide significatif que révèle toujours l'œuvre d'art mais celui du manque absolu de sens.

La cohérence de l'œuvre de Lluís Ventós dont je parlais nous la retrouvons également dans des expositions précédentes où la dématérialisation était encore plus avancée. Je pense notamment à la série *Veletas (Girouettes)* (1988), en fer forgé, où chacune des œuvres prend le nom d'un vent. Ou encore aux séries sous le titre commun de *Maresia*, pour lesquelles il avait employé du verre et différents métaux. Dans ce cas, au caractère de plaque que possèdent ces œuvres précédentes vient s'ajouter la transparence du verre qui apporte une plus grande sensation de réduction matérielle et la même essentialité que la série qui nous occupe.

#### *Les peintures des nouvelles déesses*

Nous pensons apprécier le même processus et les traits de base dans les peintures sur ce thème. La technique est celle de l'huile sur papier et, tout en étant l'œuvre d'un sculpteur, elle est indéniablement celle d'un véritable peintre aussi. Le jeu de la couleur se produit avec la même sobriété et le même manque de spectacularité que les œuvres en trois dimensions. Néanmoins, la gamme chromatique est vaste : différents ocres, jaunes vifs, tons pain brûlé et rougeâtres, verts, bleus et un noir presque omniprésent – rappelons qu'il s'agit de la couleur des sculptures. Dans quelques zones de certaines de ces peintures, les couleurs se superposent ou s'entremêlent de manière très nuancée.

La première phase que nous pouvons établir, tout comme pour les sculptures, évoque nettement les déesses de l'Antiquité. Bien que l'artiste ait réalisé alternativement des œuvres d'une manière et d'une autre, il semble suivre un parcours qui, grosso modo, va du compact au mince et à l'essentiel comme je l'indiquais au début. Il faut ajouter que, sur certaines de ces peintures que nous pouvons situer au début de ce parcours, la forme arrondie et le dégradé de la couleur à l'intérieur ont été réalisés comme si l'artiste façonnait un volume.

Pour ces œuvres, la couleur employée est exclusivement le noir, avec des dégradés qui vont jusqu'au gris. Cette gamme chromatique autolimitée permet à l'artiste d'obtenir des valeurs picturales suggestives. Ces peintures sont également comme une sorte de projets sculpturaux en raison de leur forte sensation de volume. Avec cette double lecture possible, ces peintures relient la série entière de peintures sur papier à celle des réalisations en trois dimensions.

Aussi bien dans ces œuvres que dans d'autres n'ayant pas cette suggestion sculpturale, les figures sont épaisses, les seins pendants, et elles tendent à la rondeur, d'une manière plus évidente que dans les sculptures. L'une d'entre elles peut nous rappeler la Vénus de Willendorf. Mais l'amincissement apparaît bientôt et les figures, tout en maintenant un caractère humanoïde, deviennent progressivement abstraites. Et, curieusement, elles le font d'une manière partiellement semblable au mode dont le processus s'est produit dans la Préhistoire. Toute lueur de réalisme figuratif disparaît dans la sensation de réalité. Et la figure, toujours entourée de noir, devient peu à peu un signe. Logiquement, le pas suivant est l'ambiguïté entre réalisme et abstraction. Il est

logique que ce possible manque de définition ou cette ambivalence se produisent, à un moment où l'incertitude est plus forte que jamais et devient l'un des traits de la modernité. Elle est l'apanage de notre époque mais il ne s'agit pas d'une simple mode, même si elle peut en devenir une dans les mains de certains car elle est sous-jacente chez l'être humain, fruit de la conscience. Ce que nous avons devant nous, ces peintures ou cette réalité sociale ou culturelle, concrète ou globale ne sont pas simplement ceci ou cela, mais ceci et cela.

D'où le plus fort degré d'incertitude et le fait qu'un penseur comme Salvador Pániker propose que nous ayons chacun d'entre nous un programme ou modèle de croyances et d'action « sur mesure ». Dans son approfondissement de la condition humaine, l'art reflète cette ambiguïté et incertitude, même si ce n'est pas de manière délibérée. Et tant mieux si ça ne l'est pas. Car l'œuvre d'art n'est pas le fruit d'un acte de la volonté mais du besoin. Elle surgit marquée en quelque sorte par son époque et nous constatons que ces peintures, à l'instar des sculptures, contemplant le passé lointain à la lumière du présent, une manière de rester fidèle aussi à ce que l'être humain – chez lequel une mutation biologique ne s'est pas produite depuis le Paléolithique des anciennes déesses dont est parti Lluís Ventós – possède, au fond, de permanent.

