

ALBERTO SOLSONA
L'ABSTRACCIÓ EN EQUILIBRI

Desembre 2014 – Febrer 2015



GALERIA MARC DOMÈNECH

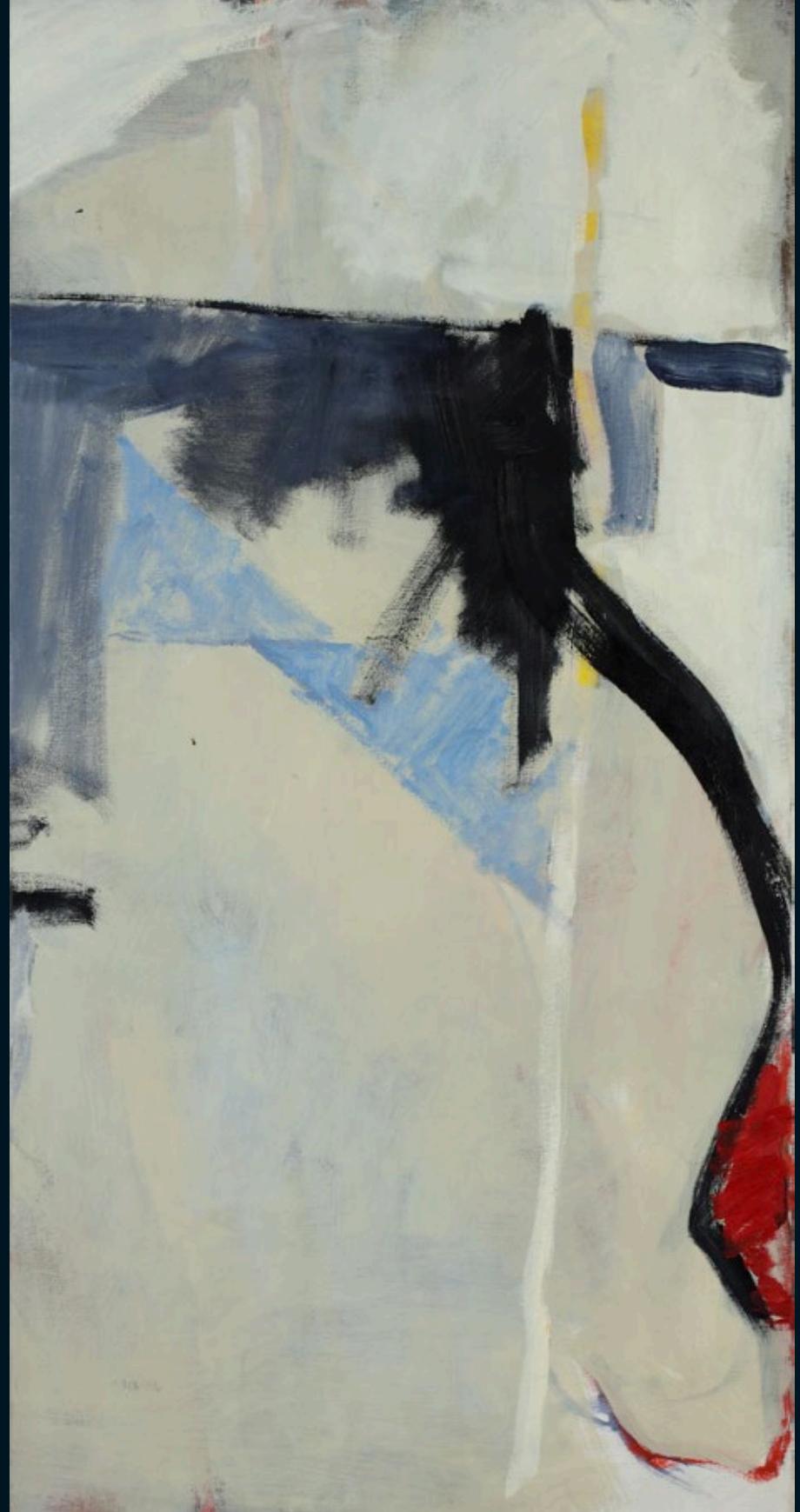
Ptge Mercader 12, bxs – 08008 Barcelona – TF: 93 595 14 82 – FX: 93 250 63 58
info@galeriamarcdomenech.com – www.galeriamarcdomenech.com

GMD

ALBERTO SOLSONA

ALBERTO SOLSONA







Exposició co-organitzada amb la Fundació
Almela-Solsona, Madrid.

Exposición coorganizada con la Fundación
Almela-Solsona, Madrid.

La Fundación Almela-Solsona (Madrid) i la Galeria
Marc Domènech (Barcelona) volen agraïr
molt sincerament l'ajuda i generosa col·laboració de la
Colección Fundación Juan March (Madrid) i del Museu
d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

La Fundación Almela-Solsona (Madrid) y la Galería
Marc Domènech (Barcelona) quieren agradecer
muy sinceramente la ayuda y generosa colaboración
de la Colección Fundación Juan March (Madrid) y del
Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

"Planos con mancha negra", 1980

Oli sobre tela. 120 x 60 cm

Óleo sobre tela. 120 x 60 cm

Colección Fundación Juan March, Madrid

ALBERTO SOLSONA
L'ABSTRACCIÓ EN EQUILIBRI



11

**ALBERTO SOLSONA:
TORNAR A MIRAR**

**ALBERTO SOLSONA:
VOLVER A MIRAR**

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

41

OBRA

97

**CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN**

107

ALBERTO SOLSONA

Alberto Solsona, c. 1985
(Foto de Jesús Montejo)



**ALBERTO SOLSONA:
TORNAR A MIRAR**

**ALBERTO SOLSONA:
VOLVER A MIRAR**

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

*Solo mirar
y percibir importa.
Recibir en el fondo de los ojos
humildemente
sin comprender nada
el resplandor anónimo
de un astro desconocido.
Pensar y no entender
girar la cabeza
en todas direcciones
desde un centro cualquiera.
Saber solamente
de qué materia fluida están horneados
el tiempo y la distancia,
únicas líneas
que dibujan
el perfil continuo de la vida
En el infinito*

Alberto Solsona, poema inédito

Hay algo particularmente commovedor en el primer contacto con la obra de un artista ya desaparecido que desconocíamos, o cuyos auténticos interés y valía nos habían pasado desapercibidos. Al placer intrínseco que se deriva de la experiencia artística como tal se le une una reconfortante constatación de la existencia, siquiera en última instancia, de una suerte de *justicia poética*, de reconocimiento póstumo de lo que era obvio y solo por algún tipo de infortunio o injusticia no obtuvo en su momento el éxito que habría merecido. No me parece un matiz menor, porque no creo que sea una cuestión de mera proyección sentimental. En tanto que hijos de la modernidad, de habitantes de la historia y del lenguaje, reconocemos en esas imágenes hasta entonces ignotas una especie de tesoro oculto, un valioso espejo enterrado que nos devuelve una imagen de lo que fuimos entonces, cuando se azogó aquel cristal, y nos obliga ahora a confrontarnos con aquello en lo que nos hemos convertido. No otra es, supongo, la pasión del arqueólogo, para quien cualquier fragmento polvoriento de cerámica, cualquier dije oxidado, es un objeto tan vivo como la taza de la que bebe su café o el reloj que lleva en la muñeca. Pero en el descubrimiento de las creaciones de un autor contemporáneo que ya no está entre nosotros hay además un matiz añadido. Esas piezas poseen algo difícil de definir, tan impreciso y util como evidente para el espectador atento: una pulsión vital salvaguardada, una madurez sobrevenida, una admonición contra el olvido por parte de quien fue no hace

*Només mirar
i percebre importa.
Rebre en el fons dels ulls
humilment
sense comprendre gens
el resplendor anònim
d'un astre desconegut.
Pensar i no entendre
girar el cap
en totes les direccions
des d'un centre qualsevol.
Saber només
de quina matèria fluïda estan fornejats
el temps i la distància,
úniques línies
que dibuixen
el perfil continu de la vida
En l'infinit*

Alberto Solsona, poema inèdit

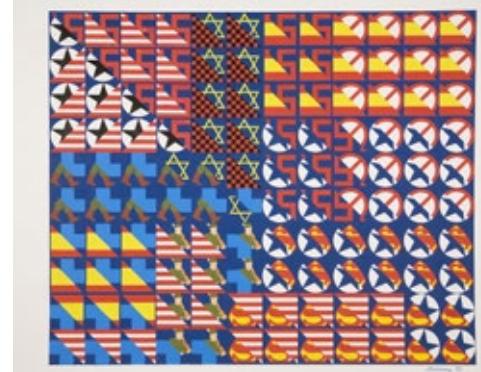
Hi ha alguna cosa particularment commovedora en el primer contacte amb l'obra d'un artista ja desaparegut que desconeixíem, o del qual ens havien passat desapercebuts una vàlua i un interès autèntics. Al plaer intrínsec que es deriva de l'experiència artística com a tal se li uneix una reconfortant constatació de l'existència, encara que sigui en última instància, d'una sort de *justícia poètica*, de reconeixement pòstum d'allò que era obvi, i que només per algun tipus d'infortuni o injustícia no obtingué en el seu moment l'èxit que hauria merescut. No em sembla un matís menor, perquè no crec que sigui una qüestió de mera projecció sentimental. En tant que fills de la modernitat, d'habitants de la història i del llenguatge, reconeixem en aquelles imatges, fins llavors ignotes, una espècie de tresor ocult, un valuós mirall enterrat que ens retorna una imatge del que fòrem en aquell temps, quan s'estanyà aquell cristall, i ens obliga ara a confrontar-nos amb allò en què ens hem convertit. No és una altra, suposo, la passió de l'arqueòleg, per a qui qualsevol fragment polsegós de ceràmica, qualsevol penjoll oxidat és un objecte tan viu com la tassa de la qual beu el cafè o el rellotge que porta al canell. Però en el descobriment de les creacions d'un autor contemporani que ja no es troba entre nosaltres, hi ha a més un matís afegit. Aquestes peces posseeixen una cosa difícil de definir, tan imprecisa i subtil com evident per a l'espectador atent: una pulsió vital salvaguardada, una maduresa sobrevinguda, una admonició contra l'oblit per part de qui fou no fa molt un de nosaltres, i que, precisament per això,

mucho uno de nosotros, y que precisamente por ello tiene mucho más de invitación a la alegría que de reconvención por la ingratitud, de *carpe diem* que de *memento mori*. Arqueólogos de nosotros mismos, los aficionados al arte reconocemos en estas recuperadas obras otras versiones posibles de nuestra existencia misma, otros caminos que no hollamos entonces, pero que ahora se nos presentan, incólumes y fascinantes, como nuevas vías de conocimiento, de gozo y de sabiduría.

Corren hoy tiempos convulsos. Precisamente aquellos en los que más necesario resulta detenerse y echar la vista atrás para aquilatar con todo rigor, pero también con toda justicia, lo ganado y lo perdido en el trayecto realizado. En ello nos jugamos mucho todos, en todos los ámbitos. Aquí nos interesa tan solo lo que atañe al mundo del arte.

Las épocas de mudanza histórica propician la simplificación, el relato lineal, la sinédoque tranquilizadora; las de euforia exaltan la proliferación, la exuberancia huera, el derroche dionisiaco. Así, la Transición se tornó entre nosotros en un ejemplo modélico de democratización expres, y la década de los ochenta en la correspondiente fiesta de celebración del éxito alcanzado. En su traducción al mundo cultural y artístico, la primera se asimiló a la rápida desaparición de toda forma creativa con pretensiones de influir en su entorno social o político; la segunda, su consiguiente sustitución por obras de corte figurativo, descriptivamente narrativas y muy influídas por la entonces fabulosamente exitosa pintura italiana, alemana y estadounidense. Desde esta perspectiva, la recuperación actual de la figura de Alberto Solsona reviste particular interés. Y ello porque si en lo que concierne a la primera fase de los acontecimientos mencionados su carrera es paradigmática de la evolución de la pintura española durante los últimos años del franquismo y primeros de la democracia, e incluso hasta cierto punto específicamente de la catalana, en lo que se refiere a la segunda su posición, mucho más periférica, resulta, siquiera por contraste, igualmente reveladora del espíritu de los tiempos.

Ahora que revisar el legado del pasado y cuestionar la infalibilidad de los relatos oficiales se antoja una cuestión inaplazable, es también hora de recuperar aquello que la urgencia, el caos y la euforia del momento nos impidieron apreciar en su justa valía. Ese es, en mi opinión, el caso de Solsona. Alguien que rehuyó los focos de poder, que no hizo nunca una pintura *prêt-a-porter*, pero que vivió su vocación como algo ineludible, y precisamente por ello como algo radical, absoluto, ante lo que no cabían compromisos ni concesiones. Volver hoy a sus obras es volver a mirar con otros ojos una época en la que nacimos a un mundo nuevo, una invitación a fijarse en detalles que entonces nos pasaron inadvertidos, y con ello a imaginar otros presentes.



"Símbolos", 1971
Col·lecció MACBA. Consorci MACBA.
Donació Fundació Almela-Solsona

té molt més d'invitació a l'alegria que de reconvenció per la ingratitud, de *carpe diem* que de *memento mori*. Arqueòlegs de nosaltres mateixos, els aficionats a l'art reconeixem en aquestes obres recuperades altres versions possibles de la nostra mateixa existència, altres camins que no varem trobar llavors, però que ara se'ns presenten, incólumes i fascinants, com a noves vies de coneixement, de goig i de saviesa.

Corren avui temps convulsos. Precisament uns temps en què més necessari resulta detenir-se i mirar, a continuació, enrere per avaluar amb tot rigor, però també amb tota justícia, allò guanyat i allò perdut en el trajecte realitzat. En això ens juguem molt tats, en tots els àmbits. Aquí ens interessa tan sols allò que ateny al món de l'art.

Les èpoques de mudança històrica propicien la simplificació, el relat lineal, la sinèdoque tranquil·litzadora; les d'eufòria exalten la proliferació, l'exuberància vàcuia, el despilfarrament dionisíac. Així, la Transició es convertí entre nosaltres en un exemple modèlic de democratització expres, i la dècada dels vuitanta en la corresponent festa de celebració de l'èxit assolit. En la seva traducció al món cultural i artístic, la primera s'assimilà a la ràpida desaparició de tota forma creativa amb pretensions d'influir en el seu entorn social o polític; la segona, la seva consegüent substitució per obres de tall figuratiu, descriptivament narratives i molt influïdes per les llavors fabulosament reeixides pintura italiana, alemanya i estatunidenca. Des d'aquesta perspectiva, la recuperació actual de la figura d'Alberto Solsona revesteix un interès particular. I això perquè, si pel que concerneix a la primera fase dels esdeveniments esmentats, la seva carrera es paradigmàtica de l'evolució en els últims anys del franquisme i primers de la democràcia de la pintura espanyola, i fins a cert punt, específicament, de la catalana; pel que fa a la segona, la seva posició, molt més perifèrica, resulta, encara que sigui per contrast, igualment reveladora de l'esperit dels temps.



"Retrato de una desconocida", 1975

Nacido en 1947 en el barcelonés barrio de Poble Sec, en el seno de una familia humilde, Alberto Solsona muestra desde pequeño una aguzada sensibilidad y un interés especial por las artes. Con quince años comienza a estudiar dibujo y pintura, y posteriormente grabado y artes gráficas, en la Escola –entonces Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias– Massana, centro pionero en la enseñanza del diseño y las llamadas "artes y oficios". Ello marcará indeleblemente su vida profesional. Por un lado, porque la ilustración y el dibujo de cómics, para editoriales nacionales y extranjeras, se convertirán en su fuente regular de ingresos. Por otro, porque estas prácticas, en el contexto del auge de los medios de comunicación de masas en los años 60, dejarán una fuerte impronta en su primera etapa artística. Esta comienza propiamente a finales de dicha década, y se consolida a raíz de su encuentro con el valenciano Fernando Almela en 1969. Almela, pintor de trayectoria y valía parejas a las de Solsona, se convertirá en su compañero de por vida, y, durante cinco años, los que van de 1972 a 1977, en la otra mitad de un tandem creativo que realizaba sus obras al alimón, a menudo al margen de quién las firmara finalmente. Por este motivo, Solsona se muda en 1970 a Madrid, ciudad en la que vivirá el resto de su lamentablemente corta vida.

