

JORDI FULLA

JP/9785

**FOTOGRAFÍES:**

Joan Cuní  
Martí Gasull  
J. Ramón Bas  
Jordi Balcells  
Josep A. Gallardo  
Angulart  
Jo Milne  
Jordi Fulla

**TEXTES:**

Jaume Vidal  
Philip Marden / Jordi Fulla

**TRADUCCIONS:**

Fiona Kelso  
Jo Milne  
Montse Fulla

**DISSENY GRÀFIC**

David Garriga.

**MAQUETACIÓ**

David Garriga, Anna....

**EDITA**

Galeria Trama, Jordi Fulla

**FOTOMECÀNICA I IMPRESSIÓ:**

Integrum

**DIPOSIT LEGAL:**

L-254-2005

**ISBN:****ASSISTENTS DE TALLER:**

David Garriga  
Marc Llacuna  
Brendan Clarke

Aquest llibre no existiria sense l'esforç gairebé inhumà de la Jo Milne i el David Garriga , l'entusiasme d'el Josep M<sup>a</sup> Cera i el suport logistic de la Laura Soriano, la Mireia Martínez, el Marc Llacuna, la Montse Fulla, la Sara Vallhonrat, la Fiona Kelso i a l'Anna, l'Eva, el Jordi, el Josep, i el Cesc, d'Integrum.

A tots ells moltes gràcies

Moltes gràcies, a les galeries Trama, Palma XII, Susana Gibert, M<sup>a</sup>A<sup>a</sup> Bagué, Ricard i al C.A.C.Piramidón.





### **L'univers en una gota d'aigua. Petit diccionari de conceptes artístics de Jordi Fulla.**

L'obra de Jordi Fulla (des d'ara J.F.) és un camí. Des de les seves primeres exposicions, en què la matèria alentia el pas, fins a arribar a l'obra més recent, el paisatge artístic de l'artista ha canviat. J.F. ha conquerit nous espais per mitjà d'una visió *fractalitzada* en què una gota d'aigua conté tot l'univers i tot l'univers el podem imaginar en una petita porció de paisatge. Aquest pelegrinatge ens ha portat a les essències. Després de tant de camí podem veure arbres i ràtols lluminosos, elements que les perspectives aèries, preses des de l'infinít, no ens deixaven veure. L'obra de J.F. és un camí amb força dreceres, però totes ens porten a la via principal; un camí màgic que a cada pas ens fa veure universos de formes, colors i textures variables. A aquest viatge, on tot ens transforma, tot sempre és el mateix: un immens ull de bou per on veiem que la llum es filtra per masses gasoses i il·lumina accidents de grans muntanyes, que en realitat no són res més que petites engrunes damunt una taula. Aquesta finestra és com una lent telescopica que fa petita

la immensitat i enalteix la menudalla.

El treball de J.F. evoluciona, però no hi ha cap trencament radical, sinó exploracions que fan que la descripció dels territoris artístics sigui cada cop més nítida. El món de J.F. només té una frontera: la fictícia línia que marca la superfície dels seus quadres. A l'interior de l'obra tot es belluga, es mou i evoluciona. A fora, els ulls de l'espectador perceben, d'entrada, un instant detingut. Però a força de conèixer i comprendre l'obra de Fulla, es pot travessar aquesta línia i comprovar que hi ha vida pròpia a l'interior del llenç. I que la percepció de contemplar una obra en dues dimensions és falsa. Els quadres de J.F. en tenen quatre, perquè el temps -en forma d'eternitat- també hi és present. La utilitat d'aquest diccionari és qüestionable, però tracta d'enumerar i definir conceptes que soLEN aparèixer en les obres de J.F. de manera recurrent. J.F. recupera a cada exposició -també en aquesta- vells companys de viatge.

**Aigua:** En francès “eau”. *Eau!* Nom de l'exposició que l'any 2003 va fer a la galeria Trama. L'obra de J.F. jugava amb els reflexos de la llum, amb elements humitejats i amb geografies ingràvides.

**Cert:** Cert és tot allò que és evident, exacte i que no se'n pot dubtar. En el llenguatge de J.F., la certesa és la falsedad. I el que és fals sempre és cert.

**Dibuix:** El dibuix per J.F. és una manera d'estructurar l'espai.

La línia que marca el pas d'un estat a un altre. És també una frontera fictícia.

**Energia:** És la clau del treball de J.F.

**Fals:** Categoria inexistent en l'obra de J.F., res és fals. La veritat pot ser qüestionada, però la falsedad no. Res pot ser fals perquè en l'univers de J.F. hi ha lloc per a tots els seus somnis. (Vegeu **Cert**.)

**Fragmentació:** Només hi ha una unitat en el treball de J.F.: tota la seva obra. Per això tots els elements que hi conté poden fragmentar-se.

**Geografia:** A l'obra de J.F., la geografia és el tot. Fulla és un cartògraf d'universos que semblen allunyats però que són a tocar.

**Illa:** (a l'obra de J.F., una illa pot ser un illot o tot un continent). Bocí de material sòlid, líquid o gasós, envoltat d'una altra porció de sòlid, líquid o gasós. A les illes hi viuen conceptes indígenes que es relacionen amb altres conceptes forasters per donar com a resultat la formulació de les idees.

**Ingràvid:** Els elements que apareixen als quadres de J.F. són ingràvids. Suren en el no-res. Aquesta qualitat d'ingràvid és una constatació de l'espiritualitat i transcendència de l'obra de J.F.

**Mapa:** Normalment, els mapes serveixen per dirigir-se cap a un lloc concret. Els mapes de J.F. són tot el contrari. Ens ajuden a perdre'ns. En una societat en què tot es troba retolat, classificat i orientat, perdre's és un bon remei per a la subsistència.

**Mar:** Metàfora de l'infinit.

**Matèria:** J.F. presentava l'any 1991 a la Sala Parés una exposició de pintura matèrica, és a dir, que tenia gruix i rigidesa. Amb el temps, el gruix es va dissoldre i la matèria es va transformar en una substància més conceptual que física. La seva qualitat etèria va permetre a J.F. construir uns mons mal·leables i canviants, fet que demostra que els quadres de J.F. són només un instant de tot un procés que no és detura.

**Mirall:** Pel miralls de J.F. hi passa la llum. El reflex que hi veiem és la llum que hi ha dins. Són portes a l'altra cara de les coses.

**Pintura:** Suport artístic que molts donaven per mort a finals del segle XX. Artistes com J.F., en actualitzar els conceptes de la pintura van demostrar que la creació és un estat evolutiu que no té data de caducitat.

**Paraula:** La paraula en els quadres de J.F. és un accident geogràfic més, un rètol iluminós amb el mateix valor de significació que la representació d'una gota d'aigua.

**Paisatge:** El gran tema de J.F. El paisatge és el recorregut que ha fet J.F. des que va començar a pintar fins ara. Però aquest paisatge -aquí hi val el tòpic- és interior.

**Reflex:** Miratge. (Vegeu **Mirall**.)

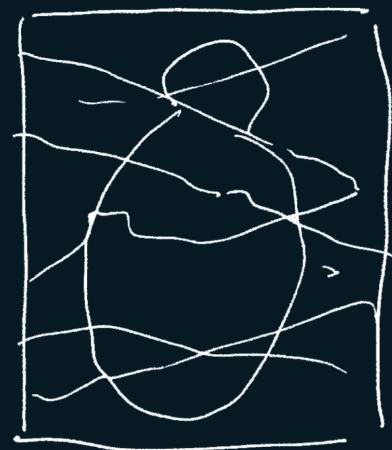
**Present:** No hi ha present a l'obra de J.F. Tot és eternitat, de la qual veiem un fragment a cada quadre.

**Viatge:** A l'obra de J.F. el viatge és present com a procés de treball. J.F. no s'atura. Només canvia el ritme.

**Tècnica:** Més que el vehicle de creació, la tècnica és creació per si mateixa. J.F., a diferència d'altres artistes que creuen que la tècnica i l'ofici és un entrebanc a la creativitat, fa de la tècnica un component genuïnament artístic.

**1967:** Any que va néixer J.F. El 1967, els Beatles graven el *Sgt. Pepper's*. Sona molt un del seus temes: *Lucy in The Sky With Diamonds*, que descriu un món oníric on els céls són de melmelada. J.F. actualitza aquest concepte i converteix els seus céls en aigua perfumada.