Ces peintures sont des peintures en raison de l'importance de leur chromatisme mais elles sont aussi souvent des dessins. Le trait noir enveloppe la couleur. Et il existe ici aussi une grande variété. Certaines peintures sont un dessin en noir rempli de couleur et le profil est souvent bordé d'une auréole bleue, ocre, pain brûlé ou grise. Quelque chose de semblable se produit quand, à l'inverse, le noir occupe presque tout l'intérieur de la figure.

Quand nous parlons de peinture, nous oublions parfois qu'elle est avant tout lumière. C'est ce que voit le peintre alors que le sculpteur, pour sa part, obéit au toucher. Les sculptures sont faites pour être touchées, bien que les spectateurs doivent se contenter d'un toucher visuel. Dans l'œuvre de Lluís Ventós, les couleurs sont lumineuses, surtout les bleus et les ocres clairs, avec leurs allusions respectives au ciel et au soleil. Les bords colorés qui entourent les figures et l'œuvre dans son ensemble émettent un resplendissement.

À la fin du parcours, dans un rapprochement de l'œuvre récente de l'artiste et après l'amincissement extrême de la figure, nous voyons que la forme se réduit à un ovale duquel surgit, comme d'une fleur, une suggestion de bras, tronç et une très petite tête. Et, enfin, nous retrouvons l'arc, le crochet, l'ancre que nous avons vus dans les sculptures. Le processus, parallèle, est le même. Et, tout comme dans la sculpture, il existe des antécédents dans la peinture de ce créateur. Nous devons rappeler la manière dont se développait la série *Moai*. Tout y débouchait aussi sur une géométrie très simple et flexible. Et le noir y jouait aussi un rôle majeur. Et, également, les profils étaient entourés d'une auréole et d'un resplendissement.

La sculpture et la peinture vont d'un réalisme déjà abstrait, où les déesses paléolithiques et néolithiques étaient reconnaissables, à l'abstraction radicale qui ne conserve de la réalité visible qu'un signe. En définitive, de la complexité à la simplicité et l'essentialité. Du point de départ au point d'arrivée. Mais, dans toute œuvre d'un créateur, l'aventure doit toujours se répéter et l'œuvre nouvelle sera, dans un certain sens, la même et sera toujours nouvelle. Pour mener à bien tout ceci, il a fallu une grande rigueur, comme celle appliquée par Lluís Ventós. Créativité, cohérence et rigueur coïncident dans cette magnifique exposition et dans l'ensemble de l'œuvre de cet immense artiste.

José Corredor-Matheos

## Die neuen Göttinnen von Ventós

Ein Gemälde, eine Skulptur, jedes Kunstwerk muss einen eigenständigen Wert und eine eigene Bedeutung aufweisen, aber gleichzeitig in das Gesamtwerk des Künstlers passen, das Schritt für Schritt Gestalt annimmt. Das Werk entsteht aus einem tiefen Antrieb, der seinen Schöpfer auf einer nicht vollständig bewussten Ebene leitet. Einmal begonnen schlägt es einen Weg ein, der nicht der vorgesehene sein muss, genau wie das Gesamtwerk bei seiner Entwicklung mit gewisser Unabhängigkeit entsteht.

Dieser Prozess scheint einem im Inneren des Künstlers gespeicherten Programm zu entsprechen, das aufgrund von externen Anregungen Variationen aufweisen wird. Die kreative Arbeit weist eine gewisse Besessenheit auf. Die maximale Strenge, der Anspruch, der erwartet werden muss, um ein wahrhaft wertvolles Resultat zu erreichen, müssen natürlich erscheinen und das Werk flüssig.

Diese Bemerkungen entstehen im Zusammenhang mit dieser neuen Ausstellung von Lluís Ventós. Alle Skulpturen und Gemälde bilden eine 2005 begonnene und abgeschlossene Serie. Der Anlass, der Lluís Ventós zu ihr inspiriert hat, war der Eindruck, den die im Juni 2000 im Museu d'Història de la Ciutat in Barcelona gezeigte Ausstellung *Diosas (Göttinnen)* in ihm hinterließ. Hierzu kämen noch die Erinnerung an die im Nationalmuseum in Bagdad erhaltenen Göttinnen und die riesigen, von den Talibanen zerstörten Buddha-Statuen in Bamiyan.