Sus obras de este primer ciclo creativo se engloban dentro del *pop ácido*, crítico y comprometido que, por las mismas fechas, realizaron autores como Eduardo Arroyo, el Equipo Crónica, el Equipo Realidad o algunos integrantes de Estampa Popular. Materiales cotidianos como el papel pintado, los cómics, el punto de cruz, las fotografías o la prensa son sometidos a complejos procesos de resemantización mediante su yuxtaposición con otros elementos de procedencia muy diversa, a menudo opuesta. Frente a la máxima surrealista de Lautréamont ("la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"), el encuentro no busca aquí dar a luz forma alguna de belleza, sino arrojarla sobre las condiciones socio-políticas de un país sometido a una dictadura gris, rancia,

Ara que revisar el llegat del passat i qüestionar la infal·libilitat dels relats oficials es presenta com una qüestió inajornable, és també hora de recuperar allò que la urgència, el caos i l'eufòria del moment ens van impedir apreciar en la seva justa vàlua. Aquest és, en la meva opinió, el cas de Solsona. Algú que defugí els focus de poder, que mai va fer una pintura *prêt-a-porter*, però que visqué la seva vocació com una cosa ineludible, i, precisament per això, com una cosa radical, absoluta, davant de la qual no hi cabien compromisos ni concessions. Tornar avui a les seves obres és tornar a mirar amb altres ulls una època en la qual naixíem a un món nou, una invitació a fixar-se en detalls que llavors ens passaren inadvertits, i amb això a imaginar altres presents.

Nascut el 1947, al barcelonès barri de Poble Sec, en el si d'una família humil, Alberto Solsona mostra des de petit una agusada sensibilitat i un interès especial per les arts. Amb quinze anys comença a estudiar dibuix i pintura, i posteriorment gravat i arts gràfiques, a l'Escola –llavors el Conservatori Municipal d'Arts Suntuàries– Massana, centre pioner en l'ensenyament del disseny i les anomenades "arts i oficis". Això marcarà indeleblement la seva vida professional. Per un costat, perquè la il·lustració i el dibuix de còmics, per a editorials nacionals i estrangeres, es convertirà en la seva font regular d'ingressos. Per altra banda, perquè aquestes pràctiques, en el context de l'auge dels mitjans de comunicació de masses en els anys 60, deixaran una forta empremta en la seva primera etapa artística. Aquesta comença pròpiament a finals de l'esmentada dècada, i es consolida arran de la seva trobada amb el valencian Fernando Almela el 1969. Almela, pintor de trajectòria i vàlua similars a les de Solsona, es convertirà en el seu company de per vida; i, durant cinc anys, els que van des de 1972 a 1977, en l'altra meitat d'un tandem creatiu que realitzava les seves obres conjuntament, amb freqüència al marge de qui finalment les signés. Per aquest motiu, Solsona es muda el 1970 a Madrid, ciutat en la qual visqué la resta de la seva, lamentablement, curta vida.

Les seves obres d'aquest primer cicle creatiu s'engloben dins del *pop àcid*, crític i compromès que, per les mateixes dates, realitzaran autors com ara Eduardo Arroyo, l'Equipo Crónica, l'Equipo Realidad o alguns integrants d'Estampa Popular. Materials quotidiens com ara el paper pintat, els còmics, el punt de creu, les fotografies o la premsa són sotmesos a processos complexos de resemantització mitjançant la seva juxtaposició amb altres elements de procedència molt diversa, amb freqüència oposada. Davant la màxima surrealista de Lautréamont ("la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"), la trobada no busca aquí donar a llum cap forma de bellesa, sinó de llençar-la sobre les condicions sòcio-polítiques d'un país sotmès a una dictadura grisa, rànzia, castrant i avorrida. En coherent oposició, les armes de Solsona són el color, els llenguatges de la modernitat, un

castrante y aburrida. En coherente oposición, las armas de Solsona son el color, los lenguajes de la modernidad, un espíritu liberador y buenas dosis de humor, en sus diversas formas: la carcajada vitalista, la ironía punzante, el sarcasmo hispano.

Los modos en que estas propuestas se articulaban podían ser varios. En algunos casos, como en "**Símbolos**", el juego semántico es tan simple como efectivo, con signos de diversos países (las barras y estrellas de la bandera americana, la estrella de David, la bandera española, una esvástica nazi) compartiendo espacio con juguetes infantiles (un soldadito, la "S" de Supermán, un tablero de damas) y con la señal de prohibición. Como era habitual en la época, el marxismo y el materialismo histórico nutrían el argumentario ideológico del autor, por lo demás en sintonía con las nuevas formulaciones teóricas desarrolladas entonces por críticos e historiadores del arte españolas. Así, la obra hace gala de un antiimperialismo tan simple como efectivo, cargado de referencias a la alta (la serialidad de Warhol, las banderas de Rauschenberg) y baja cultura (las insignias o pins antimilitaristas, los cómics) de origen estadounidense que, para bien y para mal, empezaba a convertirse en el paradigma fundamental de las sociedades tardocapitalistas de todo el planeta.

En otros casos la confrontación entre elementos no se limita a su contenido icónico, sino también a los códigos lingüísticos con los que están elaborados. Así, en "**Hazañas béticas**", realizada conjuntamente con Almela, el mensaje militarista se enriquece con la fricción entre el lenguaje en expresionista blanco y negro del cómic del título y la colorida ilustración científico-médica, a la que acompañan una especie de galones en su parte inferior. Lo mismo puede decirse de "**Retrato de una desconocida**", en el que la celeberrima fotografía de Marilyn Monroe, despojada de rostro, es recreada en clave hiperrealista para ser a continuación confrontada con coloridas flores bordadas en punto de cruz, cintas flotantes y una mariposa. La ironía no se limita así al título de la obra, sino que se extiende a los mecanismos de construcción del sentido en los tiempos de la reproductibilidad técnica de la obra de arte. El mismo juego lingüístico late en el fondo de "**Nothing to Say**", donde el cortocircuito se produce al confrontar el espacio tridimensional creado por la perspectiva cónica, que remite a la pintura del Quattrocento, con la planitud de los cómics que empapelan la estancia, pero asimismo los contenidos infantiles de estos con el erotismo y la transgresión asociadas a las figuras centrales. En "**Autorretrato**" los diferentes códigos en diálogo –el hiperrealismo de la cara, la abstracción geométrica del punto de cruz, la incorporación metalingüística de una cuchilla de afeitar que recuerda a *Un perro andaluz*– transmutan la ambigüedad visual en trampantojo visual e intelectual, por el que nada es solo lo que parece, sino eso mismo y su contrario. Tras las experiencias conceptuales, para los pintores que se mueven en la onda de

esperit alliberador i bones dosis d'humor, en les seves diverses formes: la riallada vitalista, la ironia punxant, el sarcasme hispà.

Els modes en què aquestes propostes s'articulaven podien ser diversos. En alguns casos, com a "**Símbolos**", el joc semàntic és tan senzill com efectiu, amb signes que remeten a diversos països (les barres i els estels de la bandera americana, l'estel de David, la bandera espanyola, una esvàstica nazi...) compartint espai amb joguines infantils (un soldadet, la "S" de Supermà, un tauler de dames...) i amb la senyal de prohibició. Com era habitual en l'època, el marxisme i el materialisme històric nutrien l'argumentari ideològic de l'autor, per la resta, en sintonia amb les noves formulacions teòriques desenvolupades en aquell temps per critics e historiadors de l'art espanyols. Així, l'obra fa gala d'un antiimperialisme tan senzill com efectiu, carregat de referències a l'alta (la serialitat de Warhol, les banderes de Rauschenberg) i la baixa cultura (les insignies o pins antimilitaristes, els còmics) d'origen estatunidenc que, per a bé o per a mal, començava a convertir-se en el paradigma cultural de les societats tardocapitalistes de tot el planeta.

En altres casos, la confrontació entre elements no es limita al seu contingut icònic, sinó també als codis lingüístics amb què estan elaborats. Així, a "**Hazañas béticas**", realitzada conjuntament amb Almela, el missatge militarista s'enriqueix amb la fricció entre el llenguatge en expressionista blanc i negre del cómic del títol i l'acolorida il·lustració científico-mèdica, a la qual acompanyen una espècie de galons a la part inferior. El mateix pot dir-se de "**Retrato de una desconocida**", on la celeberrima fotografia de Marilyn Monroe, sense rostre, és recreada en clau hiperrealista per ser, a continuació, confrontada amb acolorides flors bordades en punt de creu, cintes flotants i una papallona. La ironia no es limita, així, al títol de l'obra, sinó que s'estén als mecanismes de construcció del sentit en els temps de la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art. El mateix joc lingüístic batega en el fons de "**Nothing to Say**", on el curtcircuit es produeix en confrontar l'espai tridimensional creat per la perspectiva cònica (que remet a la pintura del Quattrocento) amb la planitud dels còmics que empaperen l'estança, però, així mateix, els continguts infantils d'aquests amb l'erotisme i la transgressió associades a les figures centrals. A "**Autorretrato**", els diferents codis en diàleg –l'hiperrealisme de la cara, l'abstracció geomètrica del punt de creu, la incorporació metalingüística d'una fulla d'afaitar que recorda a *Un perro andaluz*– transmuten l'ambigüitat visual en artifici visual i intel·lectual, pel qual res és només el que sembla, sinó això mateix i el seu contrari. Després de les experiències conceptuais, per als pintors que es mouen en l'ona de Solsona, el llenç ja no és, obviament, una finestra renaixentista, però tampoc un pla greenbergià: és, sobretot, un *objecte*. Un objecte que certament pot ser totes aquestes coses, però també altres molt distintes.



Alberto Solsona, c. 1979
(Foto de Luis Pérez Mínguez)

Solsona el lienzo ya no es, obviamente, una ventana renacentista, pero tampoco un plano greenbergiano: es, ante todo, un *objeto*. Un objeto que ciertamente puede ser todas esas cosas, pero también otras muy distintas.

El espectador atento descubrirá en estas creaciones ecos del lúdico desenfado dadaista, del surrealismo más corrosivo, del ácido deslumbramiento del *pop* ante un universo sometido a un acelerado proceso de (pos)modernización. Este último término nos acerca al que sin duda es uno de los aspectos más interesantes de esta primera etapa de la carrera de Solsona: su absoluta sintonía, tanto práctica como teórica (como se puede comprobar en sus textos para catálogos o en sus escritos inéditos) con las entonces aún balbuceantes formulaciones teóricas de la posmodernidad artística:

"Ambigüedad, pluralidad de tendencias, estilos mezclados, ideas divergentes, son características que la crítica suele entender como defectos de una obra de arte. // Para nosotros, si no cualidades, sí son, por lo menos[,] elementos a utilizar. Creemos que el estilo no reside tanto en una determinada manera de hacer o en un tema simplemente repetido, como en el uso consciente de todo aquello que sea susceptible de representación y transformación. ¿Y existe algo que no lo sea? // Esto no significa una defensa del «pastiche» ni una limitación al «collage», sino más bien el deseo de suprimir límites, lo que es cosa difícil a estas alturas en que cada tendencia, inclusive cada artista o sistema se cree obligado a colgarse una etiqueta y a no «contradecirse» nunca. Sin embargo, la realidad es contradictoria..."

La constatación de la clausura del darwinismo lingüístico de las vanguardias, el consiguiente usufructo de sus diversas aportaciones formales y conceptuales, la concepción de la obra como algo fundamentalmente ambiguo y abierto a la interpretación, o el reciclaje de materiales procedentes

L'espectador atent descobrirà en aquestes creacions ecos de la lúdica desimbotlura dadaista, del surrealisme més corrosiu, de l'àcid enllernament del pop davant un univers sotmès a un accelerat procés de (post)modernització. Aquest últim terme ens apropa a allò que sense cap dubte és un dels aspectes més interessants d'aquesta primera etapa de la carrera de Solsona: la seva absoluta sintonia, tant pràctica com teòrica (com es pot comprovar en els seus escrits o en els seus texts per a catàlegs), amb les llavors encara balbucents formulacions teòriques de la postmodernitat artística:

"Ambigüitat, pluralitat de tendències, estils mesclats, idees divergents, són característiques que la crítica sol entendre com a defectes d'una obra d'art. // Per a nosaltres, si no qualitats, sí són, almenys[,] elements per utilitzar. Creiem que l'estil no resideix tant en una determinada manera de fer com en un tema simplement repetit com en l'ús conscient de tot allò que sigui susceptible de representació i transformació. I, existeix alguna cosa que no ho sigui? // Això no significa una defensa del «pastiche» ni una limitació al «collage», sinó més aviat el desig de suprimir límits, que és una cosa difícil a aquestes altures en què cada tendència, inclusius cada artista o sistema, es creu obligat a penjar-se una etiqueta i a no «contradecir-se» mai. No obstant això, la realitat és contradictòria..."

La constatació de la clausura del darwinisme lingüístic de les avantguardes, el consegüent usufructe de les seves diverses aportacions formals i conceptuais, la concepció de l'obra com a una cosa fonamentalment ambigua i oberta a la interpretació, o el reciclatge de materials procedents d'un ventall de registres, que va des dels mitjans de masses a les tradicions populars, són elements tots ells representatius del caràcter netament postmodern de la feina de Solsona i Almela. Que l'esmentada feina tingués a més un caràcter de denúncia de les condicions internes del país no fa sinó tirar per terra la tan suada com reduccionista equació que equipara la postmodernitat amb la frivilitat o l'hedonisme. Amb obres com aquestes, ambdós pintors comencen a exposar professionalment, primer a Madrid (Sen, 1974) i posteriorment a altres ciutats, produint-se el 1976 el seu retorn artístic a Barcelona amb una exposició a la desapareguda Dau al Set.

No obstant això, molt aviat afloren els primers símptomes del *desencant*, de la consciència de la impossibilitat d'operar sobre el cos social des del mitjà artístic:

"Lamentem que, com a instrument per al canvi social, l'art es mostri gairebé ineficaç en competència amb altres mitjans de

de un abanico de registros que va desde los medios de masas a la tradiciones populares, son elementos todos ellos representativos del carácter netamente posmoderno del trabajo de Solsona y Almela. Que dicho trabajo tuviese además un carácter de denuncia de las condiciones internas del país no hace sino echar por tierra la tan manida como reducionista ecuación que equipara la posmodernidad con la frivolidad o el hedonismo. Con obras como estas ambos pintores comienzan a exponer profesionalmente, primero en Madrid (Sen, 1974) y posteriormente en otras ciudades, produciéndose en 1976 su regreso artístico a Barcelona con una exposición en la desaparecida Dau al Set.

Sin embargo, muy pronto afloran los primeros síntomas del *desencanto*, de la conciencia de la imposibilidad de operar sobre el cuerpo social desde el medio artístico:

"Lamentamos que, como instrumento para el cambio social, el arte se muestre casi ineficaz en competencia con otros medios de comunicación. (...) Consideramos el arte como un fin en sí mismo, con capacidad de trascendencia histórica y valor testimonial de la época en que está inmerso. También creemos en su valor gratificante para el artista que lo realiza."

La sustitución del papel instrumental del arte en términos político-sociales por otro fundamentalmente lenitivo desde una perspectiva personal, debe entenderse a partir de una doble evolución. Por un lado, la del país en su conjunto, que tras la muerte de Franco va a iniciar un rápido proceso de desideologización en todos los ámbitos, incluido el artístico. Por otro, la de los propios Solsona y Almela en tanto que creadores, que muy pronto romperán su binomio artístico para iniciar sendas carreras individuales marcada por un cambio radical de rumbo. De lo dialéctico de ambos procesos da cuenta el hecho de que los años más cándentes de la Transición, el periodo 1977-78, van a convertirse asimismo en un punto de inflexión para Solsona. Embarcado en lo que podemos adivinar un periodo de reflexión y maduración creativa, apenas pinta ni dibuja durante esos dos años: tan solo realiza algunos cuadros de índole muy personal y carácter fuertemente figurativo. El proceso mental parece dar sus frutos, pues a partir de 1979 se lanza a una sistemática y muy intensa, casi obsesiva singladura por las siempre engañosas aguas de la abstracción.

