

Morandi

Resonancia

infinita

Exposición organizada por

Fundación
MAPFRE

Fundació
Catalunya
La Pedrera

Figura trascendental del arte italiano del siglo XX, Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) cruzó la centuria manteniéndose fiel a una investigación absolutamente personal, a una pintura silenciosa e inmóvil que registra en la poesía de los objetos los estados del alma y el inexorable fluir del tiempo.

Alejado de toda corriente pictórica y del fragor de las vanguardias, así como de cualquier lenguaje vinculado al complejo clima político de la época, Morandi pasó prácticamente toda su vida aislado en su estudio de la Via Fondazza, en Bologna; allí, en los objetos de su taller —botellas, jarrones, cajas, humildes utensilios—, encontró el hilo conductor de una poética coherente, aparentemente inmóvil y siempre idéntica a sí misma, pero, en realidad, atravesada por continuas variaciones. Como escribió Roberto Longhi: «Partiendo de un mismo motivo material, supo restituir timbres sentimentales diferentes y declinar de manera siempre distinta su severa elegía luminosa».

El estudio incesante de las composiciones de objetos, que colocaba con esmero en su taller, y el minucioso análisis de vistas y paisajes recurrentes en su itinerario pictórico llevaron a Morandi a afirmar que «no hay nada más abstracto que la realidad». En este sentido, sus lecciones resultaron fundamentales para los creadores de las generaciones posteriores, que le reconocieron como «un artista entre los artistas». La honda y perdurable huella de su legado encuentra cumplido reflejo en esta exposición mediante los diálogos propuestos con protagonistas de la investigación artística contemporánea, entre otros Lawrence Carroll, Tony Cragg, Luigi Ontani, Tacita Dean o Alfredo Alcáin.

La muestra recorre todas las etapas de la vida artística de Morandi: desde los inicios, vinculados a la reflexión sobre Cézanne y el cubismo, pasando por la breve, pero importante, adhesión a la pintura metafísica, hasta la definición de un lenguaje maduro y profundamente original, que aparece documentado en la sección «Diálogos silenciosos». En las naturalezas muertas que Morandi realiza a lo largo de su vida, la pureza de las formas y el rigor de las composiciones logran transcribir una vida «otra» de los objetos, que, si bien están anclados a la realidad y a la propia cotidianeidad del artista, trascienden a una dimensión de soledad, suspendidos en un tiempo eterno donde se desvela la naturaleza silenciosa de las cosas. La importancia que adquieren la elección de los colores, las variaciones de tonos y las relaciones provocadas por la luz al alcanzar las superficies se encuentra representada en especial en el apartado «Los colores del blanco».

Junto a la naturaleza muerta, el paisaje fue el otro género singularmente frecuentado por Morandi, en su necesidad de establecer una relación directa con la realidad. Las principales fuentes de inspiración fueron, como queda patente en la exposición, dos lugares muy queridos por el pintor: el pueblo de Grizzana y su casa-estudio en Bologna.

Asimismo, el recorrido expositivo acoge una sección dedicada a la obra gráfica que nos presenta un aspecto quizás menos conocido de la obra del artista, pero fundamental para comprender su estudio de las formas, la luz y los volúmenes, en un diálogo constante con la investigación pictórica.

Al igual que su obra, la de Morandi fue una vida «sin desechos ni equívocos», como diría el historiador Francesco Arcangeli. Y en esta coincidencia entre arte y vida se cumple una de las experiencias creativas más elevadas y significativas del pasado siglo.

Comisariado / Curators

Beatrice Avanzi

Daniela Ferrari

Asesora científica, selección arte
contemporáneo / Academic adviser,
contemporary art selection

Alessia Masi

Los inicios

A pesar de las reticencias familiares, Giorgio Morandi se formó en la Academia de Bellas Artes de Bolonia entre 1907 y 1913. Allí desarrolló una inclinación por el impresionismo y el postimpresionismo, que estudió a fondo a través de los escritos de Ardengo Soffici para la revista *La Voce* y del libro *Gl'impresionisti francesi*, publicado por Vittorio Pica en 1908. Asimismo, prestó atención al cubismo desarrollado por Georges Braque y Pablo Picasso, e igualmente le atrajeron brevemente las propuestas de los futuristas y asistió, entre 1913 y 1914, a algunas veladas y exposiciones del grupo en Florencia y Bolonia.