120 cm  
Algarde



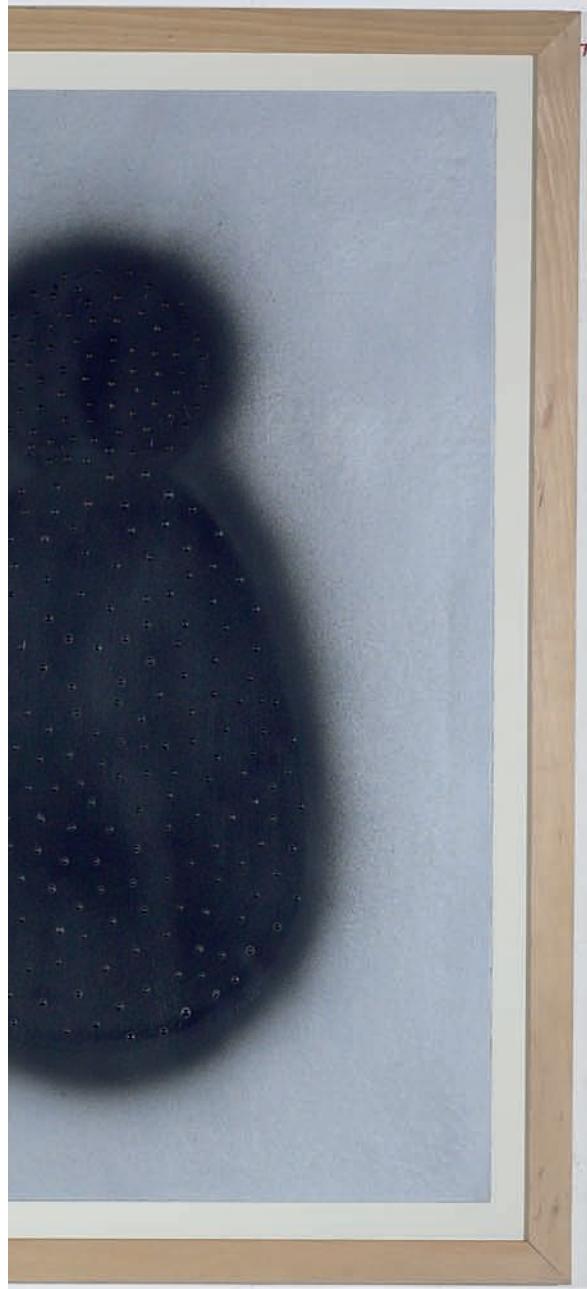
Sobre paper  
sombreadat verd/negre  
+ balances superposats





**Quille du silence** (cat. 114), 1998, 160x84x19 cm, acrilic sobre fusta





**Sense títol I, II, III** 1998, 100x70 cm c/u, acrílic sobre paper



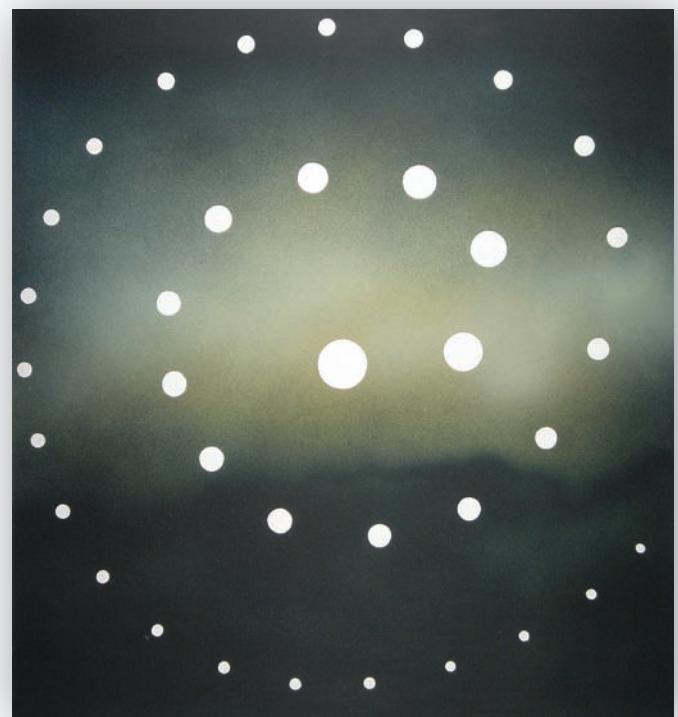
**Sense títol** (cat. 062), 1998, 46x50 cm, acrílic sobre fusta