No será, es evidente, el único en tomar este camino. Con la desaparición de la dictadura se produce un relevo en el panorama artístico nacional por el que el arte *crítico*, sea en su variante pictórico-figurativa, sea en la accional-conceptual, es sustituido por una pintura ajena a cualquier compromiso social o político, y cuyo abanico formal va desde el gordillismo de la Nueva Figuración madrileña a la abstracción más radical. Esta última

comunicació. [...] Considerem l'art com una finalitat en si mateixa, amb capacitat de transcendència històrica i valor testimonial de l'època en què està immers. També creiem en el seu valor gratificant per a l'artista que el realitza."

La substitució del paper instrumental de l'art en termes políticament-socials per un altre fonamentalment lenitiu des d'una perspectiva personal, s'ha d'entendre a partir d'una doble evolució. D'una banda, la del país en el seu conjunt, que després de la mort de Franco va iniciar un ràpid procés de desideologització en tots els àmbits, inclòs l'artístic. De l'altra, la dels propis Solsona i Almela com a creadors, que molt aviat trencaran el seu binomi artístic per iniciar sengles carreres individuals marques per un canvi radical de rumbe. Del dialèctic de tots dos processos dóna compte el fet que els anys més càndents de la Transició, el període 1977-1978, es convertiran, així mateix, en un punt d'inflexió per a Solsona. Embarcat en el que podem endevinar un període de reflexió i maduració creativa, gairebé, durant aquests dos anys, ni pinta ni dibuixa: només fa alguns quadres d'índole molt personal i caràcter fortament figuratiu. El procés mental sembla donar els seus fruits, ja que a partir de 1979 es llança a una sistemàtica i molt intensa, gairebé obsessiva, singladura per les sempre enganyoses aigües de l'abstracció.

No serà, és evident, l'únic en emprendre aquest camí. Amb la desaparició de la dictadura es produeix un relleu en el panorama artístic nacional pel qual l'art *crític*, sigui en la seva variant pictòrico-figurativa sigui en l'accional-conceptual, és substituït per una pintura aliena a qualsevol compromís social o polític, i el ventall formal del qual va des del gordillisme de la Nova Figuració Madrilenya a l'abstracció més radical. Aquesta última va tenir precisament en Catalunya alguns dels seus millors conreadors en les seves variants més minimalistes, líriques i expressionistes: des del grup Trama, amb forts vincles amb Catalunya, a artistes més o menys propers a les seves tesis, com Alfons Borrell, Joaquim Chanco, Xavier Franquesa, Carles Pujol o Jordi Teixidor, passant per altres que partien de plantejaments molt diferents com Robert Llimós o Frederic Amat. Mostres com ara *Per a una crítica de la pintura* (Maeght, 1976) o *Pintura 1* (Fundació Joan Miró, 1976) són significatives del pes a Catalunya d'aquesta tendència per aquells anys. Continuava així la rica i sòlida tradició abstracta, amb totes les seves modulacions surrealistes, tachistes, informalistes o líriques, de la pintura catalana, fonamentada en el treball de pioners com Tharrats, Tàpies, Ràfols-Casamada, Cuixart, Guinovart o Hernández Pijoan. Solsona no és sens dubte aliè a aquest influx, que, d'altra banda, arriba a Madrid en col·lectives com ara *Diez abstractos* (Buades, 1975) o *En la pintura* (Palau de Vidre, 1977), i s'esmuny fins i tot en mostres que aspiraven obertament a marcar tendència com ara 1980 (Juana Mordó, 1979) i *Madrid D. F.* (Museu Municipal, 1980). En aquest

tuvo precisamente en Cataluña a algunos de sus mejores cultivadores en sus variantes más minimalistas, líricas y expresionistas: desde el grupo *Trama*, con fuertes vínculos con Cataluña, a artistas más o menos cercanos a sus tesis, como Alfons Borrell, Joaquim Chancho, Xavier Franquesa, Carles Pujol o Jordi Teixidor, pasando por otros que partían de planteamientos muy distintos como Robert Llimós o Frederic Amat. Muestras como *Pera una crítica de la pintura* (Maeght, 1976) o *Pintura 1* (Fundación Joan Miró, 1976) son significativas del peso en Cataluña de esta tendencia por aquellos años. Continuaba así la rica y sólida tradición abstracta, con todas sus modulaciones surrealistas, tachistas, informalistas o líricas, de la pintura catalana, cimentada en el trabajo de pioneros como Tharrats, Tàpies, Ràfols-Casamada, Cuixart, Guinovart o Hernández Pijoán. Solsona no es sin duda ajeno a ese influjo, que por otro lado llega a Madrid en colectivas como *Diez abstractos* (Buades, 1975) o *En la pintura* (Palacio de Cristal, 1977), y se cuela incluso de refilón en muestras que aspiraban abiertamente a marcar tendencia como *1980* (Juana Mordó, 1979) y *Madrid D.F.* (Museo Municipal, 1980). En este contexto, en el que no obstante enseñada se impondrá la figuración más narrativa como una *koiné* en la joven pintura española, Solsona se decantará a corazón abierto por abstracción.

Aunque la prevalencia actual de las interpretaciones en clave crítico-social del hecho artístico ha hecho que, dentro del proceso de recuperación de su figura que se vive en los últimos tiempos, sea el Solsona de la primera etapa, el más ácido y comprometido, el que mayor interés ha despertado, me parece incuestionable que el pintor alcanza la madurez creativa en su periodo abstracto. Al contrario que los realismos, la abstracción es, por definición, un territorio siempre virgen, permanentemente utópico, que no solo se concreta exclusivamente en el momento en el que lo artista lo cartografía y lo fija en el papel o sobre el lienzo, sino que únicamente en ese acto creativo adquiere sentido y legitimidad. Un lienzo abstracto no es sino la encarnación de una idea inefable, el combate cuerpo a cuerpo con las leyes del mundo físico para construir un signo sin referente, un tropo visual abierto a todas las interpretaciones, una respuesta a una pregunta que nadie, ni siquiera el autor, conoce verdaderamente. Pero cuidado: no se trata, ni en estas líneas ni mucho menos en las obras de Solsona que las suscitan, de oscura hermenéutica, de desgarros expresionistas, de bucólicos lirismos. No hay margen para juegos crípticos, gestos violentos ni bellezas gratuitas en quien concibe la abstracción como la versión más pura de los sagrados principios de la claridad expositiva, la armonía entre contrarios, el equilibrio en tensión. Que de ello se derive una cierta forma de belleza, un aire lúdico, incluso un ocasionalmente vibrante estallido de pasión, es secundario: una suerte de regalo de despedida, una prueba remota de que no hemos perdido aún del todo nuestra capacidad de sorpresa y de fascinación por el mero hecho de existir. Quizá un exégeta más clásico lo llamaría el favor de los dioses: la clase de gozosa aceptación



"Plano gris", 1979

context, en el qual, no obstant això, de seguida s'imposarà la figuració més narrativa com una *koiné* en la jove pintura espanyola, Solsona es decantarà a cor obert per l'abstracció.

Malgrat que la prevalença actual de les interpretacions en clau crítico-social del fet artístic ha fet que, dins del procés de recuperació de la seva figura que es viu en els últims temps, sigui el Solsona de la primera etapa, el més àcid i compromès, el que major interès ha despertat, em sembla inqüestionable que el pintor assoleix la seva maduresa creativa en el seu període abstracte. Al contrari que els realismes, l'abstracció és, per definició, un territori sempre verge, permanentment utòpic, que no només es concreta exclusivament en el moment en què l'artista el cartografia i el fixa en el paper o sobre el llenç, sinó que únicament en aquest acte creatiu adquireix sentit i legitimitat. Un llenç abstracte no és sinó l'encarnació d'una idea inefable, el combat cos a cos amb les lleis del món físic per construir un signe sense referent, un trop visual obert a totes les interpretacions, una resposta a una pregunta que ningú, ni tan sols l'autor, coneix veritablement. Però compte: no es tracta, ni en aquestes línies ni molt menys en les obres de Solsona que les susciten, de fosca hermenèutica, d'esquinços expressionistes o de bucòlics lirismes. No hi ha marge per a jocs críptics, gests violentos ni belleses gratuïtes en aquell qui concep l'abstracció com la versió més pura dels sagrats principis de la claredat expositiva, l'harmonia entre contraris, l'equilibri en tensió. Que d'això es deriva una certa forma de belesa, un aire lúdic, fins i tot un ocasionalment vibrant esclat de passió, és secundari: una mena de regal de comiat, una prova remota que no hem perdut encara del tot la nostra capacitat de sorpresa i de fascinació pel sol fet d'existir. Potser un exegeta més clàssic en diria el favor dels déus: la classe d'acceptació joiosa invocada en el poema de Solsona que encapçala aquestes línies, la que no només no requereix, sinó que pràcticament exclou, la comprensió racional com a requisit imprescindible.

invocada en el poema de Solsona que encabeza estas líneas, aquella que no solo no requiere, sino que prácticamente excluye, la comprensión racional como requisito imprescindible.

Solsona concibe el lienzo abstracto como una *tabula rasa* en la que la enunciación de un problema y su solución, a partir de las estrictas pero fabulosamente maleables leyes que rigen la composición y el color, proporciona una alegría primigenia e invita a la reconciliación con la aspereza del mundo. Constatación de la existencia de un orden oculto en medio del caos, el lienzo abstracto "bien resuelto" proporciona un placer de la misma índole, a un tiempo racional, ético y estético, que el que obtiene un niño al concluir con éxito una división en la pizarra: rigen las leyes universales, soy más sabio que ayer, el mundo está en armonía. Siquiera durante un instante –hasta el próximo lienzo, hasta la siguiente división– el mundo está en orden y yo soy feliz. Y con él, el espectador, que participa de la revelación y de la posibilidad de congraciarse con la vida:

"[A]l final de toda esa elaboración mediatizada siempre por un entorno en continuo estallido, queda algún vestigio del gozo primitivo, alguna chispa de aquella genuina felicidad biológica que animaba el primer contacto, el primer impulso de dar respuesta a la pregunta múltiple perpetuamente planteada que recibe el nombre de 'Obra'."

La labor del artista, por tanto, consiste en obrar ese milagro que es el equilibrio perfecto entre forma y fondo, entre luz y color, entre la razón y los sentidos, entre lo puramente ornamental y lo ontológicamente simple, entre la planitud fenomenológica y la tridimensionalidad aludida, entre el mundo real y la ficción artística. Como la buena música, forma artística igualmente abstracta a la que Solsona era tan aficionado, también la pintura no figurativa se sostiene sobre el principio de la transmutación de su rigurosa arquitectura interior en un exterior misterioso, deslumbrante e intuitivamente seductor.

El proceso de depuración que le conduce a la abstracción pura puede seguirse en algunas obras del año 79 en las cuales el referentes –el mundo real– está en trance de desaparecer, pero aún se intuye en algunos puntos. Son obras de enorme interés, marcadas por la tensión entre una tridimensionalidad en retirada y una creciente bidimensionalidad. Pero pasar de construir el lienzo en profundidad a hacerlo sobre el plano de la tela no es un proceso sencillo ni unívoco, como demuestra "**Diagonal verde**", donde las referencias espaciales (un marco, unos azulejos, una perspectiva apenas esbozada) son difuminadas por planos, veladuras y goteos que enfatizan la planitud y verticalidad del lienzo. Estas se acentúan en "**Plano gris**", donde asoma no obstante aún el trampantojo, el límite difuso entre la

Solsona concep el llenç abstracte com una *tabula rasa*, en la qual l'enunciació d'un problema i la seva solució, a partir de les estrictes però fabulosament maleables lleis que regeixen la composició i el color, proporciona una alegria primigenia i convida a la reconciliació amb l'aspror del món. Constatació de l'existència d'un ordre ocult enmig del caos, el llenç abstracte "ben resolt" proporciona un plaer de la mateixa índole, a un temps racional, ètic i estètic, que el que obté un nen en concloure amb èxit una divisió a la pissarra: regeixen les lleis universals, sóc més savi que ahir, el món està en harmonia. Si més no durant un instant –fins al proper llenç, fins a la següent divisió– el món està en ordre i jo sóc feliç. I amb ell, l'espectador, que participa de la revelació i de la possibilitat de congraciarse amb la vida:

"[A]l final de tota aquesta elaboració mediatitzada sempre per un entorn en continu esclat, queda algun vestigi del goig primitiu, alguna espurna d'aquella genuina felicitat biològica que animava el primer contacte, el primer impuls de donar resposta a la pregunta múltiple perpètuament plantejada que rep el nom d'"Obra"."

La tasca de l'artista, per tant, consisteix en obrar aquest miracle que és l'equilibri perfecte entre forma i fons, entre llum i color, entre la raó i els sentits, entre el purament ornamental i l'ontològicament simple, entre la planicitat fenomenològica i la tridimensionalitat al·ludida, entre el món real i la ficció artística. Com la bona música, forma artística igualment abstracta a la qual Solsona era tan aficionat, també la pintura no figurativa se sosté sobre el principi de la transmutació de la seva rigorosa arquitectura interior en un exterior misterios, enlluernador i intuitivament seductor.

El procés de depuració que el conduceix a l'abstracció pura pot seguir-se en algunes obres de l'any 79, en les quals el referent –el món real– està en trànsit de desapareixer però encara s'intueix en alguns punts. Són obres d'enorme interès, marcades per la tensió entre una tridimensionalitat en retirada i una creixent bidimensionalitat. Però passar de construir el llenç en profunditat a fer-ho sobre el pla de la tela no és un procés senzill ni unívoc, com demostra "**Diagonal verde**", on les referències espacials (un marc, unes rajoles, una perspectiva amb prou feines esbossada) queden difuminades per plànols, veladures i degotejos que emfatitzen la planicitat i verticalitat del llenç. Aquestes s'accentuen a "**Plano gris**", on treu el cap però encara l'artifici, el límit difús entre la realitat i la ficció, en tant que la tela sembla simular un bastidor i, amb això, el seu propi revers. Aquesta pintura en tensió entre les seves aparicions i la seva desaparició, entre realitat i ficció, no camina lluny dels jocs metapictòrics de la seva etapa *pop*.

realidad y la ficción, por cuanto la tela parece simular un bastidor, y con ello su propio reverso. Esta pintura en tensión entre su apariciones y su desaparición, entre realidad y ficción, no anda lejos de los juegos meta-pictóricos de su etapa *pop*.

Aunque estos titubeos desaparecen pronto, ecos de dicha tensión pueden apreciarse en multitud de estudios sobre papel de ese mismo año, en los cuales la construcción de la obra se articula fundamentalmente en torno al diálogo fondo/figura, incluso cuando ambos elementos se hallan reducidos a su mínima expresión, el plano. Esto es evidente en "**Planos rojos**", donde se siguen intuyendo las huellas de marcos espaciales, desmentidos sin embargo por planos translúcidos, en lo que será una constante en este periodo. A equilibrar la composición ayuda lo que será uno de los puntos fuertes de Solsona, su dominio del color, evidenciado aquí en el rico abanico de matices que obtiene del binomio gris/rojo, los cuales ayudan ulteriormente a definir la posición de unos planos con respecto a otros y al espectador. Los mismo mecanismos operan en "**Plano negro y rojo**" y en su versión pictórica, "**Plano oscuro**", con la diferencia de que aquí la austerioridad cromática ha sido sustituida por un colorido muy rico, sáviamenete estructurado en torno al diálogo de complementarios, en lo que se antoja una variante primitiva y descreída –ese equilibrio inestable que sugiere el cuadrado imperfecto, apoyado sobre una esquina– del rigor neoplásticista. Los traslapos empiezan así a dejar paso al color como principal elemento estructurador de las obras de este periodo, en el que Solsona parece dialogar con Diebenkorn. En este punto, se trata de un color muy variado, pero ya bien matizado por una pincelada poco cargada, que sabe desplegar con veladuras y repintes una gama cromática tan rica como sutil. "**Estructura**" y "**Plano violeta y verde**" son buenos ejemplos en este sentido: nótese cómo el diferente empleo de la "temperatura" del color en ambas obras –tonos cálidos sobre fríos en el primer caso, a la inversa en el segundo– genera diferentes dinámicas en ambos casos: centrípeta en una, centrífuga en la otra. El proceso de simplificación y depuración de su pintura la acerca por momentos al rigor de Mondrian, como en "**Plano con mancha negra**", si bien Solsona conjura la frialdad del ascético neoplásticismo holandés dejando bien patente el carácter manual y por tanto imperfecto de la pincelada, y sustituyendo las tintas planas por un cuidadoso ejercicio de tonalidades superpuestas.