Das Interesse an jenen in Stein gehauenen Bildnissen ist in der Produktion dieses Künstlers schon früher anzutreffen. Wir sollten uns an die im Jahr 2000 in derselben Sala Parés gezeigte Serie von Skulpturen und Gemälden erinnern, die von den Moais der Osterinsel inspiriert war. Genau wie jetzt wurde eine Bandbreite geboten, die von geschlossenen Formen aus kompaktem Material zu anderen reichte, die bei der Suche nach irgendetwas ganz wesentlichen, was ein Zeichen erschien, schlanker wurden.

### *Die neuen Göttinnen-Skulpturen von Lluís Ventós*

Die in schwarzem belgischem Marmor ausgeführte Serie *Göttinnen* ist ein weiteres Beispiel der Suche, die Lluís Ventós antreibt. Sie verdeutlicht gleichzeitig die Linie, die wir als wichtigste der Modernität in der Skulptur ansehen können. In dieser öffnet sich der geschlossene Block, der vorbildlich von Maillol repräsentiert wird, allmählich mit großem Elan seit der Einführung des Eisens durch Julio González und das Schlankwerden der Materie höhlt den Raum allmählich in einer fortschreitenden Dematerialisierung aus.

Diese von der am weitesten verbreiteten Tendenz der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts markierte Entwicklung spiegelt sich in verdichteter, zusammengefasster Form in dem sehr persönlichen Werk von Lluís Ventós wider. Wir sehen hier Skulpturen aus organischen Formen, aus kompakten und rundlichen Massen sowie andere, die sich nach und nach der Materie entledigen, bis sie eine Einfachheit erreichen, die die Kraft und Bedeutung der Arbeiten bündeln, die wir als Anfangswerke ansehen können.

Die ersten lassen die alten Figuren neu erstehen. Einige von ihnen können uns an die Fruchtbarkeitsgöttinnen der Altsteinzeit wie die *Venus von Lespugue* (Musée de l'Homme, Paris) und die *Frauengestalt* aus Cabras-Cuccuru S'Arriu, Sardinien, aus der mittleren Jungsteinzeit (Museo Archeologico Nazionale in Callar) erinnern. Zahlreiche dieser *Göttinnen* weisen rundliche Formen betont organischer Art auf. Es handelt sich nicht um die übertriebene Rundlichkeit anderer antiker Göttinnen, verkörpert in der altsteinzeitlichen *Venus von Willendorf* (Naturhistorisches Museum, Wien) und es wird sogar im Zusammenspiel mit der polierten Oberfläche eine sehr vorsichtige Geometrisierung angedeutet.

In den übertriebensten Göttinnen von Lluís Ventós liefert die formale Gliederung in Blöcke ein sehr harmonisches Ergebnis. Die Abstraktion wird von der Form unterstrichen, die den Kopf darstellt, der bereits in den Figuren von Göttinnen und sonstigen antiken Frauenfiguren offensichtlich war – erinnern wir uns an eine so repräsentative wie die altsteinzeitliche *Venus* aus Seignano (Museo Etnografico Pigorini in Rom) -.

Tatsächlich ist die Abstraktion dieser neuen Skulpturen so eindeutig und knüpft so stark an die beste Modernität an, dass wir gar nicht an jene Abbildungen alter Göttinnen denken würden, wenn uns der Künstler nicht bereits in dem Titel der Serie an diese erinnern möchte. Andererseits ist sehr wohl die Anziehungskraft bekannt, welche die ältesten Kulturen und andere, die auf kulturellen Entwicklungsstufen stehen geblieben sind, die für veraltet gehalten wurden und bis heute erhalten geblieben sind, auf die Avantgarde in Bildhauerei und Malerei ausübten. Ausgerechnet im kommenden Jahr 2007 liegt es hundert Jahre zurück, dass Picasso, Matisse, Derain und andere Künstler im Musée de l'Homme in Paris die Kunst der Naturvölker Afrikas und Ozeaniens entdeckten.

Die Göttinnen von Ventós sind sowohl aufgrund ihres Konzepts und der Art wie er mit Form und Oberfläche umgeht als auch aufgrund dieser Einbeziehung alter Motive modern. Die der Modernität feindselig gesinnten Künstler werden innerhalb der in der Renaissance begründeten Tradition von der unmittelbar vorhergehenden Etappe angezogen, während die Liebhaber der als das Wesentliche der tatsächlich kreativen Kunst verstandenen Modernität - wie wir bei Lluís Ventós sehen - die unergründliche Beziehung erkennen, die zwischen den ältesten Künsten und der wahren Kunst ihrer Zeit besteht.