**Before you go** (cat. 047), 1997, 52x70 cm, acrílic sobre fusta



**Heure-air II** (cat. 118), 1998, 92x100 cm, acrílic sobre lli



**Spirale** (cat. 045), 1997, 50x46 cm, oli sobre fusta

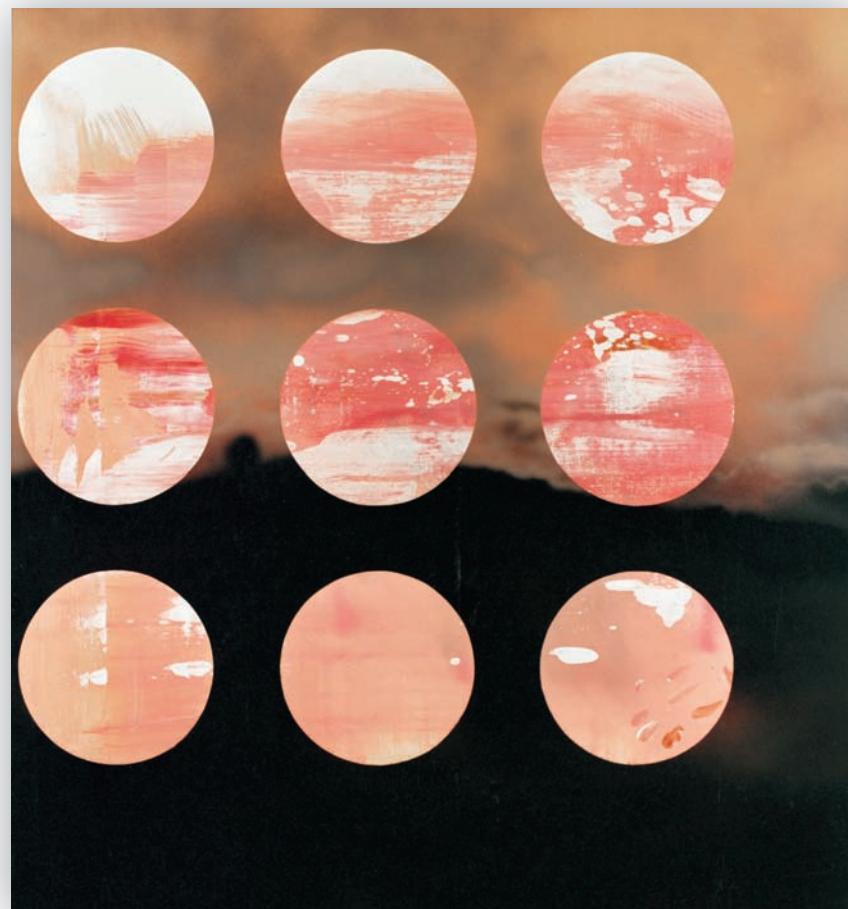


**Sense títol** (cat. 059), 1998, 50x46 cm, acrílic sobre fusta



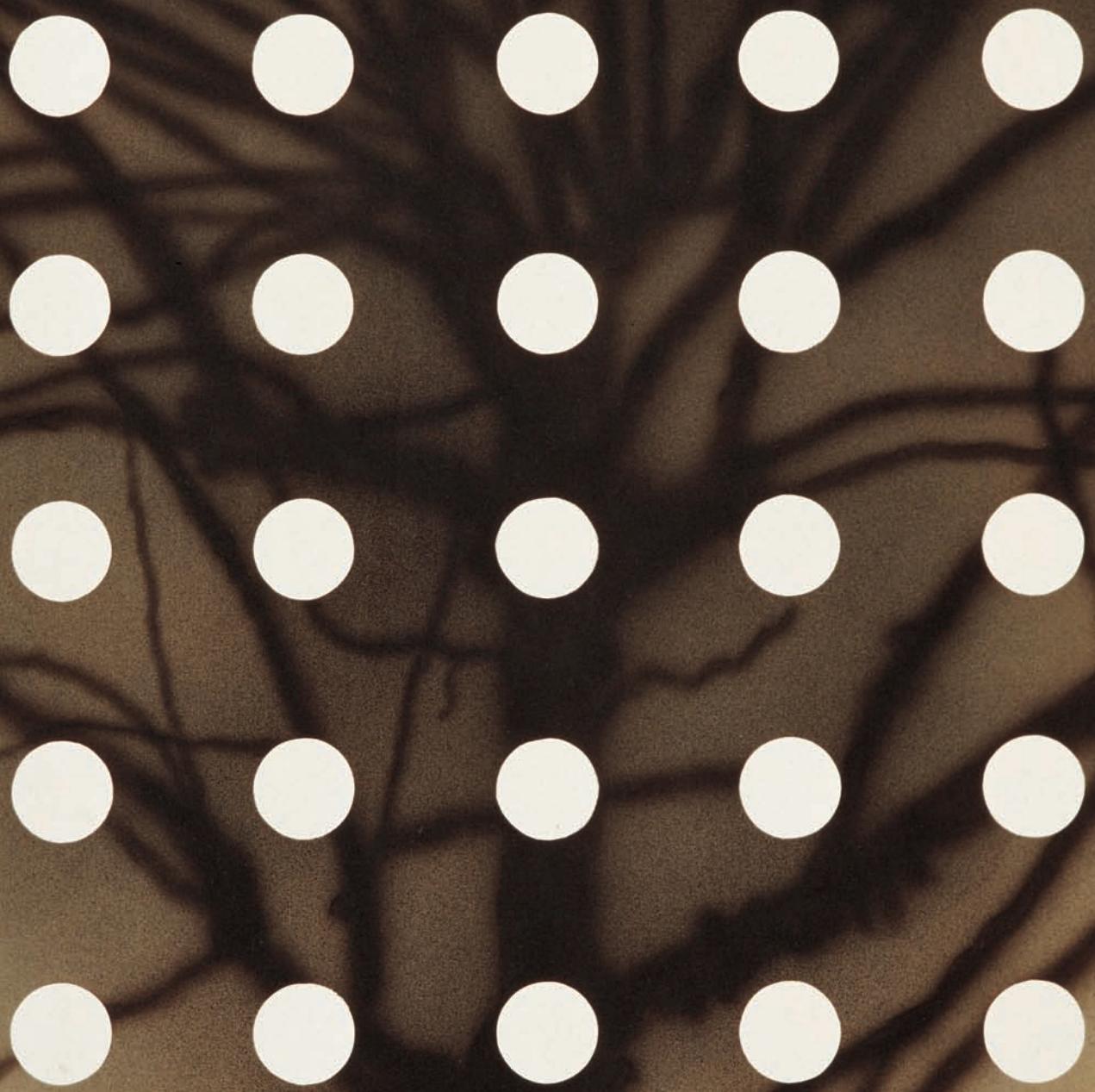
**Sense títol** (cat. 060), 1998, 50x46 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció particular Terrassa





**Sense títol** (cat. 088), 1998, 41x45 cm, acrílic sobre fusta

**Sense títol** (cat. 085), 1998, 100x92 cm, acrílic sobre lli





**L'envers du paisage IV** (cat. 100), 1998, 50x46 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Terrassa

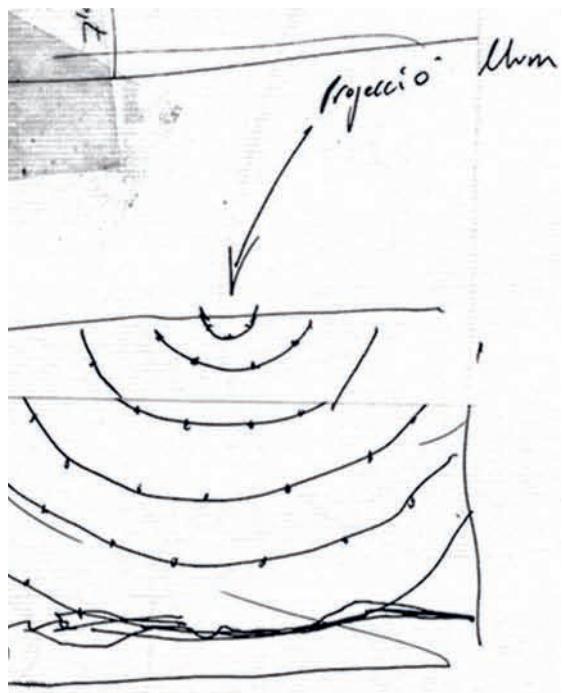
**Sense títol** (cat. 071), 1998, 150x130 cm, acrílic sobre lli  
Col·lecció Banc de Sabadell

**Azur I** (cat. 091), 1998, 121x132 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Banc de Sabadell

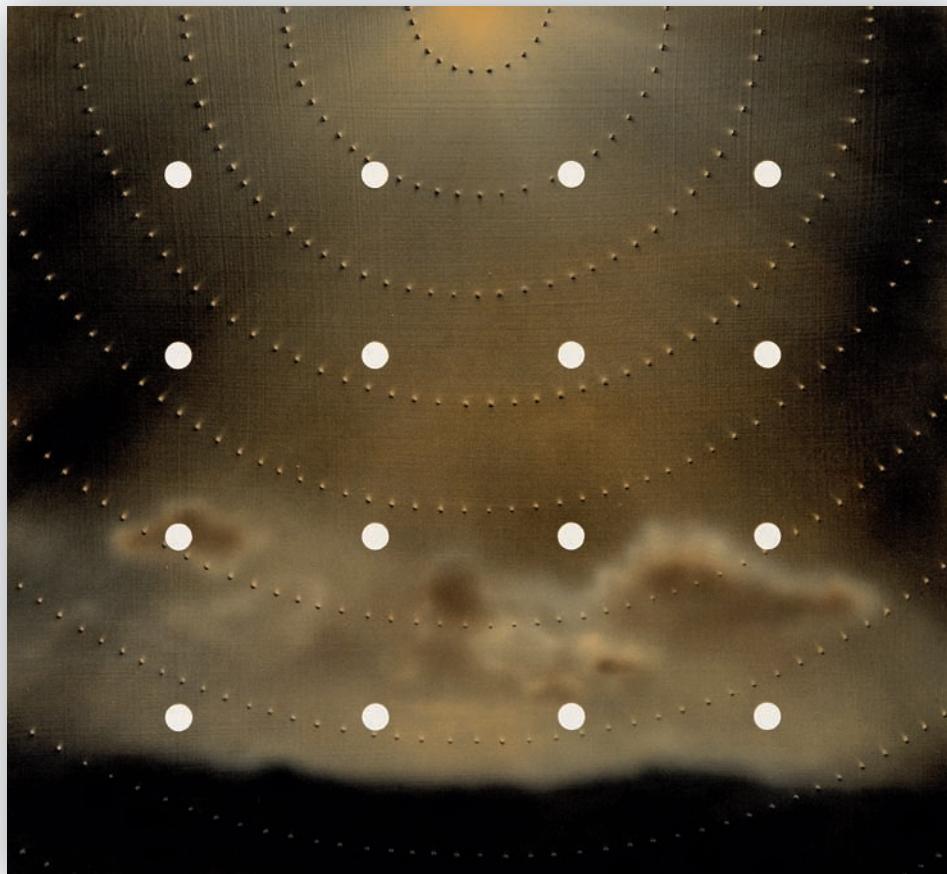
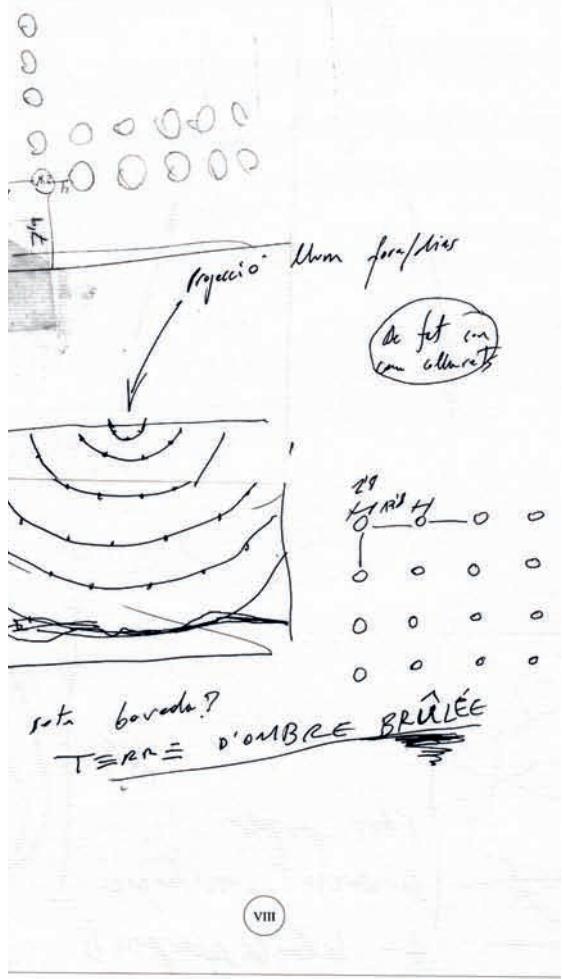
**Le son du paisage** (cat. 074), 1998, 100x100 cm, acrílic sobre lli  
Col·lecció particular, Barcelona



**I know that feeling III** (cat. 104), 1998, 92x100 cm, acròlic sobre llí  
Col·lecció particular, Boston (USA)



1998



**Sense titol** (cat. 098), 1998, 92x100 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció particular, Terrassa

## **Converses. Un diàleg entre Philip Marden i Jordi Fulla**

- Hom es pregunta perquè t'has proposat de fer aquest llibre que cerca una mirada a través dels darrers deu anys. Hi ha una raó específica per voler reunir aquests darrers anys? Es tracta de fer un salt a una altra etapa? un pas cap a un nou camí? o, és només una indagació en el teu propi passat, un exercici de reflexió?