Estas influencias marcaron su obra temprana, como se aprecia en las dos naturalezas muertas de 1914 presentes en esta sala. En ambas, el artista ha dispuesto unos objetos cotidianos sobre una mesa, motivos que, a partir de ahora, se convertirán en una constante del repertorio morandiano. La perspectiva en alto, los planos sesgados y la reducción de los tonos de la paleta remiten a un planteamiento cubista, sin olvidar la influencia futurista, visible en las pinceladas rápidas y densas que hacen aflorar la característica principal a la que aspira esta tendencia: la sensación de dinamismo.

La deuda con Picasso y Cézanne está también presente en los paisajes de este período inicial. Los dos ejemplos aquí expuestos, de 1913 y 1914, beben del maestro de Aix y forman parte de los primeros estudios del natural que Morandi realiza durante sus estancias en Grizzana, el pequeño pueblo de los Apeninos toscano-emilianos que frecuenta con su familia desde el verano de 1913.

Bañistas, de 1915, otra de las pinturas estrechamente vinculadas al modelo de Cézanne, está inspirada claramente en las *Cinco bañistas* (1885-1887) del maestro francés, obra por aquel entonces perteneciente a una colección privada de Florencia y hoy en el Kunstmuseum de Basilea. Junto con el *Autorretrato* de 1925, constituye una de las escasas muestras de la representación de la figura humana en la producción de Morandi.

Encantamientos metafísicos

Durante la Primera Guerra Mundial, en 1915, Morandi fue llamado a filas, pero pronto una grave enfermedad le llevó a licenciarse y regresar a casa; tras su restablecimiento en 1917, destruyó buena parte de la obra realizada hasta el momento. En ese período de crisis creativa, entre 1918 y 1919 compartió unos meses de trabajo con Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, que habían fundado en Ferrara la tendencia conocida como pintura metafísica, caracterizada por composiciones a partir de elementos de la realidad que, en su conjunto y presentados en atmósferas estáticas, generan un cierto extrañamiento, como si lo representado fuera más allá de lo real.

Las obras de Morandi asociadas a esta tendencia se poblaron de maniqués, esferas y elementos geométricos típicos de la nueva corriente. Pero, a diferencia de la pintura de sus compañeros, la del boloñés carece del componente narrativo o legendario propio de la metafísica. Su misterio es otro: el de una pintura que adquiere su fuerza en la repetición, en ese intento reiterado de captar la «realidad de las cosas» que conduce al artista a una rigurosa investigación formal. El enigma de la pintura metafísica surgía, entre otros aspectos, de la disposición conjunta de objetos dispares sin una lógica aparente entre ellos. Por el contrario, tal y como apunta Marco Valsecchi, los motivos de Morandi «no se aventuran más allá del límite de lo ilógico: para la poesía es suficiente su presencia rítmica y tranquila».

En esta sección dialogan con Morandi tres artistas que han encontrado inspiración en esa personal declinación de la pintura metafísica. Joel Meyerowitz, Dis Berlin y Andrea Facco, desde tres medios distintos (fotografía, escultura y pintura), reflexionan, respectivamente, sobre la permanencia de los objetos en ausencia del artista, acerca del carácter eremítico y solipsista del creador, y en torno al enigma que subyace a una obra metafísica que desapareció sin dejar rastro.

Paisajes de duración infinita

Junto con la naturaleza muerta, el paisaje es el otro género más cultivado por Morandi. Ambos son los que mejor se prestan a una representación directa de la realidad, así como a repeticiones y variaciones, aspectos, todos ellos, fundamentales en la poética morandiana; en sus propias palabras: «Creo que expresar la naturaleza, es decir, el mundo visible, es lo que más me interesa».

A lo largo de su carrera, el artista pintó dos tipos de paisajes especialmente queridos por él. Por un lado, los alrededores de Grizzana, una aldea en los Apeninos, entre la Toscana y Emilia-Romaña, donde solía pasar los veranos desde 1913 y donde se refugió de la guerra entre 1940 y 1944. Por otro, el patio que se veía desde la ventana de su estudio en la Via Fondazza de Bolonia, motivo que abordó a partir de 1944, tras haber dejado de lado casi por completo este género. Los primeros, en Grizzana, siguen el esquema de Cézanne en sus famosas vistas de la montaña Sainte-Victoire, obras reproducidas en diversas revistas italianas en los años veinte y treinta. Uno de los ejemplos más significativos es el *Paisaje* de la colección Giovanardi, fechado en 1928 y en el que Morandi repite, con alguna variación, una composición del año anterior.