Wenn die Göttinnen der Alt- und Jungsteinzeit schon ziemlich abstrakt waren, so betonen diese Skulpturen von Lluís Ventós diese Abstraktion noch stärker. Obgleich die Figur mit mehr oder weniger Eindeutigkeit auf die menschliche Gestalt anspielt, entfernt sie die fortschreitende Materialabtragung der übrigen Werke von der Linie des geschlossenen Blocks und nähert sie der erwähnten Linie der von Rodin begonnenen und von González beschleunigten Dematerialisierung an.

Die formale Kohärenz geht mit einer gewissen Diskontinuität einher, so als ob das Werk aus einer Aneinanderreihung kleiner Formen bestehen würde, die in einer höheren Einheit verschmelzen. Diese von der Senkrechten abweichende Anordnung wird in einigen Fällen Drehungen andeuten, ohne dass dies die Einführung eines Gefühls der Dynamik bedeuten würde. Doch das Werk dieses Künstlers ist vielfältig. Andere, die man für liegende Figuren hält, sind statisch. Die einen und die anderen, senkrechte und horizontale, bilden eine Gruppe, in der die Göttinnen, abstrakt aber explizit die menschliche Figur bewahren.

Andere Skulpturengruppen dieser Serie, die eine größere Abstraktion zeigen und in denen der Bezug zur figurlichen Realität aufgegeben wird, stellen eine logische Ableitung der durchgemachten Prozesse dar. Dies bedeutet nicht, dass der Künstler darauf verzichtet, zu einem anderen Zeitpunkt wieder den realistischen Bezug aufzugreifen. Unbestritten ist, dass die derzeitige Kunst, obgleich man oft den gegenteiligen Eindruck hat, irgendwie den Bezug zur Realität bewahrt und es zahlreiche Künstler gibt, die sie letztlich zitieren.

In den Skulpturen dieser Serie gibt es eine große Vielfalt. Das Wesentliche ist dabei meiner Meinung nach der Prozess der Auflockerung der Masse und der räumlichen Öffnung. Der Raum ist einer der grundlegenden Erkennungszeichen der modernen Skulptur. Und der Raum öffnet sich nicht nur wie dies traditionell war durch Verhüllung des Werkkörpers, sondern innerlich. Bis zu dem Punkt, dass äußerer und innerer Raum als Resultat der Ausbildung der Form einen einzigen Bereich darstellen.

Die Erinnerung an die alten Göttinnen geschieht abstrakter. Wir müssen diese anderen Skulpturen in einem Prozess der Verjüngung ansiedeln, der nicht linear verläuft. Alles ist miteinander verknüpft: Abstraktion, Verlust an Masse und der Eindruck, dass der Künstler einen Augenblick der formalen Entwicklung überrascht hat und ihn für uns angehalten gibt. In einer späteren Phase dieses Prozesses hat sich die Figur bereits in ein Zeichen verwandelt. Die verjüngte Form dreht in scharfer Kurve um sich selbst und wird zu etwas, das einem Fragezeichen, einem Haken oder einem Anker ähnelt.

Wir haben eine Skulptur, die sich vor uns zu öffnen scheint, die sich bei ihren Entwicklungen mit dem Raum verbindet und die soviel Abstraktion wie Anspielung auf die alten Göttinnen aufweist, formal nackter als die der Altsteinzeit. Der Prozess kann in einer beinahe zweidimensionalen Skulptur enden, ein wahrlich freistehendes Relief mit irgendeinem klaren Zeichen des

weiblichen Körpers. Jedenfalls nicht mehr die vollständige oder beinahe vollständige Figur aus der ersten Phase und der Göttinnen des Altertums, sondern ein Fragment. Und wir wissen ja bereits, dass das Fragment mit seiner Ableitung der *Collage* eine andere der Besonderheiten der zeitgenössischen Kunst ist. In Zeiten, in denen die Gesellschaft selbst gespalten ist und sich unserem Eindruck nach in einer Phase der Auflösung befindet, fällt es dem Menschen von heute schwer, die menschliche Figur darzustellen.