Solsona integrará enseguida un tercer elemento en sus obras: la línea. Esta va a ejercer de contrapeso a la querencia constructivista de Solsona, aportando una dimensión fundamentalmente sensual. En algunas obras tempranas, como en "**Plano rayados y faro**" y "**Espacio rosa, verde y azul con gestos**", su presencia tiene un carácter aún semirreferencial y fuertemente juguetón. Muy pronto se convertirá, sin embargo, en protagonista casi absoluta de lienzos plenamente abstractos y aire exquisito, los



"Estela blanca sobre fondo azul", 1983

Tot i que aquests titubejos desapareixen aviat, ecos d'aquesta esmentada tensió poden apreciar-se en multitud d'estudis sobre paper d'aquest mateix any, en els quals la construcció de l'obra s'articula fonamentalment entorn del diàleg fons/figura, fins i tot quan tots dos elements es troben reduts a la seva mínima expressió, el pla. Això és evident a "**Planos rojos**", on se segueixen intuint les petjades de marcs espacials, desmentits, però, no obstant això, per plans translúcids, en el que serà una constant en aquest període. A equilibrar la composició ajuda el que serà un dels punts forts de Solsona, el seu domini del color, evidenciat aquí en el ric ventall de matisos que obté del binomi gris/vermell, els quals ajuden ulteriorment a definir la posició d'uns plànols respecte d'altres i de l'espectador. Els mateixos mecanismos operen a "**Plano negro y rojo**" i en la seva versió pictòrica, "**Plano oscuro**", amb la diferència que aquí l'austeritat cromàtica ha estat substituïda per un colorit molt ric, sàviamenete estructurat al voltant del diàleg de complementaris, en el qual sembla una variant primitiva i descreguda –aquest equilibri inestable que suggereix el quadrat imperfecte, recolzat sobre una cantonada– del rigor neoplásticista. Els encavalcaments comencen així a deixar pas al color com a principal element estructurador de les obres d'aquest període, en el qual Solsona sembla dialogar amb Diebenkorn. En aquest punt, es tracta d'un color molt variat, però ja ben matisat per una pinzellada poc carregada, que sap desplegar amb veladures i repintades una gamma cromàtica tan rica com subtil. "**Estructura**" i "**Plano violeta y verde**" són bons exemples en aquest sentit: cal notar com l'ús diferent de la "temperatura" del color en les dues obres –tons càlids sobre fríos en el primer cas, al revés en el segon– genera diferents dinàmiques en tots dos casos: centrípeta en una, centrífuga en l'altra. El procés de simplificació i depuració de la seva pintura l'apropa per moments al rigor de Mondrian, com ara a "**Plano con mancha negra**", si bé Solsona conjura la fredor de l'ascètic neoplàsticisme holandès deixant ben palès el caràcter manual i, per tant, humà de la pinzellada, i substituint les tintes planes per un acurat exercici de tonalitats superposades.

denominados *arabescos*. En “**Primeros arabescos**”, mientras la delicada factura de las veladuras y la armonía cromática entre los tonos grisáceos, azulados, ocres y rosáceos anuncia las misteriosas armonías de sus obras posteriores, la serpentina –construida, como es habitual en el pintor, en negativo– remite a un horizonte vagamente boscoso, que delatan su interés por el paisaje y el mundo vegetal. Este gusto por el paisaje es, al menos en parte, fruto de su estrecha relación con el *grupo de Cuenca*, un apoyo fundamental para Solsona y Almela en torno al cambio de década, tanto desde un punto de vista artístico como práctico. El aire poético y el suave colorido característicos de la estética conquense, y más concretamente de Zóbel, se dan cita en el evanescente “**Paisaje**”. La tendencia de las líneas y las formas a imponerse autónomamente en “**Paisaje amarillo y morado**” demuestra una asimilación más matizada de los modelos y por tanto unos resultados más *solsonianos*, que no por casualidad coinciden en varios aspectos –la división del lienzo en bandas verticales, la tensión entre el formato casi cuadrado y la línea que lo atraviesa de lado a lado– con los lienzos de arabescos que realizará a partir del año siguiente.

Con su desembarco en la abstracción comienza también el reconocimiento del mundo especializado, lamentablemente más breve y episódico de lo que su obra habría merecido. A principios de la década, críticos fundamentales en la recuperación de la pintura como Juan Manuel Bonet o Francisco Calvo Serraller se interesan por su obra, Manuel Logroño lo elige para el II Salón de los 16 en 1982, y ese mismo año Juana de Aizpuru le ofrece colaborar con su galería (si bien Solsona se mantendrá fiel a Egam, donde exponía desde 1977). No obstante, su carácter, poco dado al compadreo interesado, le mantiene alejado de los entonces revolucionados cenáculos artísticos locales, donde se estaba gestando –es el año en que Barceló es elegido para participar en la *documenta de Kassel*– el lanzamiento de la denominada *joven pintura española*. Por otro lado, la obra de Solsona, como la de su compañero Almela, no encaja en la figuración imperante, marcada por la narratividad y la influencia –o seguidismo e incluso mimesis, según los casos– de las más exitosas formulaciones pictóricas internacionales, como la transvanguardia italiana, la New Image Painting estadounidense o el mal llamado neoexpresionismo alemán. Partidario de un clasicismo elegante y sosegado, Solsona abomina de expresionismos y gestualidades de cualquier índole. De hecho, su pintura avanza precisamente en la dirección opuesta, hacia una suerte de ponderado minimalismo, de desnudez arcádica no exenta de acentos sensuales. Es una posición a contrapelo del *Zeitgeist* de los 80, y, aunque Solsona expone con regularidad en Madrid y en importantes galerías de provincias, y es apreciado por un amplio círculo de entendidos, su obra no se beneficia de los generosos mecanismos de promoción de la época, y no llega por tanto al gran público, saturado por lo demás de nombres de artistas cada vez más jóvenes, más aguerridos y más a la moda.

Solsona integrará de seguida un tercer elemento a las seves obres: la línia. Aquesta exercirà de contrapè a la inclinació constructivista de Solsona, aportant una dimensió fonamentalment sensual. En algunes obres primerenques, com en “**Planos rayados y faro**” i “**Espacio rosa, verde y azul con gestos**”, la seva presència té un caràcter encara semireferencial i fortament juganer. Molt aviat es convertirà, però, en protagonista gairebé absoluta de llenços plenament abstractes i aire exquisit, els anomenats *arabescos*. A “**Primeros arabescos**”, mentre la delicada factura de les veladures i l’harmonia cromàtica entre els tons grisencs, blaus, ocres i rosats anuncia les misterioses harmonies de les seves obres posteriors, la serpentina –construïda, com és habitual en el pintor, en negatiu– remet a un horitzó vagament boscos, que delata el seu interès en el paisatge i en el món vegetal. Aquest gust pel paisatge és, almenys en part, fruit de la seva estreta relació amb el *grupo de Cuenca*, un suport fonamental per a Solsona i Almela entorn del canvi de dècada, tant des d’un punt de vista artístic com pràctic. L’aire poètic i el suau colorit característics de l’estètica conquense, i més específicament de Zóbel, es donen cita a l’evanescent “**Paisaje**”. La tendència de les línies i les formes a imposar-se autònomament a “**Paisaje amarillo y morado**” demostra una assimilació més matisada dels models i, per tant, uns resultats més solsonians, que no per casualitat coincideixen en diversos aspectes –la divisió del llenç en bandes verticals, la tensió entre el format gairebé quadrat i la línia que el travessa de costat a costat– amb els llenços d’arabescos que realitzarà a partir de l’any següent.

Amb el seu desembarcament a l’abstracció comença també el reconeixement del món especialitzat, lamentablement més breu i episòdic del que la seva obra hauria merescut. A principis de la dècada, crítics fonamentals en la recuperació de la pintura com Juan Manuel Bonet o Francisco Calvo Serraller s’interessen per la seva obra, Manuel Logroño l’escull per al II Saló dels 16 el 1982, i aquest mateix any, Juana de Aizpuru li ofereix col·laborar amb la seva galeria (si bé Solsona es mantindrà fidel a Egam, on exposava des de 1977). No obstant això, el seu caràcter, poc donat a la conxorra interessa, el manté allunyat dels llavors revolucionats cenacles artístics locals, on s’estava gestant –és l’any en què Barceló és triat per participar en la *documenta de Kassel*– el llançament de la denominada *jove pintura espanyola*. D’altra banda, l’obra de Solsona, igual que la del seu company Almela, no encaixa en la figuració imperante, marcada per la narrativitat i la influència –o seguidisme i, fins i tot, mimesi, segons els casos– de les més reeixides formulacions pictòriques internacionals, com la transavanguardia italiana, la New Image Painting estatunidenca o el mal anomenat neoexpressionisme alemany. Partidari d’un classicisme elegant i assossegat, Solsona abomina expressionismes i gestualitats de qualsevol índole. De fet, la seva pintura avança precisament en direcció oposada, cap a una mena d’equilibri minimalista, de nuesa arcàdica no

Ese proceso de simplificación se encarna en 1982-83 en esos arabescos que, como el alambre sinuoso de un funambulista loco, cruzan los vacíos de la abstracción para colocarnos siempre al borde del asombro, y así permitirnos, siquiera por un instante, gozar de la belleza inherente a la consumación del milagro. En “**Arabesco azul**”, ese proceso de individualización de la línea y la forma con respecto al fondo, que se encontraba ya en el segundo paisaje comentado, no ha concluido aún. El resultado es una composición muy compleja, por momentos bigarrada, en la que las formas se superponen unas a otras a modo de palimpsesto –fórmula que Solsona explorará con excelentes resultados en otras obras–, llegándose incluso a intuir reminiscencias de soluciones formales del pasado, como esa especie de vano enmarcado de la esquina superior derecha. Las creaciones sobre papel permiten estudiar el modo de trabajo del artista, que subvierte la tradicional división fondo-figura al elaborar los arabescos en negativo, reservando para ellos el blanco de la tela, en contraste con un fondo que nunca es una tinta plana, sino un matizado conjunto de veladuras y pinceladas. Los resultados son de una ligereza deslumbrante, tanto por lo que hace al falso fondo como a la serpentina que lo recorre y dinamiza. Esta, teñida de colores que se diluyen y entremezclan, dialoga con aquél creando una onda de energía que unas veces fluye como un río (“**Arabesco sobre fondo verde**”) o electriza su entorno como un relámpago (“**Estela violeta y verde sobre gris**”). En otros dibujos se aprecia el retorno de la línea a su carácter esencial de grafismo, bien como una firma etérea (“**Arabesco (boceto) sobre fondo verde claro**”), bien como un garabato que en su simplicidad y vocación cíclica (“**Arabesco**”) parece oscilar entre infantil y lo oriental, mundo este último muy caro a Fernando Almela.

En los lienzos se atempera la agitación de los dibujos, y el dinamismo corresponde ahora a delicados juegos de tono, matiz y saturación. Estos pueden llegar a recordar las insondables superficies de los cuadros de Rothko y de otros representantes del expresionismo abstracto norteamericano, pero al mismo tiempo remiten abiertamente a la suntuosidad, riqueza e incluso sensualidad de la pintura veneciana (Verónés, Tiziano) y barroca (Velázquez, Rubens, Rembrandt), tan apreciadas ambas por Solsona. Las composiciones no rehúyen aquí las evocaciones espaciales: así, el arabesco puede transmutarse en sinuoso horizonte en “**Estela violeta sobre fondo amarillo**”, pero también ocultarse tras él, convertido este en una recta implacable de resonancias marítimas, como en “**Arabescos II**”. En “**Estela blanca sobre fondo azul**”, el espacio viene por el contrario sugerido por la curvatura del arabesco, que, a modo de colgante, sugiere una lasitud no exenta de cierto abandono, y incluso de nostalgia, como apunta la referencia a la huella contenida en el título. Nos encontramos ante uno de los momentos más felices de la breve carrera del pintor, cuyas creaciones en esta época alcanzan un grado de serenidad y armonía de fuertes resonancias musicales.

exempta d'accents sensuais. És una posició a contrapèl del Zeitgeist dels 80, i, encara que Solsona exposa amb regularitat a Madrid i en importants galeries de províncies i és apreciat per un ampli cercle d'entesos, la seva obra no es beneficia dels generosos mecanismes de promoció de l'època i no arriba, per tant, al gran públic, saturat, d'altra banda, de noms d'artistes cada vegada més joves, més aguerrits i més a la moda.

Aquest procés de simplificació s'encarna entre 1982 i 1983 en aquells arabescos que, com el filferro sinuós d'un funàmbul boig, creuen els buits de l'abstracció per col·locar-nos sempre a la vora de la sorpresa i, així, permetre'n's, si més no per un instant, gaudir de la bellesa inherent a la consumació del miracle. A “**Arabesco azul**”, aquest procés d'individualització de la línia i la forma respecte del fons, que es troava ja en el segon paisatge comentat, no ha conclòs encara. El resultat és una composició molt complexa, per moments bigarrada, en la qual les formes es superposen les unes a les altres a manera de palimpsest –fórmula que Solsona explorarà amb excel·lents resultats en altres obres–, arribant fins i tot a intuir reminiscències de solucions formals del passat, com aquella mena de ventall emmarcat de la cantonada superior dreta. Les creacions sobre paper permeten estudiar la manera de treballar de l'artista, que subverteix la tradicional divisió fons-figura en elaborar els arabescos en negatiu, reservant per a ells el blanc de la tela, en contrast amb un fons que mai és una tinta plana sinó un matisat conjunt de veladures i pinzellades. Els resultats són d'una lleugeresa enlluernadora, tant pel que fa al fals fons com a la serpentina que el recorre i dinamitza. Aquesta, tenyida de colors que es dilueixen i barregen, dialoga amb aquell creant una ona d'energia que uns cops flueix per ell com un riu (“**Arabesco sobre fondo verde**”) o electrifica el seu entorn com un llampic (“**Estela violeta y verde sobre gris**”). En altres dibuixos s'aprecia la tornada de la línia al seu caràcter essencial de grafisme, bé com una firma etèria (“**Arabesco (boceto) sobre fondo verde claro**”) bé com un gorgot que, en la seva simplicitat i vocació cíclica (“**Arabesco**”), sembla oscilar entre l'infantil i l'oriental, món aquest últim molt car a Fernando Almela.

En els llenços es tempera l'agitació dels dibuixos, i el dinamisme correspon a delicats jocs de to, matís i saturació. Aquests poden arribar a recordar les insondables superfícies dels quadres de Rothko i d'altres representants de l'expressionisme abstracte nord-americà, però a la vegada remeten obertament a la sumptuositat, riquesa i, fins i tot, sensualitat de la pintura veneciana (Verónés, Tiziano) i barroca (Velázquez, Rubens, Rembrandt), tan apreciades ambdues per Solsona. Les composicions no defugen aquí les evocacions espacials: així, l'arabesc pot transmutar-se en un sinuós horitzó a “**Estela violeta sobre fondo amarillo**”, però també ocultar-se darrere seu, convertit aquest en una recta implacable de resonàncies marítimes, com a “**Arabescos II**”. A “**Estela blanca sobre fondo azul**”,



Alberto Solsona, c. 1987

La asociación está lejos de ser casual: la música será una de las grandes pasiones del pintor, y el paralelismo entre ambas disciplinas abstractas, explorado por tantos artistas de las primeras vanguardias, será asimismo uno de los puntales de la obra del barcelonés. Algunas obras de pequeño formato de este periodo resultan en este sentido particularmente significativas. **"Nota musical"** es más explícita en su título que en su alusión al mundo teatral y operístico, con ese juego de apariciones y desapariciones entre puerta y figura, esbozada la segunda a través de barrocas curvas y espirales en claro contraste con las doradas rectas de la primera. En la sugerente **"Bandas de Arabescos"**, la técnica de elaboración en negativo se transmuta en un misterioso *grattage* que deja entrever un pentagrama, sugiriendo así el carácter siempre efímero e inaprensible del desvelamiento artístico. Las obras de Solsona, como las musicales, buscan la seducción espontánea e inmediata del espectador, su rendición incondicional. Como Matisse, Solsona concibe la obra como un lenitivo espiritual, un sillón cómodo en el que descansar de las fatigues físicas.