El pintor aborda el paisaje de modo similar a como crea sus bodegones: pocos trazos que insinúan un camino apuntan la forma de los árboles, las casas y las colinas, como si estuviera construyendo una Italia detenida, en silencio, eterna.

Artistas en activo que han recuperado el paisaje como laboratorio de indagación han encontrado en Morandi un referente en su apuesta por la pintura como un medio que se resiste a desaparecer. Alessandro Taiana y Juan José Aquerreta remiten directamente a esa desmaterialización de las formas presente en los paisajes que el maestro italiano realiza durante el período bélico y en sus acuarelas. Mientras, Riccardo Taiana investiga una realidad posindustrial que nos muestra las tripas de una Italia desgastada, contaminada y envenenada; una imagen en negativo del presente eterno de Morandi.

El perfume negado

Las flores acompañaron siempre la investigación artística de Morandi, que amaba tanto las de su jardín como las flores silvestres o incluso las macetas que sus hermanas se preocupaban de proteger en invierno, colocándolas en el hueco de la escalera de su casa en Bolonia. En este tipo de obras, sin embargo, muchas veces utiliza como modelo flores secas o de papel, lo que acentúa el estatismo y la artificialidad que destilan ciertas escenas.

El pintor dirige la mirada a Renoir y trabaja en este tipo de composiciones de manera tradicional. Normalmente presenta un jarrón que destaca por su verticalidad, contrapuesta a la horizontal que marca el lugar de apoyo, en composiciones que apuntan a un equilibrio algo inestable. A pesar de la simplicidad de las escenas, esos jarrones, que en su mayoría albergan rosas, zinnias o margaritas de capullos apretados, generan una suerte de inquietud en el espectador; quizá porque los arreglos, asociados a lo efímero y al inevitable marchitarse de las flores, permanecen representados en la pintura eternos e inmutables, sustraídos al paso del tiempo.

Como género aparentemente atemporal, el tema floral ha seducido a artistas como el fotógrafo Carlo Benvenuto, que libera a las flores del peso de su contenedor para restituirles en su esencia y pureza, destiladas y reducidas a la mínima expresión de lo vulnerable. También a la pareja artística formada por Giampaolo Bertozzi y Stefano dal Monte Casoni, que en sus cerámicas policromas devuelven la materialidad a los modelos de Morandi y les confieren un detallismo perdido en la pintura, al tiempo que acentúan su fragilidad.

El timbre autónomo del grabado

Para Morandi, la obra gráfica no es un complemento a su obra pintada, sino un modo más de expresión con entidad propia; el artista tenía la convicción de que a determinadas «imágenes» correspondían determinadas técnicas de representación. Entre 1930 y 1956 impartió clases en esta disciplina estando al frente de la cátedra de Grabado en la Academia de Bellas Artes de Bolonia, y a lo largo de su trayectoria realizó unas ciento treinta obras grabadas, siempre utilizando exclusivamente el negro. Su proceso de aprendizaje fue lento, pero, tras diez años de práctica, consiguió transcribir las sensaciones de los colores a las gradaciones de los blancos y los negros de la estampa.

Así, con el tiempo, el artista convirtió el aguafuerte en una técnica con la que alcanzar tonalidades, superando su uso como procedimiento para definir únicamente las formas de los objetos. El claroscuro ocupará entonces casi toda la lámina, y los blancos del papel, siguiendo el método de su admirado Cézanne en las acuarelas, actuarán como un color más gracias a esas áreas de la plancha que, al quedar sin la intervención del artista, resultan en blanco tras la impresión. Al igual que en su pintura, el interés por los volúmenes y la luz le llevará a crear un ambiente que parece envolver los motivos. Es esa atmósfera que genera el aura inmediatamente reconocible de la poética morandiana.

Los colores del blanco

Con el paso de los años, la pintura de Morandi fue tendiendo a la sublimación, a una progresiva reducción de los temas y depuración técnica a la que contribuyeron las gradaciones tonales, casi inefables, y una pincelada suave que comenzó a desmaterializarse hacia 1950. Las obras de este período son de una extrema simplificación y una disolución creciente, hasta el punto de que los motivos dejan de distinguirse claramente y devienen casi abstractos. En 1955, durante una entrevista para Voice of America, Morandi, preguntado sobre este asunto, contestó: «Creo que no hay nada más surrealista, nada más abstracto que lo real».