Diese fragmentarischen Bilder der weiblichen Figur nehmen in einer Art rechtwinkliger Reliefs Gestalt an. Und der Eindruck, dass es sich um Platten mit der Tendenz zur Ebene handelt, gehört zur Dematerialisierung und dem Willen das Ursprüngliche zu finden, nachdem das Überflüssige beseitigt worden ist. Ich würde nicht von Minimalismus sprechen. Es handelt sich um das Ergebnis eines kohärenten, berechtigten Prozesses, während der Großteil der wahrhaften Minimalisten dies programmatisch sind und das Endergebnis oft die Leere ist. Doch nicht die bedeutungsvolle Leere, die das Kunstwerk immer offenbart, sondern die des absoluten Fehlens von Bedeutung.

Die Kohärenz des Werks von Luíis Ventós, auf die ich mich beziehe, finden wir ebenfalls bestätigt, wenn wir uns an frühere Ausstellungen erinnern, in denen die Dematerialisierung sogar noch weiter fortgeschritten war. Ich denke dabei vor allem an die Serie *Veletas (Wetterfahnen)* (1988) aus geschmiedetem Eisen, in der jedes einzelne der Werke den Namen eines Winds trägt. Oder an die Serien mit dem gemeinsamen Titel *Maresia*, in denen er Glas und verschiedene Metalle benutzte. In diesem Fall kommt zu dem Plattencharakter, den diese früheren Werke auszeichnen, die Transparenz des Glases hinzu, die den Eindruck materieller Reduktion verstärkt und ähnliche Wesentlichkeit wie die uns beschäftigende Serie.

#### *Die Gemälde der neuen Göttinnen*

Denselben Prozess und dieselben Haupteigenschaften glauben wir in den Gemälden über dieses Thema auszumachen. Die Technik ist Öl auf Papier und da es zweifelsohne das Werk eines Bildhauers ist, ist es gleichzeitig das eines wirklichen Malers. Das Farbspiel ergibt sich mit derselben Schlichtheit und dem Fehlen provoziertes Spektakularität wie in den Werken in drei Dimensionen. Die chromatische Palette ist allerdings breit: verschiedene Ockertöne, lebendige Gelbtöne, Braun- und Rot-, Grün-, Blautöne und ein beinahe allgegenwärtiges Schwarz – erinnern wir uns daran, dass dies die Farbe der Skulpturen ist-. In bestimmten Bereichen einiger dieser Gemälde sind die Farben sehr nuancenreich übereinander aufgetragen oder vermischt.

Die erste Phase, die wir ausmachen können, ist genau wie dies bei den Skulpturen war, eine eindeutige Anspielung auf die Göttinnen des Altertums. Obgleich der Künstler abwechselnd Werke auf die eine oder andere Art geschaffen hat, scheint sich ein Weg abzuzeichnen, der in groben Zügen wie eingangs angedeutet vom Kompakten zum Schlanken und Wesentlichen verläuft. Man muss anfügen, dass bei einigen dieser Gemälde, die wir zu Beginn des Weges einordnen können, die runde Form und Farbabstufung in ihrem Inneren wie bei der Modellierung eines Volumens durchgeführt worden ist.

Bei diesen Werken wird ausschließlich die Farbe schwarz benutzt mit Abstufungen, die bis ins graue reichen. Diese selbst eingeschränkte Farbpalette ermöglicht dem Künstler, suggestive piktorische Werte zu erzielen. Diese Gemälde werden somit aufgrund ihres hervorgehobenen Volumeneindrucks ebenfalls zu Skulpturenprojekten. Mit dieser möglichen doppelten Lesart verbinden diese Gemälde die gesamte Gemäldeserie auf Papier mit den Schöpfungen in drei Dimensionen.

Sowohl in diesen Werken als auch bei anderen, die nicht diese skulpturenartige Suggestion aufweisen, sind die Figuren beleibt, mit hängenden Brüsten und neigen zur Rundlichkeit, in noch eindeutiger Weise als bei den Skulpturen. Eine von ihnen kann uns sehr wohl an die Venus von Willendorf erinnern. Doch bald erscheint die Stilisierung und die Figuren, die weiterhin ein humanoides Wesen bewahren, werden allmählich abstrakt. Und sie tun es kurioserweise teilweise in ähnlicher Weise, wie sich der Prozess vorgeschichtlich abspielte. In dem Eindruck von Realität verschwindet jeder Anschein von figurativen Realismus. Und die immer schwarz umrandete Figur wandelt sich nach und nach zum Zeichen.