Fa temps que volia recopilar en un catàleg el treball d'aquests últims anys, més aviat com a mesura d'anàlisi i reflexió de tot allò que he anat trobant i que ha establert les pautes del camí de la meva pintura. També crec, pensant en l'hipotètic lector de la meva obra, que és interessant recollir una part important del treball per aconseguir una mirada més ambiciosa, ja que les possibilitats expositives són les que són, i porten a veure el treball d'una manera fragmentària. Amb el temps, te n'adones que es tracta d'un treball amb entrades i sortides, però molt acotat i això fa que de vegades sigui difícil d'entendre de manera parcial. Potser si que a la vegada estic meditant, d'una manera un tant inconscient, una nova volta de clau en el meu treball.

- Parla'm sobre les raons del canvi experimentat entre la teva obra anterior (immersa en un món matèric, potser més vinculat amb la pintura catalana i francesa informalista) i el teu treball actual, anti-matèric, més pròxim al món fotogràfic, que suprimeix la pinzellada i la pròpia qualitat matèrica de la pintura.

Aquí si que hi ha una veritable volta de clau en el meu treball... Tot el treball desenvolupat durant els vuitanta i fins el 92 era l'inici de la introspecció de la pintura. Es tractava de remoure el magma físic de la pintura una mica per l'època i una mica per les arrels culturals matèriques de bona part de la pintura catalana que tenia més aprop. Curiosament però, el meu treball no tractava gaire del gest físic, de la composició de l'espai, del color, ni de la simbologia..... sinó d'una estranya forma de representació de la realitat a través de la idea de percepció sensitiva del territori: veure les olors, palpar el so, etc. Els vuitanta van acabar esdevenint finalment una moda "pret a porter" a l'entorn de la idea de l'artista jove, compulsiu, encarat cap a un star-sistem torturat com la cultura mateixa, però va servir també per obrir diferents i variades vies que després s'han mostrat paral·leles i que, fins i tot, s'han alimentat les unes de les altres fins a confondres.

Crec que això ha estat positiu, tot i que molts van deixar la pintura pel camí, en busca d'un suposat oasis que fes més planera l'aventura i al meu entendre, equivocadament potser, perquè en el fons no es tracta tant del material a utilitzar com dels processos d'investigació que un mateix genera.

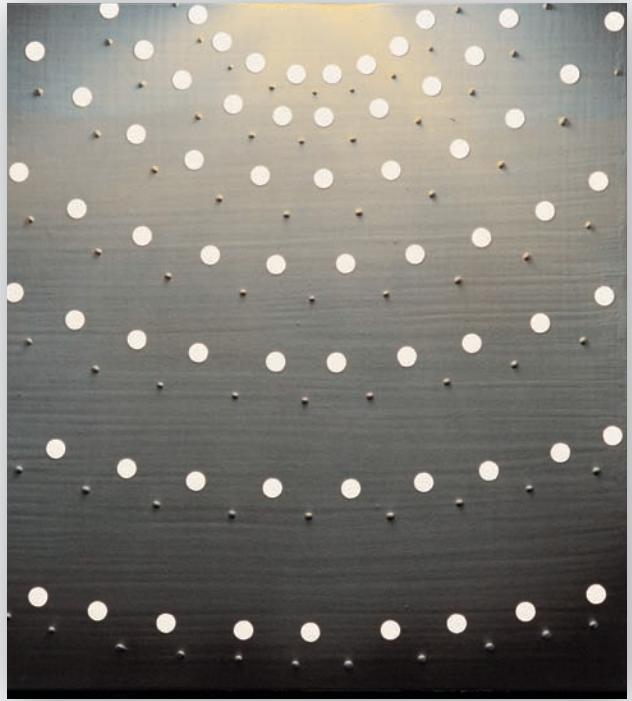
L'any 92 aterro a París en busca de mi mateix després d'una ressaca considerable d'expectatives en el món de l'art; i trio París mogut, no tant per la necessitat de cercar un punt estratègic del món de l'art (ja feia anys que París no figurava entre els llocs més triats pels artistes), sinó més aviat per la idea de fugir de Barcelona i trobar una ciutat gran, menys endogàmica, que oferís moltes més possibilitats de recerca i activitat cultural. Allà vaig entrar en contacte amb altres cultures i formes de pensament i, d'aquesta manera, vaig poder fer una neteja a fons de mi mateix, contrastant el meu bagatge i obrint-lo a noves consideracions. És així com el meu treball, comença a replantejar-se de nou i, poc a poc, es va desfent de prejudicis i amaneraments. Aquest replantejament es duu a terme entre els anys 92 i 97, durant els quals vaig fer poques exposicions i moltes proves, per tal d'acabar de trobar una via que m'estimulés a continuar. L'any 97 em sento preparat per a iniciar el nou camí i decideixo partir de zero, numerant tot el treball nou, començant per Cat.001. És per això que aquest catàleg comença l'any 97.