Consciente quizá de haber alcanzado un punto máximo de depuración y simplificación, sus obras posteriores recuperan la complejidad compositiva de sus inicios en la abstracción, pero sin renunciar a las conquistas realizadas: la sutil armonía cromática, la estructura equilibrada, la irónica coquetería de las curvas, la capacidad de evocación. Buen ejemplo de la rara perfección que sus composiciones pueden alcanzar son sus magníficos "balcones" de 1985, en los que recupera el diálogo entre figuración y abstracción mediante planos, rectas y serpentinas que se transmutan en paredes, marcos, celosías, vanos y enredaderas. En **"Balcón nocturno"**, los juegos de luces y sombras y la gama que va del rojo al azul, pasando por los violetas y los malvas, dotan a la obra del tono crepuscular que sugiere el título. Los mismos recursos emplea **"Balcón enrejado"**, que sin embargo deslumbra, casi a modo de *pendant* del anterior, por su

l'espai ve, per contra, sugerit per la curvatura de l'arabesc, que, a manera de penjoll, suggereix una lassitud no exempta de cert abandó i, fins i tot, de nostàlgia, com apunta la referència a la petjada continguda en el títol. Ens trobem davant d'un dels moments més feliços de la breu carrera del pintor, les creacions en aquesta època assoleixen un grau de serenitat i harmonia de fortes ressonàncies musicals.

L'associació està lluny de ser casual: la música serà una de les grans passions del pintor, i el paralelisme entre les dues disciplines abstractes, explorat per tants artistes de les primeres avantguardes, també és un dels puntals de l'obra del barceloní. Algunes obres de petit format d'aquest període són en aquest sentit particularment significatives. **"Nota musical"** és més explícita en el seu títol que en la seva evocació del món teatral i operístic amb aquest joc d'aparicions i desaparicions entre porta i figura, esbossada la segona a través de corbes i espirals barroques en clar contrast amb les rectes daurades de la primera. A l'evocadora **"Bandas de Arabescos"**, la tècnica d'elaboració en negatiu es transmuta en un misteriós *grattage* que deixa entreveure un pentagrama, sugerint així el caràcter sempre efímer i inaprehensible del desvetllament artístic. Les creacions de Solsona, com les musicals, busquen la seducció espontània i immediata de l'espectador, la seva rendició incondicional. Com Matisse, Solsona concep l'obra com un lenitiu espiritual, una butaca còmoda en la qual descansar de les fatigues físiques.

Conscient potser d'haver arribat a un punt màxim de depuració i simplificació, les seves obres posteriors recuperen la complexitat compositiva dels seus inicis en l'abstracció, però sense renunciar a les conquestes realitzades: la subtil harmonia cromàtica, l'estructura equilibrada, la irònica coqueteria de les corbes, la capacitat d'evocació. Bon exemple de la rara perfecció que les seves composicions poden assolir són els seus magnífics "balcons" de 1985, on hi recupera el diàleg entre figuració i abstracció mitjançant plans, rectes i serpentines que es transmuten en parets, marcs, gelosies, obertures i plantes enfiladisses. A **"Balcón nocturno"**, els jocs de llums i ombres, i la gamma que va del vermell al blau, passant pels violetes i els malves, doten l'obra del to crepuscular que suggereix el títol. Els mateixos recursos empra **"Balcón enrejado"**, que, no obstant això, enlluerna, gairebé a manera de *pendant* de l'anterior, pel seu vibrant colorit, acuradament estructurat al voltant del contrast dels complementaris i a l'harmonia de tonalitats.

El paper torna a ser el suport preferit del pintor per investigar, en aquests anys de 1986-87, totes les possibilitats del retorn a les ambigüitats espacials i l'efecte en aquestes del color. Obres com **"Violeta y gris"** i **"Gris, azul y blanco"** han de considerar-se abans estudis que esbossos, ja que, en elles, Solsona analitza els efectes dels tons càlids i freds, respectivament,

vibrante colorido, cuidadosamente estructurado en torno al contraste de los complementarios y a la armonía de tonalidades.

El papel vuelve a ser el soporte preferido del pintor para investigar, en estos años de 1986-87, todas las posibilidades del retorno a las ambigüedades espaciales y al efecto en las mismas del color. Obras como "**Violeta y gris**" y "**Gris, azul y blanco**" deben considerarse antes estudios que bocetos, pues en ellas Solsona analiza los efectos de los tonos cálidos y fríos, respectivamente, en la dinámica fondo-figura en contraste con la neutralidad del gris. El juego de positivo-negativo, patente también en la línea, apunta en la misma dirección. Ante estas obras, como ante "**Azul y amarillo con grafito**", resulta imposible no pensar nuevamente en Matisse, tanto en sus soberbios dibujos a base únicamente de líneas a lápiz como en los coloridos *découpages* del final de su vida. Por otro lado, la combinación de técnicas, el colorido casi infantil y el carácter juguetón de algunas obras, como "**Primer boceto de Carmen**", ejemplo temprano de la temática operística que le ocupará en su último año de vida, remiten asimismo a Klee, otro de los artistas favoritos de Solsona.

Sin embargo, será sobre todo en la naturaleza donde el barcelonés encuentre inspiración en su última etapa. Y creo que el concepto "natural" debe entenderse aquí en un doble sentido. Por un lado, lo biológico, explícitamente presente en las series vegetales de jardines botánicos, lirios y plantas. Por otro, lo que carece de artificiosidad, de afeites: aquello cuya esencia reside en su mera existencia, cuya belleza se deriva de su propio ser. Me atrevería a sugerir incluso que la naturaleza representa aquí una suerte de síntesis de la cosmovisión de Solsona, para quien el sentido último del acto creador consiste en recrear en cada lienzo, como un demiurgo mediterráneo, la acción divina original y fundacional: invocar la presencia, conferir vida, a lo que está oculto o pendiente de ser desvelado.

Desde esta óptica hay que interpretar las obras de sus últimos años, de fuerte impronta vegetal. La serie "jardín botánico" destaca por cierto barroquismo, que emparenta si pintura momentáneamente, por estilemas y energía, con la de algunos de sus contemporáneos españoles. El primero de los lienzos, "**Jardín botánico**", introduce la forma de la hoja de palma, uno de sus referentes habituales en la serie, en sus características composiciones enmarcadas, en este caso más apagada de lo habitual. El colorido sube en "**Jardín botánico VII**", de una gestualidad poco habitual en Solsona, pero sabiamente contrapesada por una estructura muy equilibrada; y sobre todo en "**Jardín botánico XVI**", igualmente sostenida por las diagonales y, en este caso, por el diálogo entre los complementarios naranja y azul. Por momentos vuelven incluso los grafismos y un cierto convencionalismo compositivo, como en los muy relacionados "**Jardín botánico XIX**" y "**Círculo amarillo**", o en el vistoso "**Tema vegetal en**

en la dinámica fons-figura en contrast amb la neutralitat del gris. El joc de positiu-negatiu, patent també en la línia, apunta en la mateixa direcció. Davant d'aquestes obres, com davant "**Azul y amarillo con grafito**", resulta impossible no pensar novament en Matisse, tant en els seus superbis dibuixos a base únicament de línies a llapis com en els colorits *découpages* del final de la seva vida. Però la combinació de tècniques, el colorit gairebé infantil i el caràcter juguer d'algunes obres, com ara "**Primer boceto de Carmen**", exemple primerenc de la temàtica operística que li ocuparà el seu últim any de vida, remeten així mateix a Klee, un altre dels artistes favorits de Solsona.

No obstant això, serà sobretot en la natura on el barceloní trobi inspiració en la seva última etapa. I crec que el concepte "natural" s'ha d'entendre aquí en un doble sentit. Per un costat, el biològic, explícitament present en les sèries vegetals de jardins botànics, lliris i plantes. De l'altre, allò que manca d'artificiositat, d'afaits: allò l'essència del qual resideix en la seva mera existència, la bellesa del qual es deriva del seu propi ésser. M'atreveria a suggerir, fins i tot, que la naturalesa representa aquí una mena de síntesi de la cosmovisió de Solsona, per a qui el sentit últim de l'acte creador consisteix en recrear en cada llenç, com un demiûrg mediterrani, l'acció divina original i fundacional: invocar la presència, conferir vida, a la cosa que està oculta o pendent de ser revelada.

Des d'aquesta òptica cal interpretar les obres dels seus últims anys, de forta empremta vegetal. La sèrie "jardí botànic" destaca per un cert barroquisme, que l'emparenta, per estilemes i energia, a l'obra d'alguns dels seus contemporanis espanyols. El primer dels llenços, "**Jardín botánico**", introduceix la forma de la fulla de palma, un dels seus referents habituals a la sèrie, en les seves característiques composicions enmarcades, en aquest cas més apagada de l'habitual. El colorit puja a "**Jardín botánico VII**", d'una gestualitat poc habitual en Solsona, però sàviament contrapesada per una estructura molt equilibrada, i, sobretot, a "**Jardín botánico XVI**", igualment sostinguda per les diagonals i, en aquest cas, pel diàleg entre els complementaris taronja i blau. Per moments tornen, fins i tot, els grafismes i un cert convencionalisme compositiu, com als molt relacionats "**Jardín botánico XIX**" i "**Círculo amarillo**", o al vistós "**Tema vegetal en violetas sobre naranja**". I és que les velles obsessions mai desapareixen: marcs, obertures, tachismes i, fins i tot, degoteigs; tots es donen cita de nou a "**Tema vegetal**". Però Solsona s'abisme de seguida un cop més en formulacions de major complexitat, com en aquest *maelstrom* tel-lúric que és "**Jardín botánico XXXVI**", un dels seus olis més evocadors.

El contrapunt a aquesta naturalesa desfermada és la delicadesa de les flors i les plantes, retratades aquí en aquesta frontera borrosa que separa la figuració de l'abstracció i en la qual tan còmode se sentia el pintor. Si a

violetas sobre naranja". Y es que las viejas obsesiones nunca desaparecen: marcos, vanos, tachismos e incluso goteos se dan cita de nuevo en "**Tema vegetal**". Pero Solsona se abisma enseguida una vez más en formulaciones de mayor complejidad, como en ese maelstrom telúrico que es "**Jardín botánico XXXVI**", uno de sus óleos más evocadoras.

El contrapunto a esta naturaleza desatada es la delicadeza de las flores y las plantas, retratadas aquí en esa borrosa frontera que separa la figuración de la abstracción y en la que tan cómodo se sentía el pintor. Si en "**Lirios blancos y arabesco rosa**" las formas se construyen en negativo sobre un fondo aún turbulento, aunque ya domesticado parcialmente por esa recta que estructura y organiza el espacio, "**Lirio sobre azul**" es un excelente ejemplo de la conmovedora sutileza que Solsona es capaz de desplegar, en este caso sacando el máximo partido armónico a una pareja de colores, el azul y el rosa, y a su enriquecedor diálogo con el gris. El mismo recurso colorístico –en esta ocasión, con el amarillo y el verde como pareja cromática– se aprecia en la deslumbrante "**Planta XV**", una de las creaciones más representativas y vigorosas de su creador. Por intensidad, madurez y serenidad, este periodo *vegetal* supone, a mi entender, la segunda y última cumbre de la corta pero fructífera carrera de nuestro pintor.

En 1988 fallece Alberto Solsona, a la edad de 41 años. Se trunca así una brillante trayectoria, que sin duda podría haber dado aún muchas muestras de su absoluto dominio de la composición, el color y la línea en el siempre brumoso campo de la abstracción. Un cuarto de siglo después, en 2013, el pintor vuelve a su ciudad natal, con la donación de varias de sus obras, fundamentalmente de su etapa *pop*, a la colección del MACBA. Algunas de ellas cuelgan ahora, junto a muchos otros lienzos y dibujos, de los muros de la galería Marc Domènech, en una magnífica muestra, coorganizada por la Fundación Almela-Solsona, de la sabiduría, la elegancia y la versatilidad del talento de Solsona.

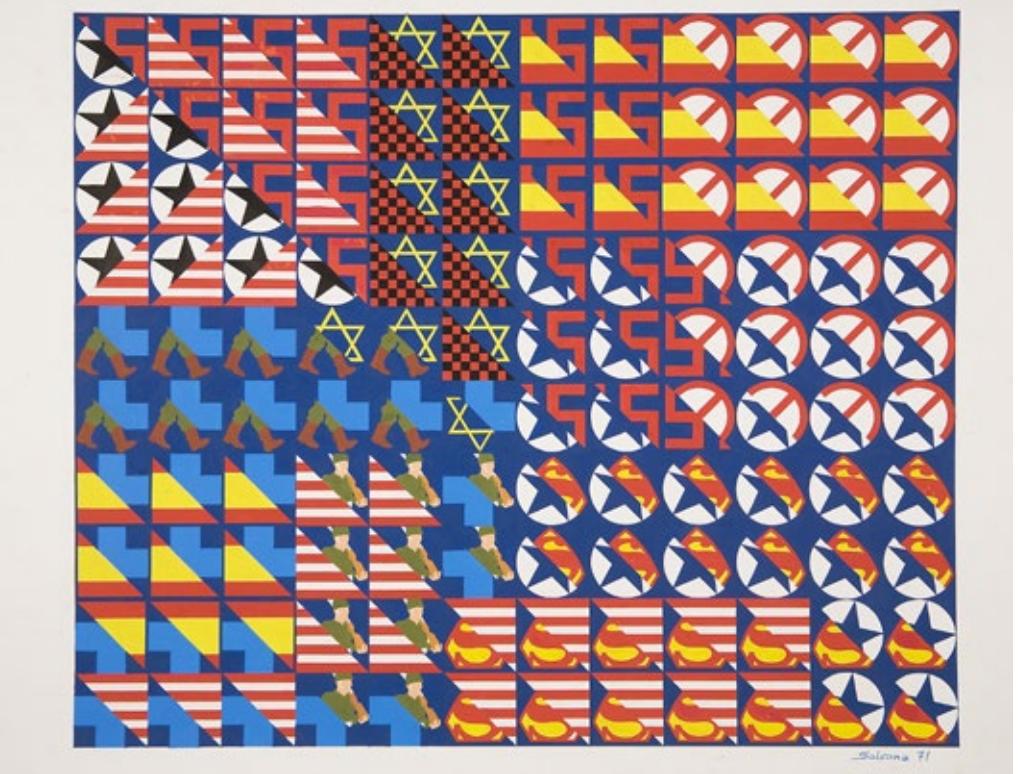
Siéntense en el sillón, abran bien los ojos y déjense seducir. *Solo mirar y percibir importa.*

"**Lirios blancos y arabesco rosa**" les formes es construeixen en negatiu sobre un fons encara turbulent, encara que ja domesticat parcialment per aquesta recta estructura i organitza l'espai, "**Lirio sobre azul**" és un excel·lent exemple de la commovedora subtilesa que Solsona és capaç de desplegar, en aquest cas traient el màxim partit harmònic a una parella de colors, el blau i el rosa, i al seu enriquidor diàleg amb el gris. El mateix recurs colorista –en aquesta ocasió, amb el groc i el verd com a parella cromàtica– s'aprecia a l'enlluernadora "**Planta XV**", una de les creacions més representatives i vigoroses del seu creador. Per intensitat, maduresa i serenitat, aquest període *vegetal* suposa, al meu entendre, la segona i última cimera de la curta però fructífera carrera del nostre pintor.

El 1988 mor Alberto Solsona, a l'edat de 41 anys. Es trunca així una trajèctoria brillant, que, sens dubte, podria haver donat encara moltes mostres del seu absolut domini de la composició, el color i la línia en el sempre boirós camp de l'abstracció. Un quart de segle després, el 2013, el pintor torna a la seva ciutat natal, amb la donació de diverses de les seves obres, fonamentalment de la seva etapa *pop*, a la col·lecció del MACBA. Algunes d'elles pengen ara, al costat de molts altres llenços i dibujos, dels murs de la galeria Marc Domènech, en una magnífica mostra de la saviesa, l'elegància i la versatilitat del talent de Solsona.