Der folgende Schritt ist logischerweise die Zweideutigkeit zwischen Realismus und Abstraktion. Es erweist sich als logisch, dass diese mögliche Unschärfe oder Ambivalenz in Zeiten auftritt, in denen die Ungewissheit größer als jemals zuvor ist und sie zu einer der Wesenszüge der Modernität wird. Sie ist typisch für unsere Zeit, doch es handelt sich keineswegs um eine einfache Mode, obgleich sie in den Händen von einigen dazu werden kann, weil sie im Inneren der menschlichen Natur als Frucht des Bewusstseins unterschwellig präsent ist. Das, was wir vor uns haben, diese Gemälde oder diese gesellschaftliche oder kulturelle Wirklichkeit, konkret oder global, ist nicht nur dies oder jenes, sondern dieses und jenes.

Daher rührt das höhere Maß an Ungewissheit und dass ein Denker wie Salvador Pániker vorschlagen kann, dass sich jeder von uns ein Programm oder Modell der Glaubensinhalte und der Vorgehensweise "à la carte" erstellen soll. Die Kunst spiegelt in ihrer Vertiefung des menschlichen Befindens diese Zweideutigkeit und Ungewissheit wider, obgleich dies nicht überlegt geschieht. Und um so besser, wenn es so ist. Denn das Kunstwerk ist nicht das Ergebnis einer Handlung, die vom Willen, sondern von der Notwendigkeit gesteuert wird. Es entsteht in gewisser Weise von seiner Zeit geprägt und wir stellen fest, dass diese Gemälde genau wie die Skulpturen, die ferne Vergangenheit im Licht der Gegenwart betrachten, was eine Art ist, seiner Zeit und ebenfalls dem treu zu sein, was der Mensch – bei dem seit der Altsteinzeit der alten Göttinnen, von denen Luíis Ventós ausgegangen ist, keine biologische Mutation mehr stattgefunden hat - letztendlich an Bleibenden aufweist.

Diese Gemälde sind es wegen der Bedeutung ihres Chromatismus, doch in vielen Fällen und in entscheidender Weise, sind sie auch Zeichnung. Der schwarze Strich rahmt die Farbe ein. Auch hier ist eine große Vielfalt vorhanden. Es gibt Gemälde, die eine mit Farben ausgemalte Schwarz-Zeichnung sind und häufig ist das Profil mit einer Aureole in blau, ocker, braun oder grau unterlegt. Etwas ähnliches geschieht, wenn umgekehrt die schwarze Farbe beinahe die Gesamtheit des Inneren der Figur einnimmt.

Wenn wir über Malerei sprechen, vergessen wir manchmal, dass sie vor allem Licht ist. Es ist das, was der Maler sieht, während der Bildhauer seinerseits dem Tastsinn gehorcht. Die Skulpturen sollten ertastet werden, obwohl wir uns als Betrachter mit dem visuellen Tasten begnügen müssen. Im Werk von Luíis Ventós sind die Farben hell, vor allem die Blautöne und die hellen Ockertöne mit ihren jeweiligen Konnotationen an Himmel und Erde. Die kolorierten Ränder, welche die Figuren und das Werk in seiner Gesamtheit umgeben, strahlen Glanz aus.

Am Ende des Rundgangs sehen wir bei einer Annäherung an das kurz zurückliegende Werk dieses Künstlers und nach der extremen Verjüngung der Figur, dass sich die Form auf ein Oval reduziert, aus dem wie aus einer Blüte eine Andeutung von Armen, Leib und eines winzigen Kopfes treibt. Und schließlich treffen wir den Bogen, den Haken, den Anker, die wir in den Skulpturen gesehen haben. Der parallele Prozess ist derselbe. Und ebenso wie bei den Skulpturen gibt es frühere Beispiele in der Malerei dieses Schöpfers. Wir müssen uns an die Art und Weise erinnern, in der die Serie *Moai* sich entwickelte. Auch dort mündet alles in einer ausgesprochen einfachen und anpassungsfähigen Geometrie. Und auch die schwarze Farbe spielte eine wichtige Rolle. Und die Profile waren gleichfalls in eine Aureole und Glanz getaucht.

Bei den Skulpturen und der Malerei geht man von einem bereits abstrakten Realismus, in dem die alt- und jungsteinzeitlichen Göttinnen zu erkennen waren, zur radikalen Abstraktion, die von der sichtbaren Realität nur ein Zeichen bewahrt. Zusammengefasst von der Komplexität zur Einfachheit und zum Wesen. Vom Ausgangspunkt zum Bestimmungshafen. Doch in jedem einzelnen Werk jedes Schöpfers muss sich das Abenteuer wiederholen und das neue Werk wird zwar in gewisser Weise dasselbe sein, doch auch immer ein neues. Um all dies durchzuführen war große Strenge, wie die von Luíis Ventós angewendete, notwendig, Kreativität, Kohärenz und Genauigkeit treffen in dieser großartigen Ausstellung und in dem Gesamtwerk dieses tüchtigen Künstlers zusammen.