**Sense títol** (cat. 106), 1998, 132x121 cm, acrílic sobre llí





**Pensée inachevé** (cat. 178), 2000, 180x200 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Cascais (Portugal)



**Off voice** (cat. 097), 1998, 50x46 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció particular Terrassa

3 TX

29

KODAK 5063 TX

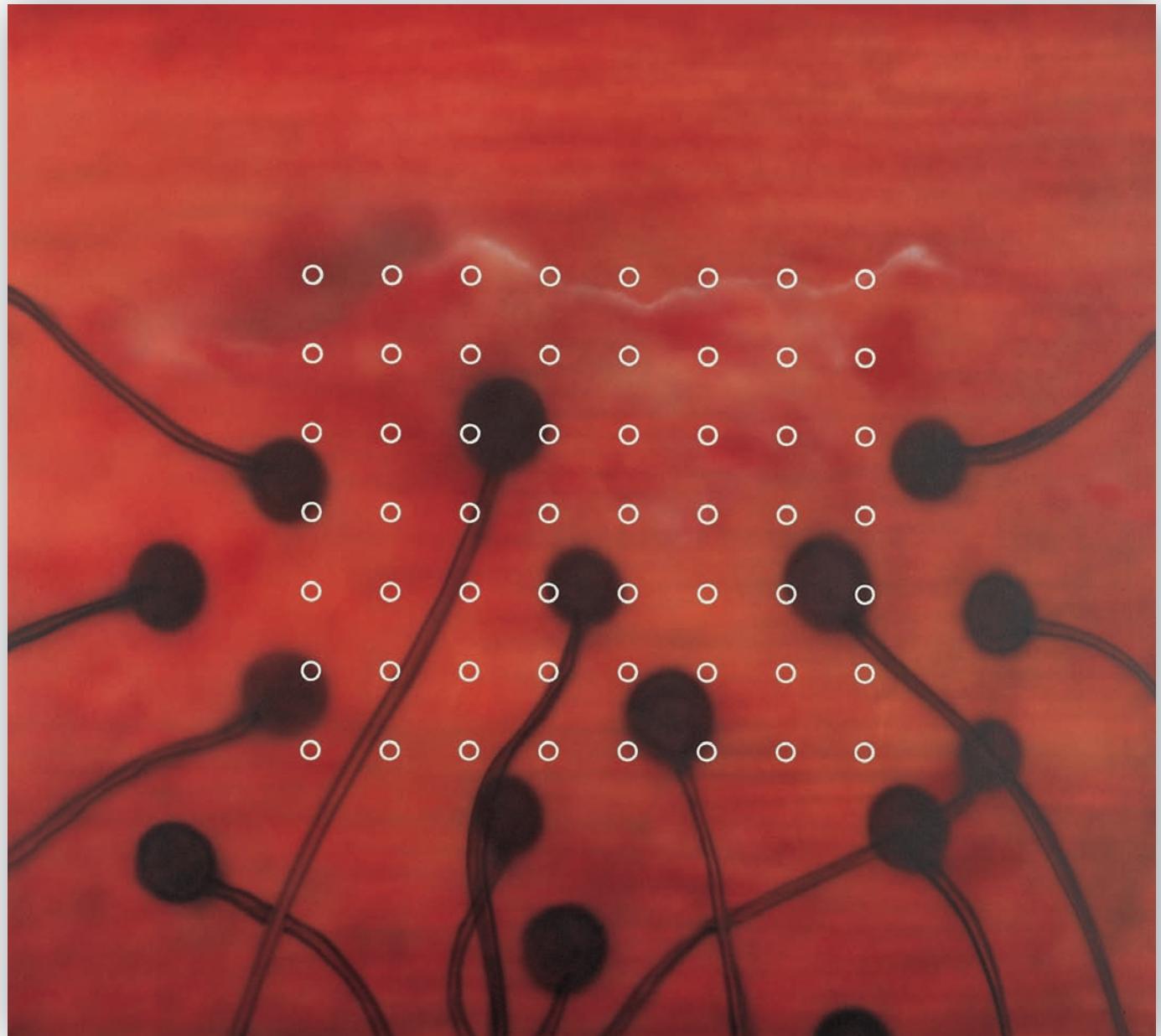
30



29

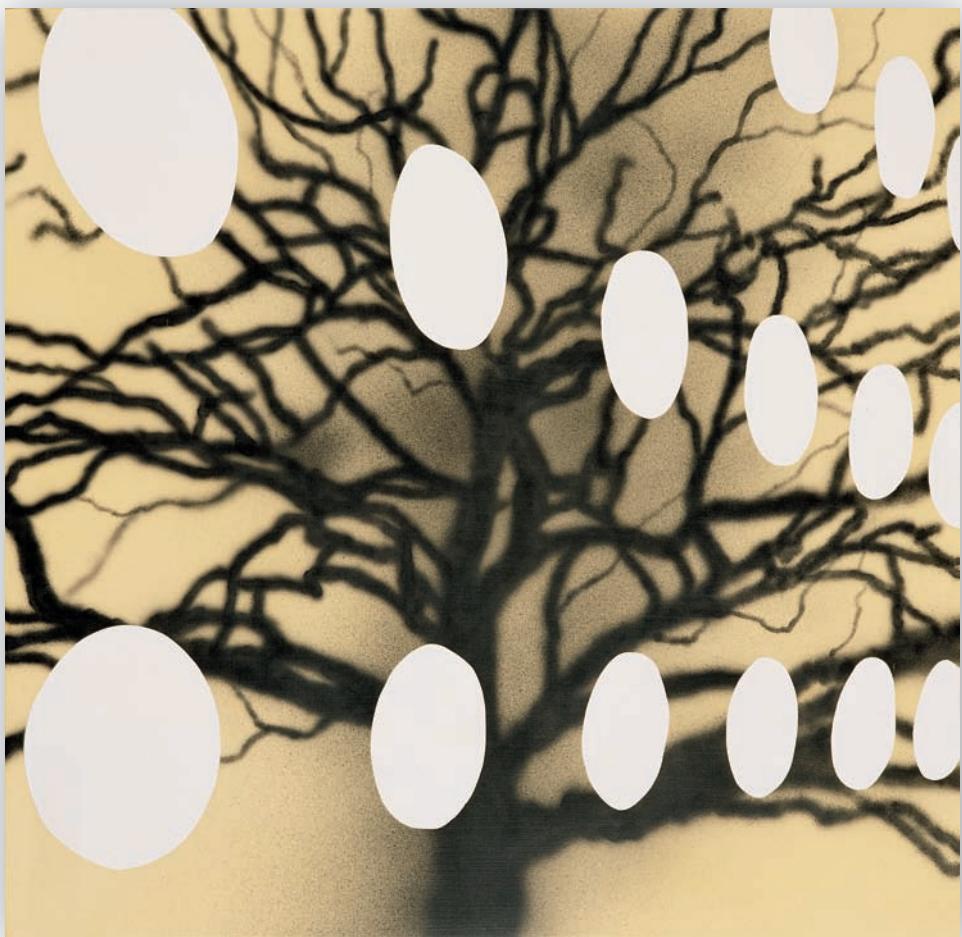
△ 29A

30



**Sense títol** (cat. 083), 1998, 180x200 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Santi Prats, Barcelona



**Sense títol** (cat. 064), 1998, 46x50 cm, acrílic sobre fusta

- *En veure tot el teu treball sembla com si volguessis fer-nos qüestionar còm mirem, i no tant allò que mirem.*

Crec que és una mica les dues coses. Jo treballo amb la mirada que proposa la pintura i el resultat, sens dubte, sempre és artificial; la finestra del món que planteja la tradició de la pintura esdevé una paròdia de la realitat a causa de la bidimensionalitat del mitjà.

La pintura sempre reflexiona sobre ella mateixa. Intentar atrapar la realitat amb la pintura em sembla un acte estúpid, que desemboca inexorablement al fracàs, perquè ella mateixa és una realitat a la qual accedim per tal de comunicar-nos, de testimoniar l'existència. Per això el meu interès recau en aquelles visions que passen pel filtre, que no són directes i, en aquest sentit, carregades de contingut estrany, com una lent, un mirall, una gota, el forat del pany o la mirada tecnològica d'un satèl·lit, per exemple. Aquesta visió m'interessa per la poètica desconcertant que genera; el dubte que ens planteja ens fa tornar a mirar i això –al menys a mi-, m'ha ajudat a percebre les coses amb major atenció, amb més anàlisi.

Vivim en una època de mirada fotogràfica, és a dir, plana; acumulem imatges sense escrutar perquè no hi ha temps i, davant d'això, proposo allò que anomenaria l'instant fugitiu, aquell que traspassa el temps, que converteix el segon en infinit.

Tot això, ens dóna peu a plantejar una crítica a la societat de la informació fast-food, en la qual estem immersos: quantitats inabastables d'informació en directe, mastegada i pre-digerida, per tal que ens l'empassem sense problemes i, sobretot, ràpidament per no poder analitzar-la i/o contrastar-la. Som partícips, una vegada més, d'una realitat manipulada... (això sí, amb tota la tecnologia a disposició de l'usuari...).

Crec que convindrem en el fet que aquesta realitat és fruit d'una cultura capitalista i essencialment americana que, al meu parer, està començant a escriure els seus darrers capítols.

- *És per tot això que tries la pintura i no pas la fotografia, tot i que el resultat final té molt d'aparença fotogràfica?*

Sí. L'eterna pregunta de les persones que no coneixen el meu treball és sempre: això és fotografia, oi? I és una pregunta lògica perquè el meu interès recau en la possibilitat de fer un treball que plantagi el dubte, el desconcert, fins i tot en el mateix procés de generar aquestes imatges.

Com ja he dit abans, treballo amb la mirada que genera la pintura i les meves imatges no es poden realitzar per altres mètodes no pictòrics, ja que es basen estratègicament en allò que em dóna l'accident premeditat, l'observació del material i l'aprofitament d'aquest.

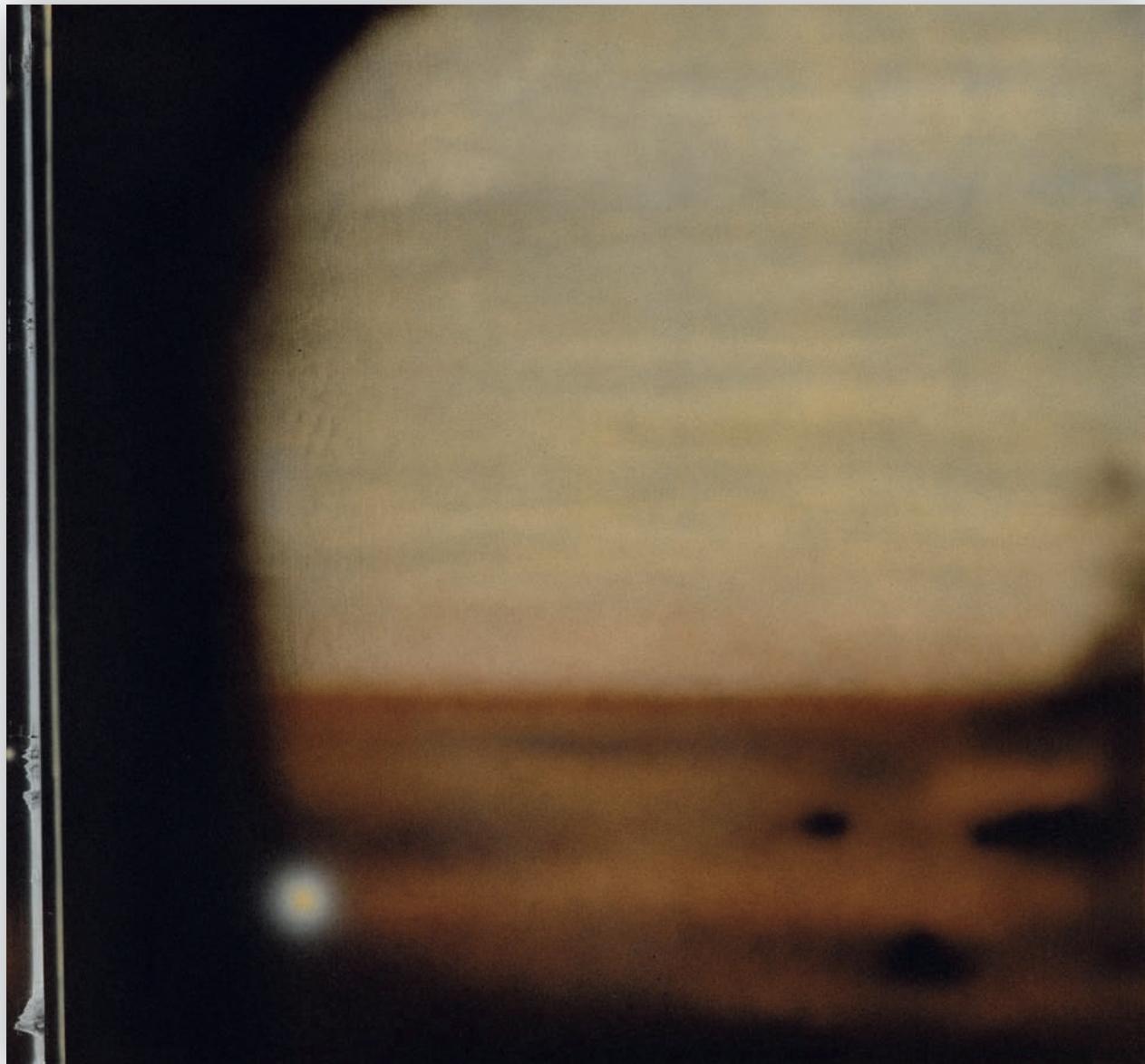
El procés de la pintura és molt lluny del de la fotografia. Vaja! que no té res a veure, a banda de l'habitual bidimensionalitat. La pintura s'ha de sembrar però no es recull, mentre que la fotografia es recull, però no es sembra, i en aquest sentit, em semblen ridícules les disputes "pintura versus fotografia". Simplement poden complementar-se però no anul·lar-se.