Seguin a la butaca, obrin bé els ulls i deixin-se seduir. *Només mirar i percebre importa.*

OBRA



01. "Símbolos", 1971

Guaix sobre paper. 51 x 61,6 cm

Gouache sobre papel. 51 x 61,6 cm

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

02. Alberto Solsona; Fernando Almela

"Hazañas bélicas" 1972

Acrylic on canvas. 116 x 81 cm

Acrílico sobre tela. 116 x 81 cm

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

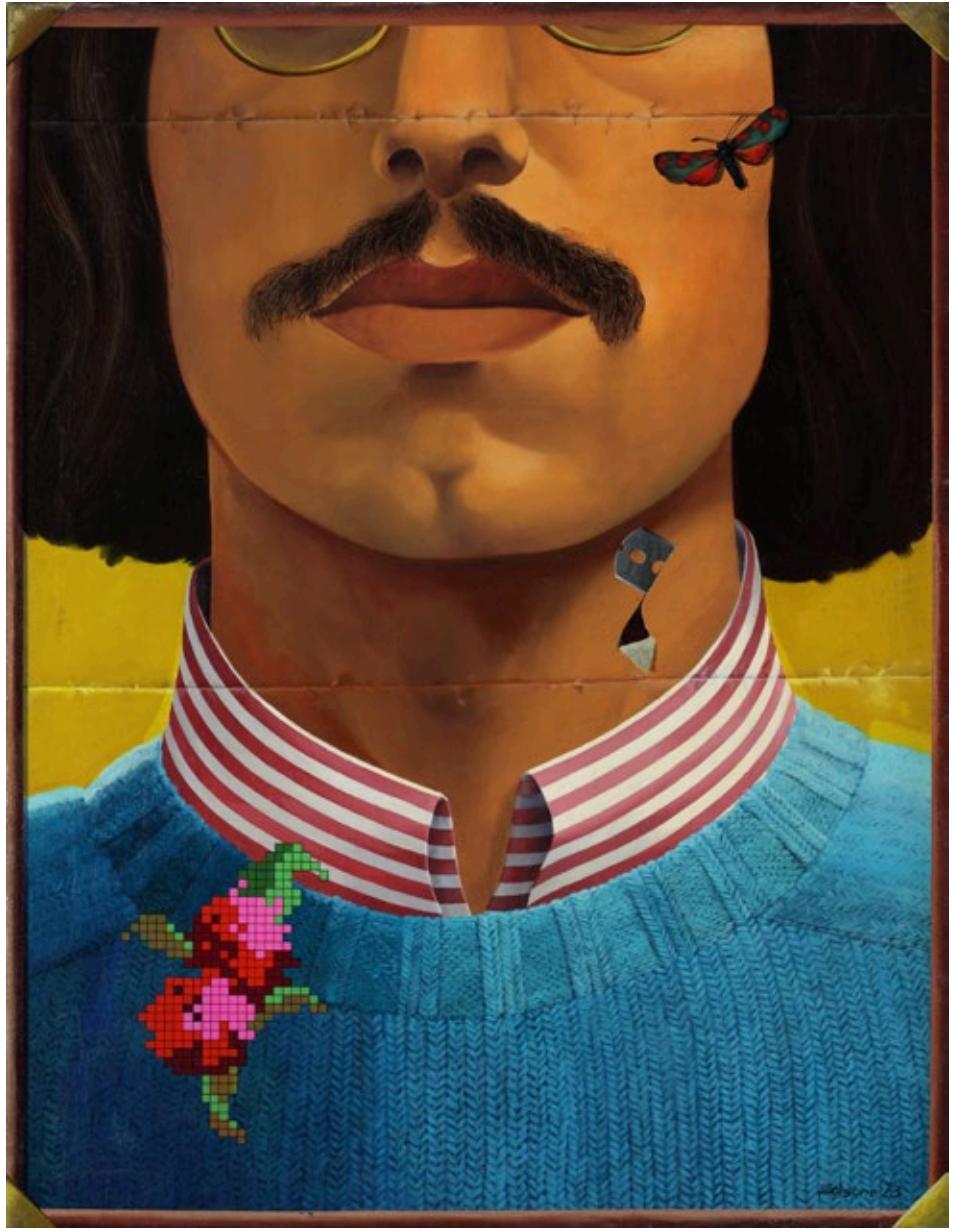


03. "Autorretrato", 1973

Oli sobre tela. 115 x 88 cm

Óleo sobre tela. 115 x 88 cm

Colección Fundación Juan March, Madrid



04. "Retrato de una desconocida", 1975

Oli sobre tela. 115 x 88 cm
Óleo sobre tela. 115 x 88 cm

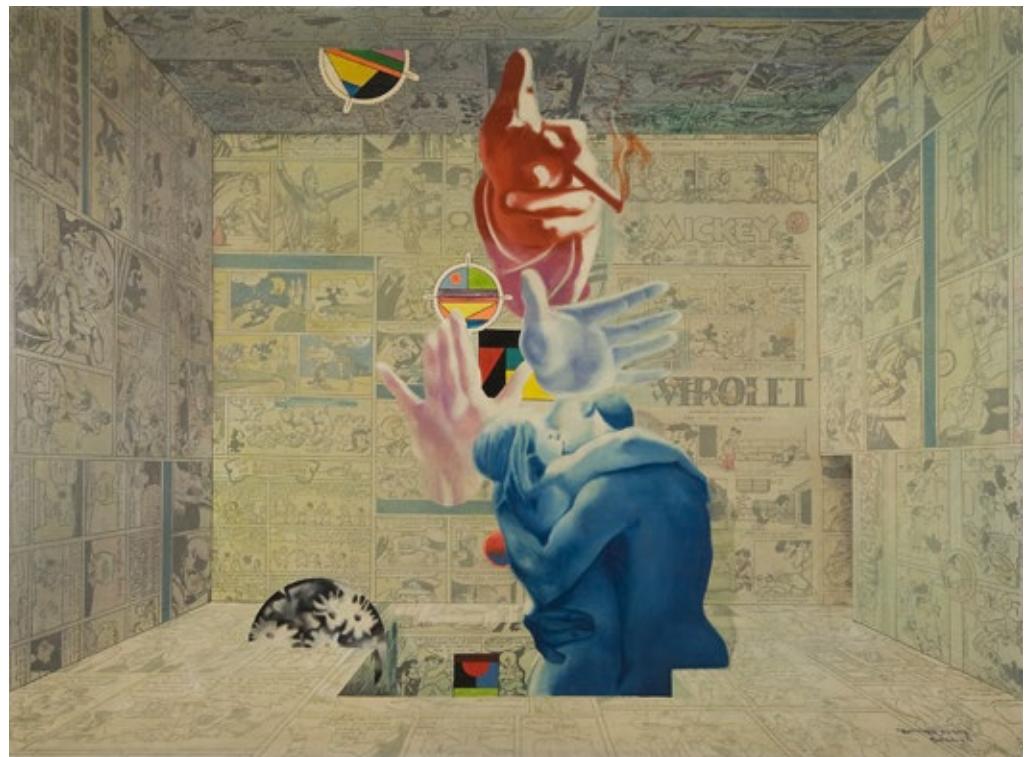


05. "Nothing to Say", 1976

Acrílic sobre tela. 97 x 129,8 cm

Acrílico sobre tela. 97 x 129,8 cm

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

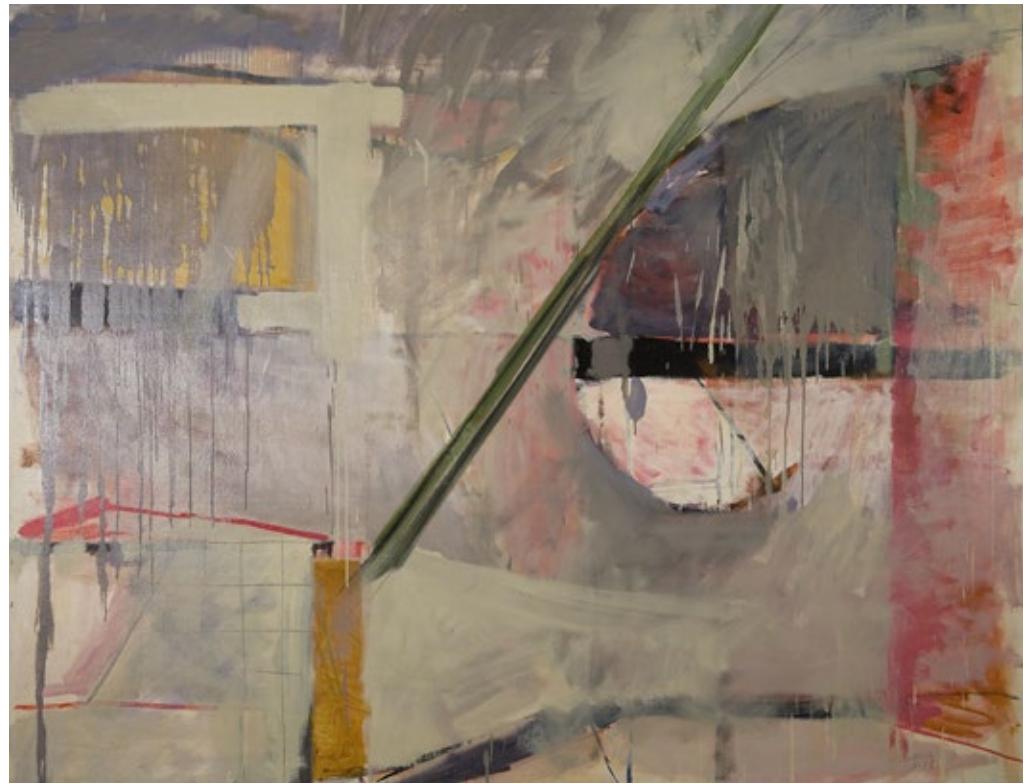


06. "Diagonal verde", 1979

Oli sobre tela. 121,2 x 156,5 cm

Óleo sobre tela. 121,2 x 156,5 cm

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona



07. "Plano gris", 1979

Acrílic sobre tela. 149 x 140 cm

[Acrílico sobre tela. 149 x 140 cm](#)





08. "Espacio rosa, verde y azul con gestos", 1979

Acrílic sobre paper. 43,5 x 26 cm
Acrílico sobre papel. 43,5 x 26 cm



09. "Planos rojos", 1979

Acrílic sobre paper. 85 x 70 cm
Acrílico sobre papel. 85 x 70 cm



10. "Estructura", 1979

Acrílic sobre paper. 67 x 69,5 cm
[Acrílico sobre papel. 67 x 69,5 cm](#)



11. "Plano negro y rojo", 1979

Acrílic sobre paper. 84 x 69 cm
[Acrílico sobre papel. 84 x 69 cm](#)

12. "Plano oscuro", 1979

Oli sobre tela. 146 x 114 cm

Óleo sobre tela. 146 x 114 cm



13. "Plano violeta y verde", 1979

Acrílic sobre tela. 125 x 120 cm

[Acrílico sobre tela. 125 x 120 cm](#)





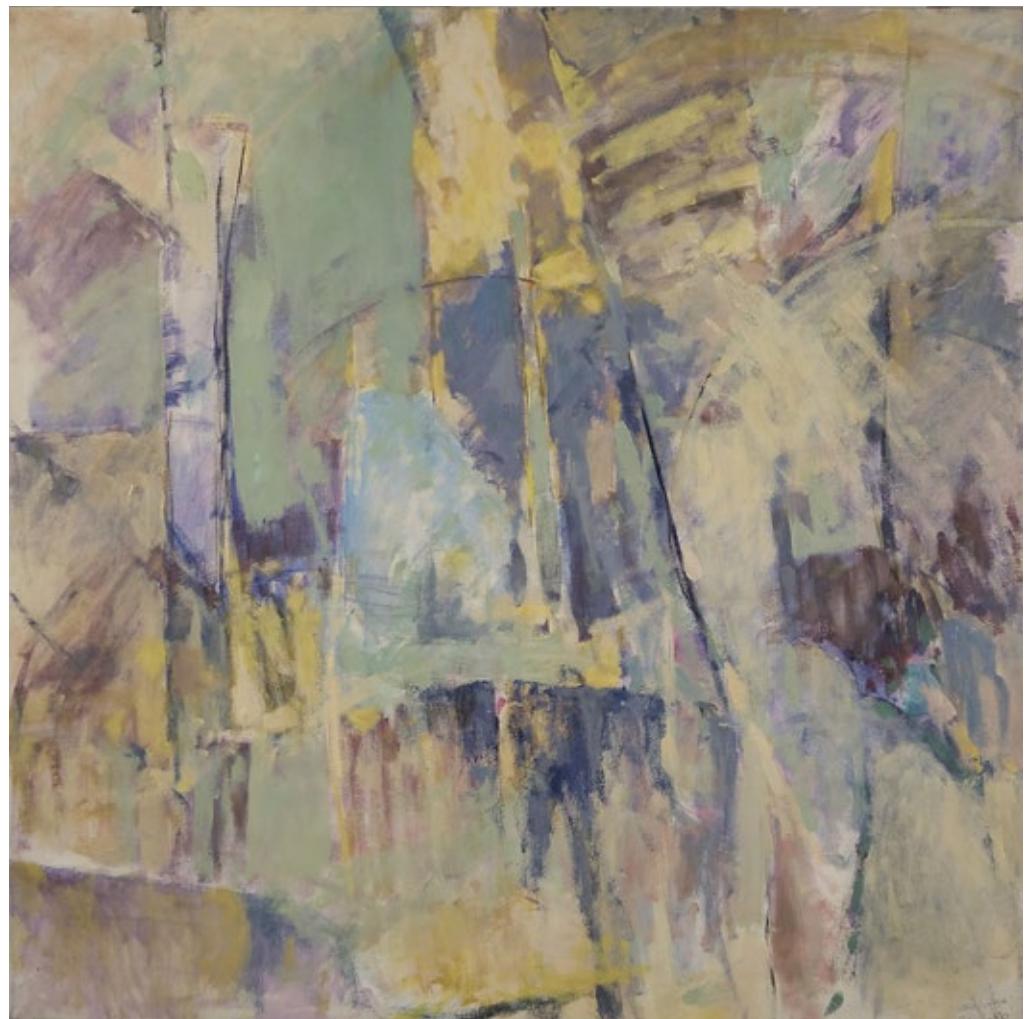
14. "Planos rayados y faro", 1979

Pastel sobre papel. 33 x 41,5 cm
Pastel sobre papel. 33 x 41,5 cm



15. "Primeros arabescos", 1979

Oli sobre tela. 78 x 140 cm
Óleo sobre tela. 78 x 140 cm



16. "Paisaje", 1980

Oli sobre tela. 84 x 85 cm
Óleo sobre tela. 84 x 85 cm



17. "Paisaje amarillo y morado", 1980

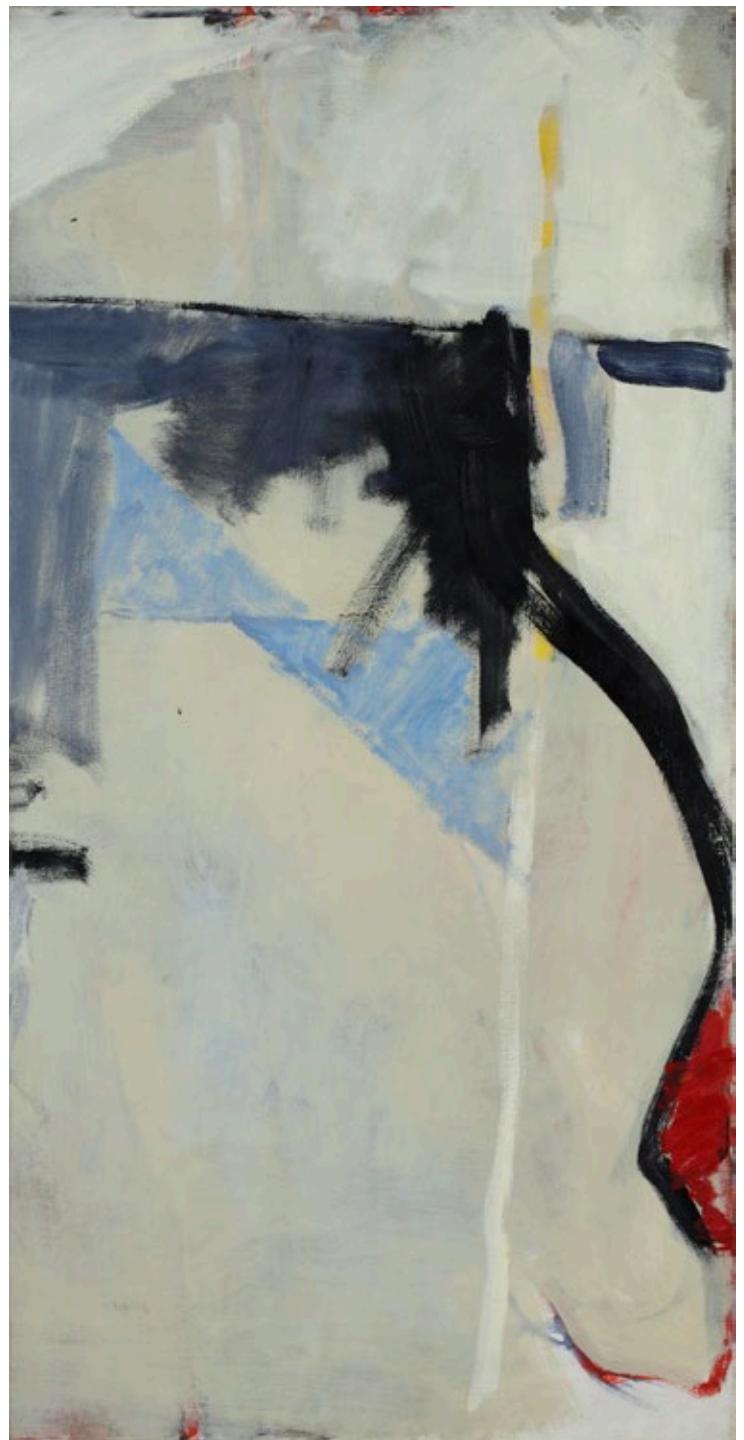
Acrílic sobre tela. 87 x 87 cm
Acrílico sobre tela. 87 x 87 cm