José Corredor-Matheos

*"El meu agraïment a Jordi Barbany i el seu equip: Jordi Camps i Camps i Joan Faixa Palaus".*

Escultures

1	Deessa	marbre negre Bèlgica	19,4 x 6,6 x 8,6 cm
2	Deessa	marbre negre Bèlgica	19,6 x 11,7 x 11,4 cm
3	Deessa	marbre negre Bèlgica	22 x 9 x 10,5 cm
4	Deessa	marbre negre Bèlgica	11,2 x 22,8 x 13 cm
5	Deessa	marbre negre Bèlgica	19,4 x 10,1 x 10,1 cm
6	Deessa	marbre negre Bèlgica	23,5 x 8,9 x 11,2 cm
7	Deessa	marbre negre Bèlgica	27,6 x 9,6 x 8,9 cm
8	Deessa	marbre negre Bèlgica	48 x 8,9 x 7 cm
9	Deessa	marbre negre Bèlgica	31,5 x 11,5 x 7,1 cm
10	Deessa	marbre negre Bèlgica	21,4 x 9 x 11,1 cm
11	Deessa	marbre negre Bèlgica	27,7 x 10,4 x 14,5 cm
12	Deessa	marbre negre Bèlgica	28,3 x 8,9 x 9,4 cm
13	Deessa	marbre negre Bèlgica	20,2 x 29,5 x 16,3 cm
14	Deessa	marbre negre Bèlgica	20,3 x 9,3 x 13,7 cm
15	Deessa	marbre negre Bèlgica	11,8 x 29,4 x 13,6 cm
16	Deessa	marbre negre Bèlgica	26,3 x 9 x 12,6 cm
17	Deessa	marbre negre Bèlgica	28,3 x 8,9 x 9,9 cm
18	Deessa	marbre negre Bèlgica	21,6 x 9,8 x 14 cm
19	Deessa	marbre negre Bèlgica	32,2 x 10,1 x 20,3 cm
20	Deessa	marbre negre Bèlgica	38,5 x 8,9 x 20 cm
21	Komari	marbre negre Bèlgica	22 x 49,3 x 9,9 cm
22	Komari	marbre negre Bèlgica	18 x 9,6 x 10,6 cm
23	Komari	marbre negre Bèlgica	8 x 36,4 x 10,9 cm
24	Komari	marbre negre Bèlgica	10 x 29,5 x 19,4 cm
25	Komari	marbre negre Bèlgica	12,2 x 9,6 x 12,8 cm
26	Komari	marbre negre Bèlgica	23,7 x 19,4 x 14,1 cm
27	Komari	marbre negre Bèlgica	17,7 x 9,2 x 19,4 cm
28	Komari	marbre negre Bèlgica	19,1 x 16,8 x 6,4 cm
29	Komari	marbre negre Bèlgica	19,5 x 15,5 x 5 cm
30	Komari	marbre negre Bèlgica	19,6 x 15,7 x 6 cm
31	Deessa	marbre negre Bèlgica	19,2 x 9,5 x 10,2 cm
32	Komari	marbre negre Bèlgica	19,3 x 20 x 7,5 cm
33	Ham	marbre negre Bèlgica	24,6 x 22,8 x 8,6 cm
34	Ham	marbre negre Bèlgica	24,2 x 25 x 8,5 cm

Pintures

1	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
2	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
3	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
4	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
5	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
6	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
7	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
8	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
9	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
10	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
11	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
12	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
13	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
14	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
15	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
16	Deesses	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
17	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
18	Deessa	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
19	Komari	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
20	Komari	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
21	Komari	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
22	Komari	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
23	Komari	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
24	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,3 cm
25	Deessa	oli sobre paper	24,5 x 18,5 cm
26	Ham	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm
27	Ham	oli sobre paper	49,5 x 38,5 cm