**Le rêve qu'on dessine** (cat. 107), 1998, 92x100 cm, acrílic sobre lli

Col·lecció Centre Art Contemporani Piramidón



**Nulle part** (cat. 115), 1998, 92x100 cm, acrílic sobre llenç  
Col·lecció particular, Vilaseca Tarragona

- *Amb aquesta insistència, en el còm i no tant en el què, jugues sempre amb el paper de la il·lusió i la decepció?*

Sí, és clar, el meu punt de partida en el treball no és la realitat sinó el comportament mateix del material (paper, seda i pintura) que construeix quelcom que té una estranya similitud amb la realitat. Aquesta estranyesa és el meu joc, la il·lusió que plantejo, El joc de "trompe l'oeil" que faig, moltes vegades desapareix en apropar-te al quadre, revelant d'alguna manera, si l'ull insisteix, com ha estat fet. Amb una mirada ràpida es veu l'aparença fotogràfica, però amb una mirada més arqueològica, s'hi veu el joc del collage, de les aiguades, el traç de l'aerògraf, de les capes de pintura i del pensament.

El resultat final és un treball absolutament manual i els rastres de la imperfecció hi són presents sense amagar-se'n.

Aquí no parlaria tant de decepció com d'impossibilitat, res no és el què veiem si no sabem mirar...

- *Quan parles de la impossibilitat, es pot interpretar també com un ressò dels entrebancs de la vida.*

Sí, efectivament, un joc sobre la impossibilitat, tant de l'acte de viure com de l'acte de veure, i de l'acte mateix de pintar, també. Les coses que pinto son ambigües, coses que no es poden agafar i que van sempre més enllà, l'horitzó del mar, la bola que flota com a registre de l'espai aeri, o també les imatges de núvols, de gotes i de reflexes a l'aigua. És com si el món es tornés transitori, impossible d'aferrar-se a res, com la fragilitat implícita de la gota d'aigua que es trencarà si provem d'agafar-la. En les darreres obres, a les quals treballo amb els reflexes de l'aigua, tot això es fa molt evident en la imatge resultant, que es descompon ja només pel fet de mirar-la, gairebé podem preveure quina serà la seqüència següent, fins a l'infinít.

- *Això que dius ho trobo molt cinematogràfic; parlem sobre el cinema. Creus que l'interès que tens pel cinema ha afectat o influenciat el teu treball? Mai t'has sentit atret a utilitzar la imatge que es mou?*

Sí, sens dubte el cinema és sempre per a mi una font de reflexió respecte els processos perceptius i per la seva complexitat tant tècnica com narrativa. Crec que està molt aprop del temps que utilitzo a la pintura; encara que -és clar- el cinema és més aviat un treball col·lectiu.

Envejo molt la possibilitat de "segregar" l'espectador durant un espai de temps que facilita més la reflexió. Els artistes plàstics ho tenim molt més crú perquè l'interval de temps utilitzat per veure una obra o tota una exposició, acostuma a ser molt reduït i el missatge acostuma a fondres enmig de moltes altres coses; a més, no oblidem que les obres surten del taller, es veuen parcialment en una exposició que dura un mes, i passen tot seguit a una col·lecció particular o bé tornen a l'estudi (no tenen gaires possibilitats de ser llegides...).

Si que m'interessa la imatge que es mou, però és un altre registre que comporta condicions de treball que no són les meves, molta previsió i organització. La pintura hem permet observar lentament el procés i modificar-lo de vegades de forma totalment imprevisible. M'avorrei profundament la major part dels treballs de video-art que es veuen perquè queden atrapats entre allò que és la pintura i allò que és el cinema i el documental; no obstant això, crec que són imprescindibles els treballs d'alguns video-artistes, com és el cas d'en Bill Viola que ha sabut adaptar magistralment les qüestions essencials de l'existència humana, plantejades per la història de l'art al llarg dels temps, als sistemes actuals de percepció visual. O en Gary Hill amb el seu treball a l'entorn de la comunicació i el llenguatge de les paraules amb una percepció sensorial. Al marge d'això, cal prendre en consideració el treball de determinada publicitat "d'autor" que balla a l'entorn d'una creació plàstica amb la virtut -inherent al mitjà- de poder arribar amb rapidesa a tothom.



**Sense títol** (cat. 136), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció Aigües de Terrassa





**Blue line V** (cat. 145), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre llit  
Col·lecció Galeria Ricard, Terrassa



**Blue line VI** (cat. 150), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre lli  
Col·lecció particular, Matadepera



**Blue line VII** (cat. 151), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre lli  
Col·lecció particular, Matadepera

- *Hi ha alguns artistes que consideris referents en el teu camí professional?*

Aquesta és una d'aquelles preguntes tòpiques i de difícil resposta perquè els artistes sempre mirem i remirem l'obra dels altres, escodrinyant respostes i noves preguntes; el ventall sovint és força extens. Fins i tot, en funció de la situació en la qual et trobes, descobreixes o redescobreixes treballs que, en altres moments, ni tant sols els havies prestat cap atenció, o a l'inrevés.

M'ha influït molt el treball de Vermeer. Els interiors de Vermeer al meu entendre, són els paisatges més complerts que s'han pintat mai perquè inclouen tant el paisatge exterior, sintetitzat en la llum que penetra per les finestres, com el paisatge interior, que es desprèn de l'acció i la composició dins del quadre.

L'altre artista que més interès ha tingut per a mi és Joan Miró, precisament per la possibilitat de passejar una vegada i una altra pel seu discurs, descobrint a cada pas noves preguntes. El seu llenguatge singular fa que, una vegada hi has penetrat (i contràriament a allò que es creu, les seves portes són moltes), difícilment vols sortir-ne. M'interessa l'observació que fa de l'univers com un tot, situant la perspectiva humana a l'escala que li correspon. Irònicament diria que, mentre Picasso trinxava a destralades la manera de veure el món, gent com Duchamp o Miró, ho feien utilitzant una líma d'ungles; la polseta generada es desplaça, a la llarga, amb més facilitat per l'aire...

En fi, t'he parlat de Miró, de Vermeer o de Bill Viola però la llista és molt mes llarga: Rothko, Guston, Fontana, Morandi, Polke, Ruscha, Kapoor, Celmins, Cotton, Tansey, etc.

- *Tots aquests artistes que has nomenat, curiosament s'apleguen en un discurs del temps detingut, no és cert?*

Sí, tens tota la raó, acabem configurant una llista de paral·lels. Gairebé tots treballen més o menys amb una mirada escrutadora, silenciosa, diria que molt tàctil respecte l'instant fugitiu.