18. "Planos con mancha negra", 1980

Oli sobre tela. 120 x 60 cm

Óleo sobre tela. 120 x 60 cm

Colección Fundación Juan March, Madrid



19. "Arabesco azul", 1982

Oli sobre tela. 190 x 190 cm
Óleo sobre tela. 190 x 190 cm



20. "Estela violeta sobre fondo amarillo", 1982

Oli sobre tela. 190 x 190 cm
Óleo sobre tela. 190 x 190 cm





21. "Estela violeta y verde sobre gris", 1982

Aquarel·la sobre paper. 18 x 17,5 cm
Acuarela sobre papel. 18 x 17,5 cm



22. "Arabesco sobre fondo verde", 1982

Acrílic sobre paper. 71 x 70 cm
Acrílico sobre papel. 71 x 70 cm



23. "Arabesco", 1983

Aquarel·la sobre paper. 17,5 x 17,5 cm
Acuarela sobre papel. 17,5 x 17,5 cm



24. "Arabescos II", 1983

Oli sobre tela. 130 x 120 cm
Óleo sobre tela. 130 x 120 cm



25. "Arabesco (boceto) sobre fondo verde claro", 1983

Aquarel·la i acrílic sobre paper. 25 x 24,5 cm
Acuarela y acrílico sobre papel. 25 x 24,5 cm



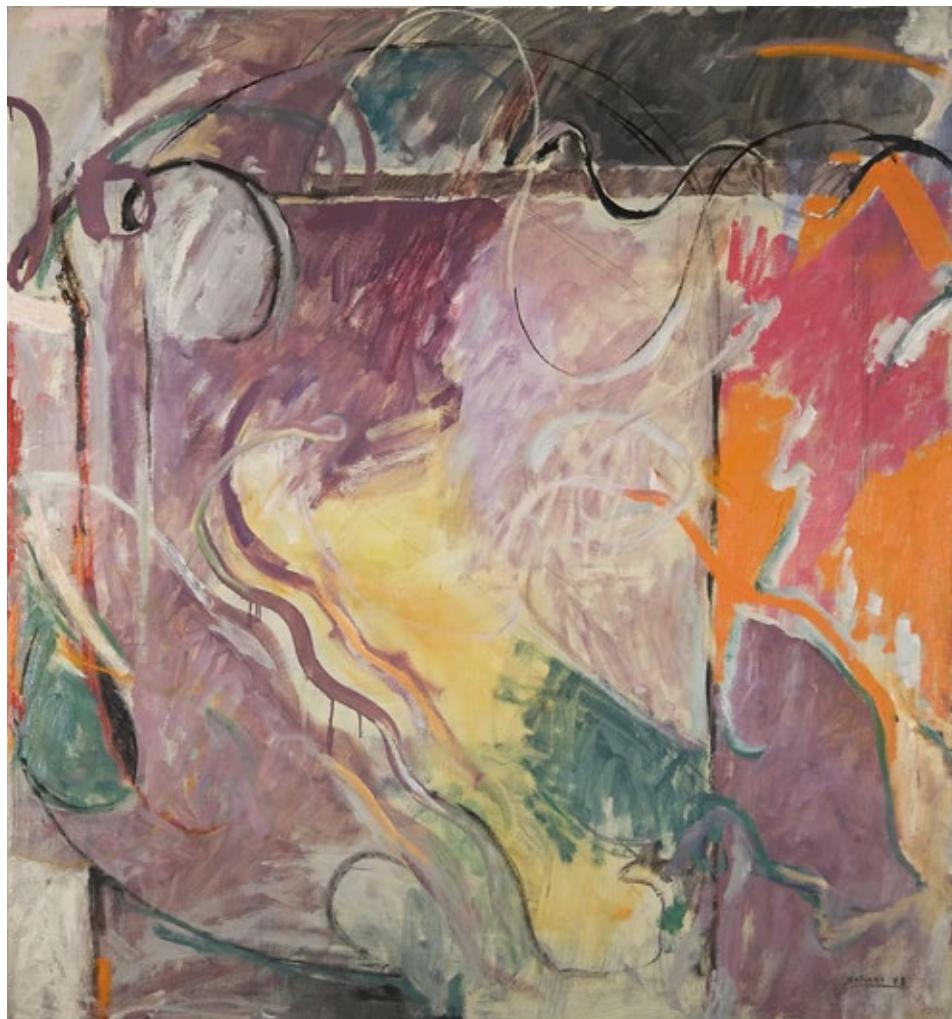
26. "Estela blanca sobre fondo azul", 1983

Oli sobre tela. 160 x 160 cm
Óleo sobre tela. 160 x 160 cm



27. "Nota musical", 1984

Acrílic i pastel sobre paper. 69 x 49 cm
Acrílico y pastel sobre papel. 69 x 49 cm



28. "Balcón enrejado", 1985

Oli sobre tela. 129 x 120 cm
Óleo sobre tela. 129 x 120 cm

29. "Balcón nocturno", 1985

Oli sobre tela. 160 x 160 cm
Óleo sobre tela. 160 x 160 cm





30. "Primer boceto de Carmen", 1986

Aquarel·la sobre paper. 32,5 x 30 cm
Acuarela sobre papel. 32,5 x 30 cm



31. "Jardín botánico I", 1986

Oli sobre tela. 160 x 160 cm
Óleo sobre tela. 160 x 160 cm



32. "Jardín botánico XVI", 1986

Oli sobre tela. 60 x 58 cm
Óleo sobre tela. 60 x 58 cm



33. "Jardín botánico VII", 1986

Oli sobre tela. 160 x 160 cm
Óleo sobre tela. 160 x 160 cm



34. "Jardín botánico XIX", 1986

Oli sobre tela. 60 x 58 cm
Óleo sobre tela. 60 x 58 cm



35. "Jardín botánico XXXVI", 1987

Oli sobre tela. 140 x 130 cm
Óleo sobre tela. 140 x 130 cm



36. "Lirio sobre azul", 1987

Acrílic i grafit sobre paper. 76 x 59 cm
Acrylic and charcoal on paper. 76 x 59 cm



37. "Planta XV", 1987

Oli sobre tela. 55 x 46 cm
Oil on canvas. 55 x 46 cm



38. "Lirios blancos y arabesco rosa", 1987

Oli sobre tela. 97 x 97 cm
Oil on canvas. 97 x 97 cm



39. "Tema vegetal", 1987

Oli sobre tela. 66 x 66 cm
Óleo sobre tela. 66 x 66 cm



40. "Círculo amarillo", 1987

Oli sobre tela. 140 x 120 cm
Óleo sobre tela. 140 x 120 cm



41. "Tema vegetal en violetas sobre naranja", 1987

Acrílic, guaix i tinta sobre paper. 67 x 63 cm
Acrylic, gouache and ink on paper. 67 x 63 cm



42. "Gris, azul y blanco", 1987

Guaix, llapis i collage. 65,5 x 78 cm
Gouache, pencil and collage. 65,5 x 78 cm



43. "Azul y amarillo con grafito", 1987

Guaix, llapis i collage. 66 x 66 cm
Gouache, pencil and collage. 66 x 66 cm

LLUNA NOVA

Dintre la mitja lluna de ma vida
col·leccciono els meus passos en rodó
cercant respistes entre el sí i el no:
una meitat és llum, l'altre està buida.

¿Serà més vergonyosa la fugida
que dura n'és la lleialtat submisa?
¿O és potser, sense més, punt de partida
aquesta breu estrella que s'agrissa?

No vull pensar res més. Però el cel mena
a un no se què de pluja i melangia
i de la terra puja una harmonia.

Falsa però segura que m'aliena
¿Desitjo, doncs, tornar a la follia
o esperaré pacient la lluna plena?

Alberto Solsona

Sonet escrit en català sense data

[Soneto escrito en catalán sin fecha](#)

CATALOGACIÓ
CATALOGACIÓN

01. "Símbolos", 1971

Gouache sobre papel

51 x 61,6 cm

Firmado y fechado "Solsona 71"

PROCEDENCIA:

- Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), "Art Dos Punts. Barcelona viu l'Art Contemporani", 2013-2014

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pàgs. 28 y 110-111 (reprod.)

02. Alberto Solsona; Fernando Almela

"Hazañas béticas" 1972

Acrílico sobre tela

116 x 81 cm

Firmado y fechado "Almela Solsona 72"

PROCEDENCIA:

- Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Fernando Almela. Alberto Solsona", 26 Mayo – 19 Junio 2010, pàgs.54 y 55 (reprod.)
- Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), "Art Dos Punts. Barcelona viu l'Art Contemporani", 2013-2014

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pàgs. 33 y 112-113 (reprod.)

03. "Autorretrato", 1973

Óleo sobre tela

115 x 88 cm

Firmado y fechado "Solsona 73"

PROCEDENCIA:

- Colección Fundación Juan March, Madrid

EXPOSICIONES:

- León, Sala Provincial, 1975 (reprod.)

04. "Retrato de una desconocida", 1975

Óleo sobre tela

115 x 88 cm

Firmado y fechado "Solsona 74"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pàg. 50 (reprod.)

05. "Nothing to Say", 1976

Acrílico sobre tela

97 x 129,8 cm

Firmado, fechado y titulado "Solsona 76 'Nothing to Say'"

PROCEDENCIA:

- Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pàgs. 51 y 124-125 (reprod.)

06. "Diagonal verde", 1979

Óleo sobre tela

121,2 x 156,5 cm

Firmado y fechado "Solsona IX-79"

PROCEDENCIA:

- Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 28 y 110-111 (reprod.)

07. "Plano gris", 1979

Acrílico sobre tela

149 x 140 cm

Firmado y fechado "Solsona V-XII-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, 1980

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pàgs. 64-65 (reprod.)

08. "Espacio rosa, verde y azul con gestos", 1979

Acrílico sobre papel

43,5 x 26 cm

Firmado y fechado "Solsona 20-V-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

09. "Planos rojos", 1979

Acrílico sobre papel

85 x 70 cm

Firmado y fechado "Solsona IX-VI-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

10. "Estructura", 1979

Acrílico sobre papel

67 x 69,5 cm

Firmado y fechado "Solsona XV-V-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

11. "Plano negro y rojo", 1979

Acrílico sobre papel

84 x 69 cm

Firmado y fechado "Solsona 19-IV-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

01. "Símbolos", 1971

Guaiix sobre paper

51 x 61,6 cm

Signat i datat "Solsona 71"

PROCEDÈNCIA:

- Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), "Art Dos Punts. Barcelona viu l'Art Contemporani", 2013-2014

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 28 y 110-111 (reprod.)

02. Alberto Solsona; Fernando Almela

"Hazañas béticas" 1972

Acrílic sobre tela

116 x 81 cm

Signat i datat "Almela Solsona 72"

PROCEDÈNCIA:

- Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galeria EGAM, "Fernando Almela. Alberto Solsona", 26 Maig – 19 Juny 2010, pàgs.54 i 55 (reprod.)
- Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), "Art Dos Punts. Barcelona viu l'Art Contemporani", 2013-2014

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 33 i 112-113 (reprod.)

03. "Autorretrato", 1973

Oli sobre tela

115 x 88 cm

Signat i datat "Solsona 73"

PROCEDÈNCIA:

- Col·lecció Fundació Juan March, Madrid

EXPOSICIONS:

- León, Sala Provincial, 1975 (reprod.)

04. "Retrato de una desconocida", 1975

Oli sobre tela

115 x 88 cm

Signat i datat "Solsona 74"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàg. 50 (reprod.)

05. "Nothing to Say", 1976

Acrílic sobre tela

97 x 129,8 cm

Signat, datat i titulat "Solsona 76 'Nothing to Say'"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

01. "Símbolos", 1971

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 51 i 124-125 (reprod.)

06. "Diagonal verde", 1979

Oli sobre tela

121,2 x 156,5 cm

Signat i datat "Solsona IX-79"

PROCEDÈNCIA:

- Col·lecció MACBA. Consorci MACBA. Donació Fundació Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 62-63 i 126-127 (reprod.)

07. "Plano gris", 1979

Acrílic sobre tela

149 x 140 cm

Signat i datat "Solsona V-XII-79"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galeria EGAM, 1980

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundació Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 64-65 (reprod.)

08. "Espacio rosa, verde y azul con gestos", 1979

Acrílic sobre paper

43,5 x 26 cm

Signat i datat "Solsona 20-V-79"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

09. "Planos rojos", 1979

Acrílic sobre paper

85 x 70 cm

Signat i datat "Solsona IX-VI-79"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

10. "Estructura", 1979

Acrílic sobre paper

67 x 69,5 cm

Signat i datat "Solsona XV-V-79"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

11. "Plano negro y rojo", 1979

Acrílic sobre paper

84 x 69 cm

Signat i datat "Solsona 19-IV-79"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundació Almela-Solsona

12. "Plano oscuro", 1979

Óleo sobre tela
146 x 114 cm
Firmado y fechado "Solsona 79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, págs. 66-67 (reprod.)

13. "Plano violeta y verde", 1979

Acrílico sobre tela
125 x 120 cm
Firmado y fechado "Solsona X-VII-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Mayo – 19 Junio 2010, págs. 26, 27 y 44 (reprod.)

14. "Planos rayados y faro", 1979

Pastel sobre papel
33 x 41,5 cm
Firmado y fechado "Alberto Solsona VIII-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

15. "Primeros arabescos", 1979

Óleo sobre tela
78 x 140 cm
Firmado y fechado "Solsona XVI-X-79"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, págs. 68-69 (reprod.)

16. "Paisaje", 1980

Óleo sobre tela
84 x 85 cm
Firmado y fechado "Solsona 20-2-80"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

17. "Paisaje amarillo y morado", 1980

Acrílico sobre tela
87 x 87 cm
Firmado y fechado "Solsona 5 febrero 1980"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Mayo – 19 Junio 2010, págs. 6-7, 10-11 (reprod.)

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, págs. 70-71 (reprod.)

18. "Planos con mancha negra", 1980

Óleo sobre tela
120 x 60 cm
Firmado y fechado en el dorso "Solsona 8-IV-80"

PROCEDENCIA:

- Colección Fundación Juan March, Madrid

19. "Arabesco azul", 1982

Óleo sobre tela
190 x 190 cm
Firmado y fechado "Solsona 82"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Mayo – 19 Junio 2010, pág. 9 (reprod.)

20. "Estela violeta sobre fondo amarillo", 1982

Óleo sobre tela
190 x 190 cm
Firmado y fechado en el dorso "Alberto Solsona 1982"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pág. 76 (reprod.)