Lluís Ventós Barcelona, 1952

www.luisventos.es

### Exposicions individuals

- 1977 Galeria Seny, Barcelona
- 1980 Galeria Trece, Barcelona
- 1980 Castell de Peralada
- 1981 Galeria Sa Llumenera, Cadaqués
- 1984 Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida
- 1984 Galeria Cadaqués "Viatge imaginari"  
Sala La Colomera, Port de la Selva
- 1985 Galeria Cadaqués II, Cadaqués
- 1986 Galeria Yolanda Ríos, Sitges  
Sala La Colomera, Port de la Selva  
Sala Eude ("Múltiple Cadaqués"), Barcelona
- 1987 Galeria Cadaqués, Cadaqués  
Galeria Eude, Barcelona
- 1988 Arco'88 Serie "Arcs", Madrid
- 1989 Galeria Eude, Barcelona  
Galeria Cadaqués, Cadaqués  
Sala La Colomera, Port de la Selva
- 1990 Bd Serie Veletas, Madrid  
Salone italiano d'Arte Contemporaneo, Florència, Italia  
Rosa Boenders, Eivissa
- 1991 "Découvertes 91", Galeria Cadaqués, París, França  
"Visions de Port", Sala Colomera, Port de la Selva
- 1992 "Homenatge a R. Lalique", Galeria Eude, Barcelona
- 1993 "A trenta bares del rompent", Port de la Selva
- 1994 Escola del Mar, Badalona
- 1995 Galeria del Palau, Girona  
Museu de la Marina, Vilassar de Mar
- 2000 Trama (Sala Pares) Barcelona
- 2003 Juan Gris, Madrid  
Arco, Madrid  
Sala Parés, Barcelona
- 2006 Sala Parés, Barcelona  
Juan Gris, Madrid

### Presentacions

- 1982 Maresia I (Joieria Soler i Cabot), Barcelona
- 1983 Maresia II (Joieria Soler i Cabot), Barcelona
- 1989 "Els vents", Galeria Eude, Barcelona
- 1996 "Brasas a Bordo", Barcelona
- 1999 "Barcelona" de Ventós

### Museus i col·leccions

- 1984 Museu de Cadaqués
- 1988 Col·lecció Testimoni 1987-1988  
Caixa de Pensions de Catalunya
- 1999 Illa de Pasqua, Museu Sebastian Englert
- 2004 Escultura "Dos Moais" Bayer

### Darreres exposicions col·lectives i col·laboracions

- 1990 Galeria Clara Scrimini, París
- 1991 Àustria, Portugal, Lituània,  
"Estructura y concepto" Exposició organitzada  
pel Ministeri d'Assumptes Exteriors d'Espanya
- 1991 Barcelona, Allbí, Montpel·lier, París"
- 1992 "Nòmades del vidre" Exposició organitzada  
per "Corning France"
- 1991 Cadaqués, Serie o marina
- 1992 Vic, Galeria Susany
- 1993 Cap d'Agde (França) "Mediterráneo juego de luces"  
(Musée de l'Éphèbe)
- 1993 Cadaqués, Sala Meifren,  
Homenatge a Margareta Bombelli
- 1993 Barcelona Palau Robert,  
II<sup>a</sup> Biennal d'Art Pro Lluita Contra la Sida
- 1994 Madrid, Ministerio de A. Exteriores,  
Pequeña Escultura de Vanguardia
- 1996 Girona, Galeria de Palau
- 1996 Barcelona, Palau de la Virreina
- 1997 Cadaqués, 25 Artistas, Galeria Cadaqués
- 1998 Madrid, Museo de Arte en Vidrio de Alcorcón
- 1999 Segovia, Fundación Centro Nacional del Vidrio  
La Granja de San Ildefonso
- 2004 IX Edició Fira d'Art, Estrasburg
- 2005 Heritage Bank & Trust, Ginebra

Text  
José Corredor-Matheos

Fotografies  
Equip Martí Gasull

Impressió  
Igol, SA

Aquesta exposició es pot visitar a la nostra web [www.salapares.com](http://www.salapares.com)

## SALA PARÉS

Horari  
Dilluns a dissabte de 10,30 a 14 h  
i de 16,30 a 20,30 h  
Diumenges d'11,30 a 14 h

Parking  
S'aconsella el parking  
de la Plaça de la Catedral

Petritxol, 5  
t 93 318 70 20  
f 93 317 30 10  
08002 Barcelona



Pàgina web d'aquesta exposició: [www.salapares.com](http://www.salapares.com)

SALA PARÉS

Petritxol, 5  
08002 Barcelona

t 93 318 70 20  
f 93 317 30 10

e-mail: [salapares@salapares.com](mailto:salapares@salapares.com)