- *Per les visites que he fet als diferents estudis que has tingut en els últims deu anys, sempre he copsat la importància que té per a tu, crear una sensació de estar envoltat del teu propi món. Sempre hi ha un munt d'objectes, fotos, dibuixets, articles de premsa sobre temes diferents... L'estudi i l'ambient que hi crees, és molt important pel teu treball?*

Jo sóc un artista molt lligat al concepte de taller. És a dir, necessito treballar-hi de forma constant i metòdica i cada dia m'hi passo moltes hores. Això fa que necessiti trobar-m'hi a gust i em cal configurar l'espai de treball el més aviat possible.

He d'establir-hi el silenci, però a la vegada envoltar-me dels rastres que el temps va deixant caure. El taller ve a ser el quadern d'apunts més gran del qual disposo i alhora és l'únic quadern que desapareix en canviar de lloc; per això esdevé el més màgic, el més personal.

Aquests rastres que vaig deixant m'ajuden a apaivagar la sensació que demà no recordaré res de res, és a dir, no actuen com a records per a guardar, sinó més aviat com a acotacions de tot allò que potser hauria de tenir en consideració un moment o altre.



**L'heure de plus rien III** (cat. 202), 2000, 92x100 cm, acròlic sobre tela

Col·lecció particular, l'Ametlla del Vallès



**De quel ciel le bleu** (cat. 152), 1999, 100x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Eusebi Cima, Matadepera



**Besoin** (cat. 176), 2000, 68x74 cm, acrílic sobre llit  
Col·lecció Raquel Pina, Barcelona

- *Sempre has insistit, en les converses que hem mantingut, en com el procés de la pintura, per a tu, es basa en el temps a l'estudi. Com si el treball no pogués concretar-se sense aquest laboratori de temps i processos.*

Home, tot treball requereix d'un espai concret i prefixat en el qual resoldre'l. Cadascú tria en funció de les necessitats i les particularitats inherents al propi discurs i, si bé la reflexió i el coneixement es porten sempre a la maleta allà on vas, hi ha una altra parcel·la de processos que necessiten no bellugar-se gaire, en un entorn mes aviat silencios, com l'olla que fa la cocció apropiada. Per altra banda la meva pintura tendeix a anar cap a una complexitat tècnica que em porta a adaptar l'espai en el qual treballo a consideracions com la llum, la temperatura, la humitat, etc. I això fa que, una mica com el pagès, hagi de mirar el cel per veure que caldrà de fer demà...

- *Mirant enrere, en els teus treballs sempre apareix el paisatge; te'l planteges com si es tractés de la necessitat humana per a descobrir l'entorn, situant-se en una talaia? és una referència a la pintura clàssica?*

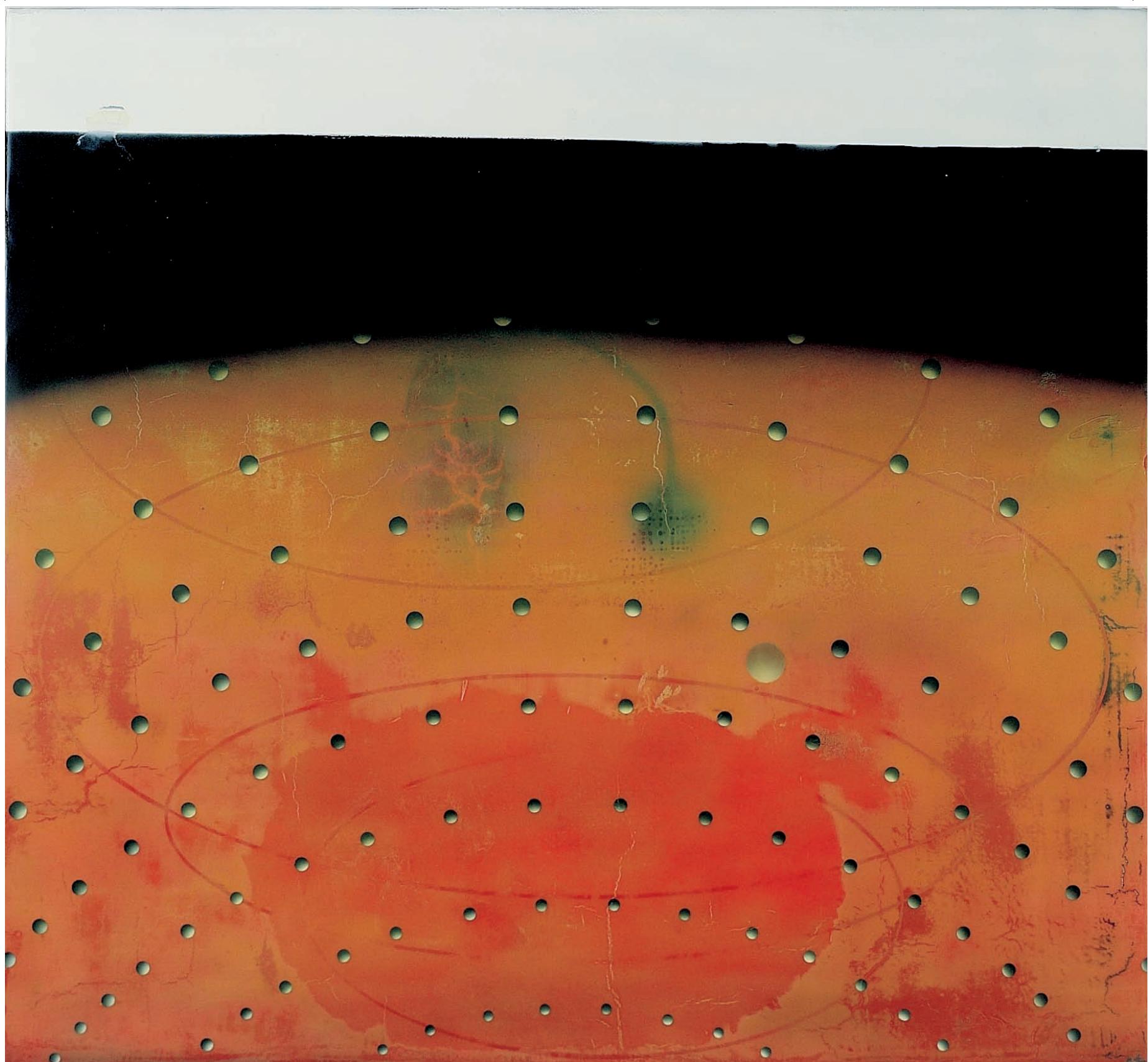
Abans et parlava del paisatge en la pintura de Vermeer, de la possibilitat de ser-hi sense estar-hi de forma evident. Aquesta és l'aposta que m'agrada perquè prefereixo utilitzar-lo des de la perspectiva de l'espai, i no pas de forma simbòlica o referencial.

La constant del paisatge en el meu treball es limita a la utilització de coordenades d'horizontalitat i profunditat i, en aquest sentit, esdevé un paisatge reconeixible només conceptualment. Treballo a l'entorn d'una idea molt física del pes, del moviment i de l'espai vist des de la posició que permet la mirada en estar dret, com si escombrassis la línia horitzontal (per això utilitzo de vegades la referència a una finestra de tren o d'avió, la línia continua del mar i també, la seqüència de fotogrames d'una pel·lícula o les línies de la banda sonora). Tot sovint sota la premissa de la mirada a través d'un ull aparentment tècnic o científic, és a dir que, allò que veiem, no ho veiem directament sinó a través d'una interpretació. Desgraciadament crec que tots tendim cada vegada més, a mirar la realitat a través de la manipulació.

La gent ja no viatja amb l'afany de descobrir, sinó amb la intenció de veure allò que ja coneix, i ho referma fent-se una fotografia com aquelles que ja ha vist... i això, només és un petit exemple de la nostra rutina.