21. "Estela violeta y verde sobre gris", 1982

Acuarela sobre papel
18 x 17,5 cm
Firmado y fechado "Solsona 82"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

22. "Arabesco sobre fondo verde", 1982

Acrílico sobre papel
71 x 70 cm
Firmado y fechado "Solsona 82"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Murcia, Galería Zero, "Alberto Solsona. Obra sobre papel", 12 – 31 Mayo 1993, pág. 3 (reprod.) (Titulado "Arabesco")

23. "Arabesco", 1983

Acuarela sobre papel
17,5 x 17,5 cm
Firmado y fechado "Solsona 83"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

24. "Arabescos II", 1983

Óleo sobre tela
130 x 120 cm
Firmado y fechado "Solsona 83"

PROCEDENCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

12. "Plano oscuro", 1979

Oli sobre tela
146 x 114 cm
Signat i datat "Solsona 79"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàgs. 66-67 (reprod.)

13. "Plano violeta y verde", 1979

Acrílic sobre tela
125 x 120 cm
Signat i datat "Solsona X-VII-79"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galeria EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Maig – 19 Juny 2010, pàgs. 26, 27 i 44 (reprod.)

14. "Planos rayados y faro", 1979

Pastel sobre paper
33 x 41,5 cm
Signat i datat "Alberto Solsona VIII-79"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

15. "Primeros arabescos", 1979

Oli sobre tela
78 x 140 cm
Signat i datat "Solsona XVI-X-79"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàg. 76 (reprod.)

16. "Paisaje", 1980

Oli sobre tela
84 x 85 cm
Signat i datat "Solsona 20-2-80"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

17. "Paisaje amarillo y morado", 1980

Acrílic sobre tela
87 x 87 cm
Signat i datat "Solsona 5 febrero 1980"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galería EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Mayo – 19 Junio 2010, págs. 6-7, 10-11 (reprod.)

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, págs. 70-71 (reprod.)

18. "Planos con mancha negra", 1980

Oli sobre tela
120 x 60 cm
Signat i datat al dors "Solsona 8-IV-80"
PROCEDÈNCIA:

- Colección Fundación Juan March, Madrid

19. "Arabesco azul", 1982

Oli sobre tela
190 x 190 cm
Signat i datat "Solsona 82"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galeria EGAM, "Fernando Almela, Alberto Solsona", 26 Maig – 19 Juny 2010, pàg. 9 (reprod.)

20. "Estela violeta sobre fondo amarillo", 1982

Oli sobre tela
190 x 190 cm
Signat i datat al dors "Alberto Solsona 1982"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàg. 76 (reprod.)

21. "Estela violeta y verde sobre gris", 1982

Aquarel·la sobre paper
18 x 17,5 cm
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

22. "Arabesco sobre fondo verde", 1982

Acrílic sobre paper
71 x 70 cm
Signat i datat "Solsona 82"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Murcia, Galería Zero, "Alberto Solsona. Obra sobre papel", 12 – 31 Març 1993, pàg. 3 (reprod.) (Titulat "Arabesco")

23. "Arabesco", 1983

Aquarel·la sobre paper
17,5 x 17,5 cm
Signat i datat "Solsona 83"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

24. "Arabescos II", 1983

Oli sobre tela
130 x 120 cm
Signat i datat "Solsona 83"
PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

25. "Arabesco (boceto) sobre fondo verde claro", 1983

Acuarela y acrílico sobre papel

25 x 24,5 cm

Firmado al dorso

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

26. "Estela blanca sobre fondo azul", 1983

Óleo sobre tela

160 x 160 cm

Firmado y fechado "Solsona 83"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Gijón, Galería Nicanor Piñole, "Alberto Solsona. Pinturas", 8 – 28 Febrero 1985, pág. 12 (reprod.) (Titulado "Sin título")

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pág. 80 (reprod.)

27. "Nota musical", 1984

Acrílico y pastel sobre papel

69 x 49 cm

Firmado

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

28. "Balcó enrejado", 1985

Óleo sobre tela

129 x 120 cm

Firmado y fechado "Solsona 85"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

29. "Balcó nocturno", 1985

Óleo sobre tela

160 x 160 cm

Firmado y fechado "Solsona 85"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

30. "Primer boceto de Carmen", 1986

Acuarela sobre papel

32,5 x 30 cm

Firmado y fechado "Solsona 86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

31. 'Jardín botánico I', 1986

Óleo sobre tela

160 x 160 cm

Firmado y fechado "Solsona 26-11-86"

Firmado, titulado y fechado en el dorso "Alberto Solsona 'Jardín botánico I' 26-11-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Cagnes-sur-Mer (Francia), Festival de pintura, 1986 (Mención del jurado)

32. "Jardín botánico XVI", 1986

Óleo sobre tela

60 x 58 cm

Firmado y fechado "Solsona 86-XVI"

Firmado, titulado y fechado en el dorso "Alberto Solsona 'Jardín botánico XVI' 9-9-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

33. "Jardín botánico VII", 1986

Óleo sobre tela

160 x 160 cm

Firmado y fechado "Solsona 86 VII"

Firmado, fechado y titulado en el dorso "Alberto Solsona, Mayo 1986, 'Jardín botánico VIII' (VII)"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Alberto Solsona (1947 – 1988). Últimos trabajos", 7 Mayo-1 Junio, 1991, pág. 15 (reprod.)

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid y Barcelona, 2013, pág. 90 (reprod.)

34. "Jardín botánico XIX", 1986

Óleo sobre tela

60 x 58 cm

Firmado y fechado "Solsona 86-XIX"

Firmado, titulado y fechado en el dorso "Alberto Solsona 'Jardín botánico XIX' 10-9-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

35. "Jardín botánico XXXVI", 1987

Óleo sobre tela

140 x 130 cm

Firmado, titulado y fechado en el dorso "Alberto Solsona 'Jardín botánico XXXVI 14-4-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

36. "Lirio sobre azul", 1987

Acrílico y grafito sobre papel

76 x 59 cm

Firmado y fechado "Solsona 4-8-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

37. "Planta XV", 1987

Óleo sobre tela

55 x 46 cm

Firmado y fechado "Solsona 24-11-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

38. "Lirios blancos y arabesco rosa", 1987

Óleo sobre tela

97 x 97 cm

Firmado y fechado "Solsona 87"

25. "Arabesco (boceto) sobre fondo verde claro", 1983

Aquarel·la i acrílic sobre paper

25 x 24,5 cm

Signat al dors

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

26. "Estela blanca sobre fondo azul", 1983

Oli sobre tela

160 x 160 cm

Signat i datat "Solsona 83"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Gijón, Galería Nicanor Piñole, "Alberto Solsona. Pinturas", 8 – 28 Febrero 1985, pág. 12 (reprod.) (Titulat "Sin título")

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàg. 80 (reprod.)

27. "Nota musical", 1984

Acrílic i pastel sobre paper

69 x 49 cm

Signat

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

28. "Balcó enrejado", 1985

Oli sobre tela

129 x 120 cm

Signat i datat "Solsona 85"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

29. "Balcó nocturno", 1985

Oli sobre tela

160 x 160 cm

Signat, titulat i datat al dors "Alberto Solsona 'Jardín botánico XXXVI 14-4-87'

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

30. "Primer boceto de Carmen", 1986

Aquarel·la sobre paper

32,5 x 30 cm

Signat i datat "Solsona 86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

31. 'Jardín botánico I', 1986

Oli sobre tela

160 x 160 cm

Signat i datat "Solsona 26-11-86"

Signat, titulat i datat al dors "Alberto Solsona 'Jardín botánico I' 26-11-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Cagnes-sur-Mer (Francia), Festival de pintura, 1986 (Mención del jurado)

32. "Jardín botánico XVI", 1986

Oli sobre tela

60 x 58 cm

Signat i datat "Solsona 86-XVI"

Signat, titulat i datat al dors "Alberto Solsona 'Jardín botánico XVI' 9-9-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

33. "Jardín botánico VII", 1986

Oli sobre tela

160 x 160 cm

Signat i datat "Solsona 86 VII"

Signat, datat i titulat al dors "Alberto Solsona, Mayo 1986, 'Jardín botánico VIII' (VII)"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galería EGAM, "Alberto Solsona (1947 – 1988). Últimos trabajos", 7 Maig-1 Juny, 1991, pàg. 15 (reprod.)

LITERATURA:

- Verdú, Daniel A., Alberto Solsona, MNCARS, MACBA, Fundación Almela-Solsona (eds.), Madrid i Barcelona, 2013, pàg. 90 (reprod.)

34. "Jardín botánico XIX", 1986

Oli sobre tela

60 x 58 cm

Signat i datat "Solsona 86-XIX"

Signat, titulat i datat al dors "Alberto Solsona 'Jardín botánico XIX' 10-9-86"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

35. "Jardín botánico XXXVI", 1987

Oli sobre tela

140 x 130 cm

Signat, titulat i datat al dors "Alberto Solsona 'Jardín botánico XXXVI 14-4-87'

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

36. "Lirio sobre azul", 1987

Acrílic i grafit sobre paper

76 x 59 cm

Signat i datat "Solsona 4-8-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

37. "Planta XV", 1987

Oli sobre tela

55 x 46 cm

Signat i datat "Solsona 24-11-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

38. "Lirios blancos y arabesco rosa", 1987

Oli sobre tela

97 x 97 cm

Signat i datat "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

39. "Tema vegetal", 1987

Óleo sobre tela

66 x 66 cm

Firmado y fechado "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONES:

- Madrid, Galería EGAM, "Alberto Solsona (1947 – 1988).

Últimos trabajos", 7 Mayo - 1 Junio, 1991, pág. 21 (reprod.)

(Titulado "Vegetal")

40. "Círculo amarillo", 1987

Óleo sobre tela

140 x 120 cm

Firmado y fechado "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

41. "Tema vegetal en violetas sobre naranja", 1987

Acrílico, gouache y tinta sobre papel

67 x 63 cm

Firmado y fechado "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

42. "Gris, azul y blanco", 1987

Gouache, lápiz y collage

65,5 x 78 cm

Firmado y fechado "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

43. "Azul y amarillo con grafito", 1987

Gouache, lápiz y collage

66 x 66 cm

Firmado y fechado "Solsona 2-11-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

39. "Tema vegetal", 1987

Oli sobre tela

66 x 66 cm

Signat i datat "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

EXPOSICIONS:

- Madrid, Galeria EGAM, "Alberto Solsona (1947 – 1988).

Últimos trabajos", 7 Maig-1 Juny, 1991, pàg. 21 (reprod.)

(Titulat "Vegetal")

40. "Círculo amarillo", 1987

Oli sobre tela

140 x 120 cm

Signat i datat "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

41. "Tema vegetal en violetas sobre naranja", 1987

Acrílic, guaix i tinta sobre paper

67 x 63 cm

Signat i datat "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

42. "Gris, azul y blanco", 1987

Guaix, llapis i collage

65,5 x 78 cm

Signat i datat "Solsona 87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

43. "Azul y amarillo con grafito", 1987

Guaix, llapis i collage

66 x 66 cm

Signat i datat "Solsona 2-11-87"

PROCEDÈNCIA:

- Madrid, Fundación Almela-Solsona

ALBERTO SOLSONA

ALBERTO SOLSONA
Barcelona 1947 – Madrid 1988

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974

- Galería SEN, Madrid

1975

- Galería SEN, Madrid
- Galería Temps, Valencia
- Sala Provincia, León
- Galería Tassili, Oviedo

1976

- Galería Carmen Durango, Valladolid

1978

- Galería EGAM, Madrid

1980

- Galería EGAM, Madrid

1982

- Galería EGAM, Madrid

1984

- Galería Fúcares, Madrid-Almagro
- Galería EGAM, Madrid

1985

- Galería Nicanor Piñole, Gijón
- Galería 11, Alicante

1986

- Galería EGAM, Madrid

1988

- ARCO'88, Stand Galería EGAM, Madrid
- "Versus", Galería EGAM, Madrid

1991

- Galería EGAM, Madrid

1993

- Galería Zero, Murcia

2010

- "Almela y Solsona", Galería EGAM, Madrid

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1975

- Universidad Autónoma de Madrid
- Feria de Basilea, Suiza

1977

- Galería Dau al Set, Barcelona

1981

- "Quince años pintando", Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla

1982

- "II Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid

1983-1988

- "Recuperación del Dibujo", itinerante por Iberoamérica: Argentina, Chile, Ecuador, Brasil, Colombia, Venezuela, Puerto Rico y República Dominicana

1986

- "I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla
- "18º Festival International de la Peinture de Cagnes-sur-Mer", Francia (Mención del Jurado)
- "II Bienal Internacional de Arte", El Cairo, Egipto (1º Premio, Medalla de Oro de Pintura)

1988

- "La Estampa Contemporánea Española", Calcografía Nacional, Madrid
- "Festival de Arte Contemporáneo", Méjico D.F.

2013

- "Colección MACBA 2013", Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

2014

- "Dibujos inéditos en la Colección del IVAM", IVAM, Valencia

MUSEOS Y COLECCIONES

- Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca
- Museo Provincial de León
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés de Castellón
- Colección Fundación Juan March de Madrid
- Colección Banco de España de Madrid
- Colección MOPU de Madrid
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (MNCA) de Madrid
- Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla
- Colección Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

ALBERTO SOLSONA

Barcelona 1947 – Madrid 1988

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974

- Galería SEN, Madrid

1975

- Galería SEN, Madrid
- Galería Temps, València
- Sala Provincia, León
- Galería Tassili, Oviedo

1976

- Galería Carmen Durango, Valladolid

1978

- Galería EGAM, Madrid

1980

- Galería EGAM, Madrid

1982

- Galería EGAM, Madrid

1984

- Galería Fúcares, Madrid-Almagro
- Galería EGAM, Madrid

1985

- Galería Nicanor Piñole, Gijón
- Galería 11, Alacant

1986

- Galería EGAM, Madrid

1988

- ARCO'88, Estand Galería EGAM, Madrid
- "Versus", Galería EGAM, Madrid

1991

- Galería EGAM, Madrid

1993

- Galería Zero, Múrcia

2010

- "Almela y Solsona", Galería EGAM, Madrid

EXPOSICIONES COL·LECTIVES

1975

- Universitat Autònoma de Madrid
- Fira de Basilea, Suïssa

1977

- Galeria Dau al Set, Barcelona

1981

- "Quince años pintando", Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla

1982

- "II Salón de los 16", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid

1983-1988

- "Recuperación del Dibujo", itinerant per Iberoamèrica: Argentina, Xile, Ecuador, Brasil, Colòmbia, Veneçuela, Puerto Rico i República Dominicana

1986

- "I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado", Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla
- "18º Festival International de la Peinture de Cagnes-sur-Mer", França (Menció del Jurat)
- "II Bienal Internacional de Arte", El Cairo, Egipte (1º Premi, Medalla d'Or de Pintura)

1988

- "La Estampa Contemporánea Española", Calcografía Nacional, Madrid
- "Festival de Arte Contemporáneo", Mèxic D.F.

2013

- "Col·lecció MACBA 2013", Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

2014

- "Dibujos inéditos en la Colección del IVAM", IVAM, València

MUSEUS I COL·LECCIONS

- Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca
- Museo Provincial de León
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés de Castellón
- Colección Fundación Juan March de Madrid
- Colección Banco de España de Madrid
- Colección MOPU de Madrid
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (MNCA) de Madrid
- Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla
- Colección Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

Catàleg: Galeria Marc Domènech, Barcelona 2014

Text: Daniel A. Verdú Schumann

Fotografies: Jordi Balanyà; Fundación Almela-Solsona;
MACBA; Colección Fundación Juan March;

Luís Pérez Minguez; Jesús Montejo

Traduccions: Univerba, Barcelona

Disseny gràfic: Inés Bullich

Volem fer extensiu el nostre agraïment
a Isabel Urueña, Sonsoles Vallina,
Daniel Cardani, Daniel Verdú i Jesús Marull
qui amb el seu assessorament, assistència,
dedicació i suport tècnic han estat essencials
per a la realització d'aquesta exposició.

Queremos extender nuestro agradecimiento
a Isabel Urueña, Sonsoles Vallina,
Daniel Cardani, Daniel Verdú y Jesús Marull
quienes con su asesoramiento, apoyo,
dedicación y soporte técnico han sido esenciales
para la realización de esta exposición.