En este sentido, el color blanco es fundamental en su poética; es el elemento que nos permite comprender que la magia de la poética morandiana reside en el espacio infinitesimal de las variaciones mínimas. Por paradójico que pueda parecer, este «no color» adquiere en sus composiciones un variadísimo valor cromático, con sus matices de ocre, marfil, rosado o grisáceo. En las acuarelas, al igual que en los grabados, el blanco del papel actúa de manera evidente como un color más, en contraste con las zonas pintadas. Si comparamos algunas de sus naturalezas muertas, veremos cómo la diferencia entre unas y otras se establece, en ocasiones, a través de las gradaciones tonales de los blancos, interrumpidas por distintos tonos de amarillo o azules, así como por el modo de establecer las composiciones, unas más cercanas al espectador que otras. A veces, los objetos se disponen formando un muro, en línea, algo apretujados, como lo estaban los capullos en sus pinturas de flores. Parece que esconden algo, aunque detrás de ellos solo haya un espacio vacío que se distingue, de nuevo, gracias al cambio tonal que el pintor aplica a sus fondos.

En esta sala se recogen algunos trabajos de artistas que han indagado en el rol que aspectos como el dibujo, la reserva del papel, la transparencia o la sombra han cumplido en el arte de Morandi, todos ellos desde una poética silenciosa y despojada. Tales reflexiones están presentes en las cerámicas de Edmund de Waal, las acuarelas casi abstractas de Alexandre Hollan, los dibujos morandianos de Lawrence Carroll, la pintura destilada de Juan José Acquereta, las imágenes fantasmales de Catherine Wagner o la teatralidad atemperada de las esculturas objetuales de Luigi Ontani.

Diálogos silenciosos

Alejado definitivamente de las tendencias en boga y de los movimientos que se suceden en el arte italiano durante las primeras décadas del siglo *xx*, Morandi aborda, con total dedicación, el silencio de los objetos cotidianos y domésticos que dispone cuidadosamente en su taller. El artista busca siempre un equilibrio perfecto entre los volúmenes, entre los llenos y vacíos, los colores y tonos, mediante complejas soluciones de luz, cuya ubicación en la tela no parece dictada por criterio externo alguno, sino responder exclusivamente a los fines compositivos que persigue el artista.

Las botellas y las cajas de Morandi, ya sea que se coloquen formando una barrera compacta o en una construcción más suelta, siguen siempre una disposición controlada y solo en apariencia casual: la «aleatoriedad» en la ubicación de los objetos es solo aparente, pues está minuciosamente estudiada. El artista era capaz de pintar un lienzo en un par de horas, pero dedica mucho más tiempo a la creación mental y a la composición, que estudiaba primero con detalle en el espacio del taller para después trasladarla al lienzo. En este proceso, la repetición es una forma de perseverancia, es la coherencia a la hora de abordar las cuestiones pictóricas. Como apuntaba el historiador Carlo Ludovico Ragghianti, el pintor «dibuja, prueba las plantillas de sus composiciones, calcula con ellas la ocupación de los planos y los volúmenes, mide las distancias, aleja o acerca los fondos y los lados, lo alto y lo bajo con respecto a las dimensiones, sopesa las proporciones y las correlaciones entre los cuerpos, lanza la urdimbre de las sombras y las luces», en un estudio profundamente arquitectónico de la composición.

Esos diálogos silenciosos se traducen en este capítulo de la exposición en forma de últimos contrapuntos contemporáneos. Obras muy diversas conversan con este núcleo del trabajo de Morandi en torno a la naturaleza muerta desde distintas perspectivas: la restitución, en cierto sentido fetichista, de la cualidad objetual de la que nacen sus composiciones es foco de especial interés para Tony Cragg, Alfredo Alcáin y Joel Meyerowitz; la serialidad y la noción de variación constituyen puntos de contacto con Franco Vimercati, y la indagación en el componente constructivo o arquitectónico que subyace a estos bodegones encuentra eco en las obras de Ada Duker, Rachel Whiteread y Gerardo Rueda.