- *Quin paper hi juga el procés de realització en el teu treball?*

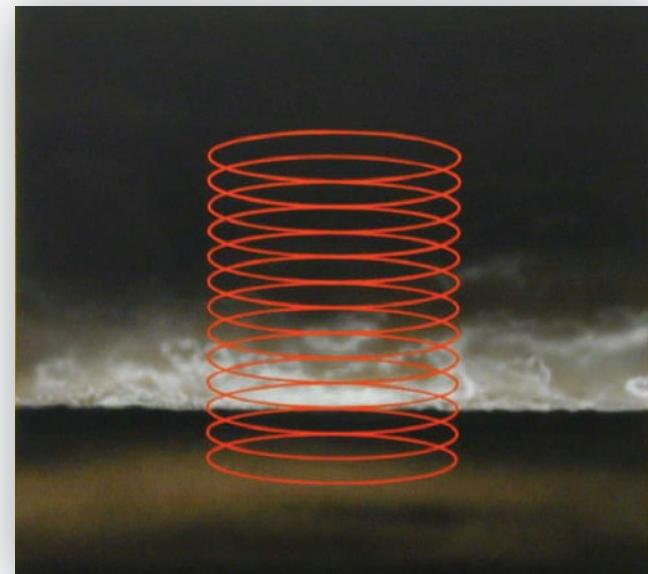
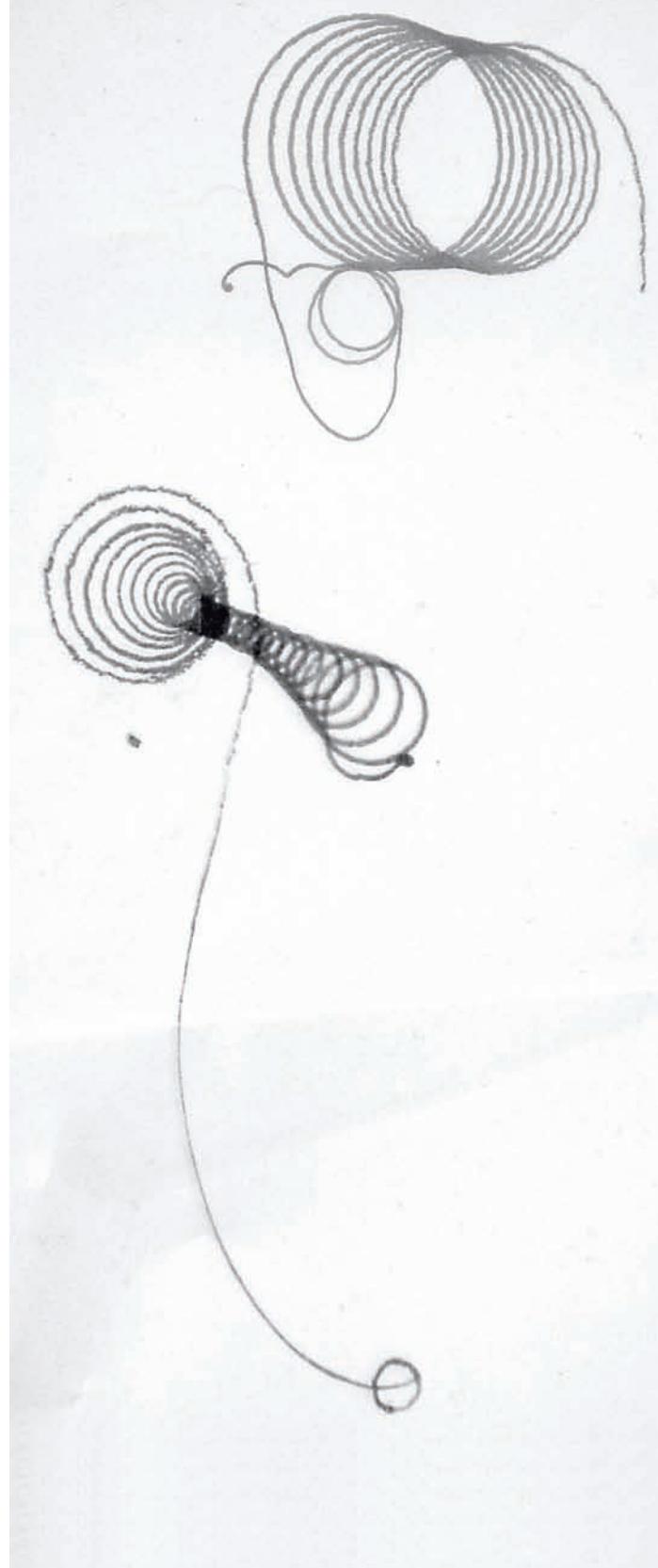
M'és necessari un bon coneixement dels materials i de la seva capacitat d'adaptació a les necessitats del resultat final. El meu treball pretén allunyar-se, tant com sigui possible, del traç de la mà, amb la finalitat d'obtenir imatges aparentment anònimes. Tot això, és clar, amb ironia, ja que es tracta sempre d'un treball manual. Aconsegueixo els efectes volguts premeditant el gest i articulant des de la distància. Escampar la pintura amb aire em permet un joc poètic entre allò que el meu ull i la meva mà dicten i l'aire configura.



**Sense títol** (cat. 209), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela

ES ET ALBANY  
RIVOLI - 75001 PARIS  
43 21 - TÉLEX MCI 213 031 F  
43 11

T-JAMES ET ALBANY  
UE DE RIVOLI - 75001 PARIS  
1) 44 58 43 21 - TÉLEX MCI 213 031 F  
1) 44 58 43 11



**Nightfall** (cat. 172), 2000, 46x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Madrid



**La fille de l'air** (cat. 186), 2000, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Galeria Ricard, Terrassa



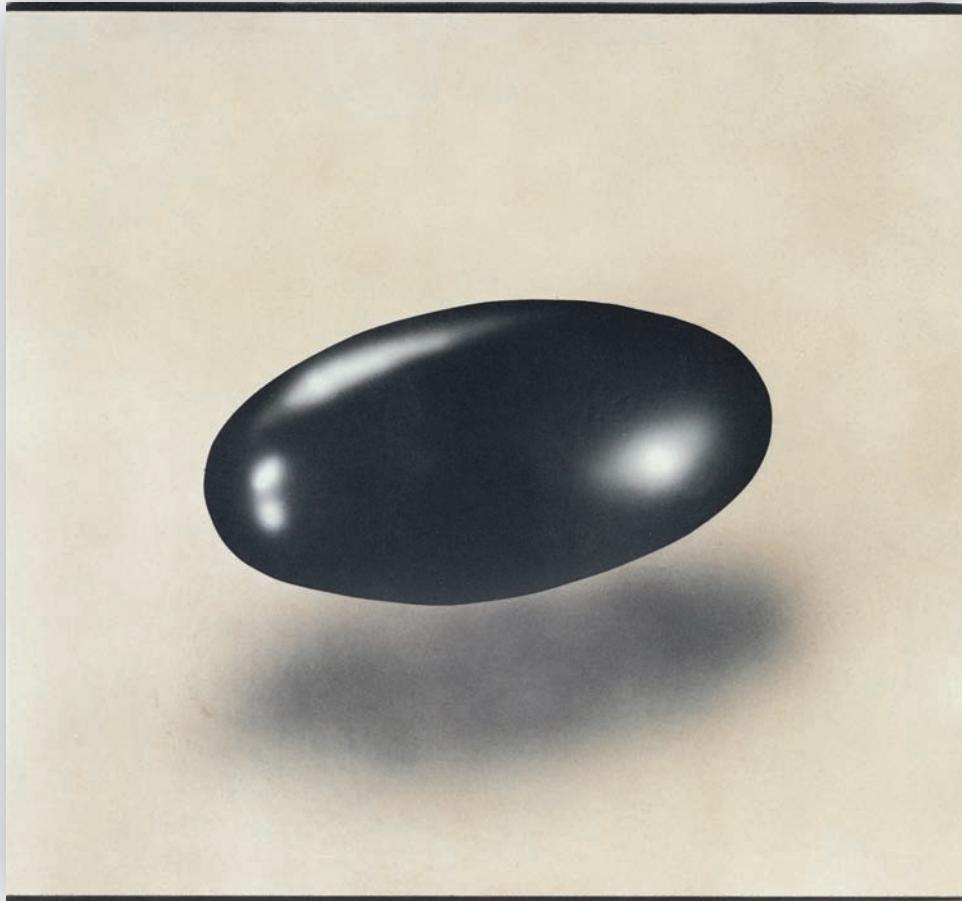
**Réseau III** (cat. 175), 2000, 92x100 cm, acrílic sobre tela



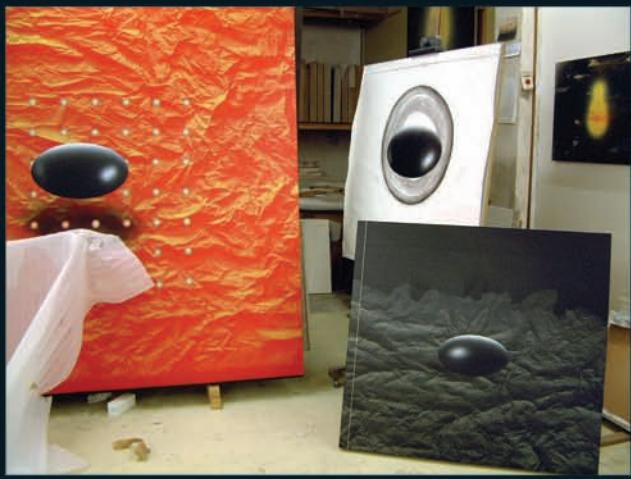
**Rumeur de silence** (cat. 179), 2000, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Rosa Marsal, Terrassa



**Point zero III** (cat. 281), 2000, 46x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció J. Miguel i Simoneta Fernandez Sastrón, Madrid



**News of something we know II** (cat. 127), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre lli  
Col·lecció particular, Madrid



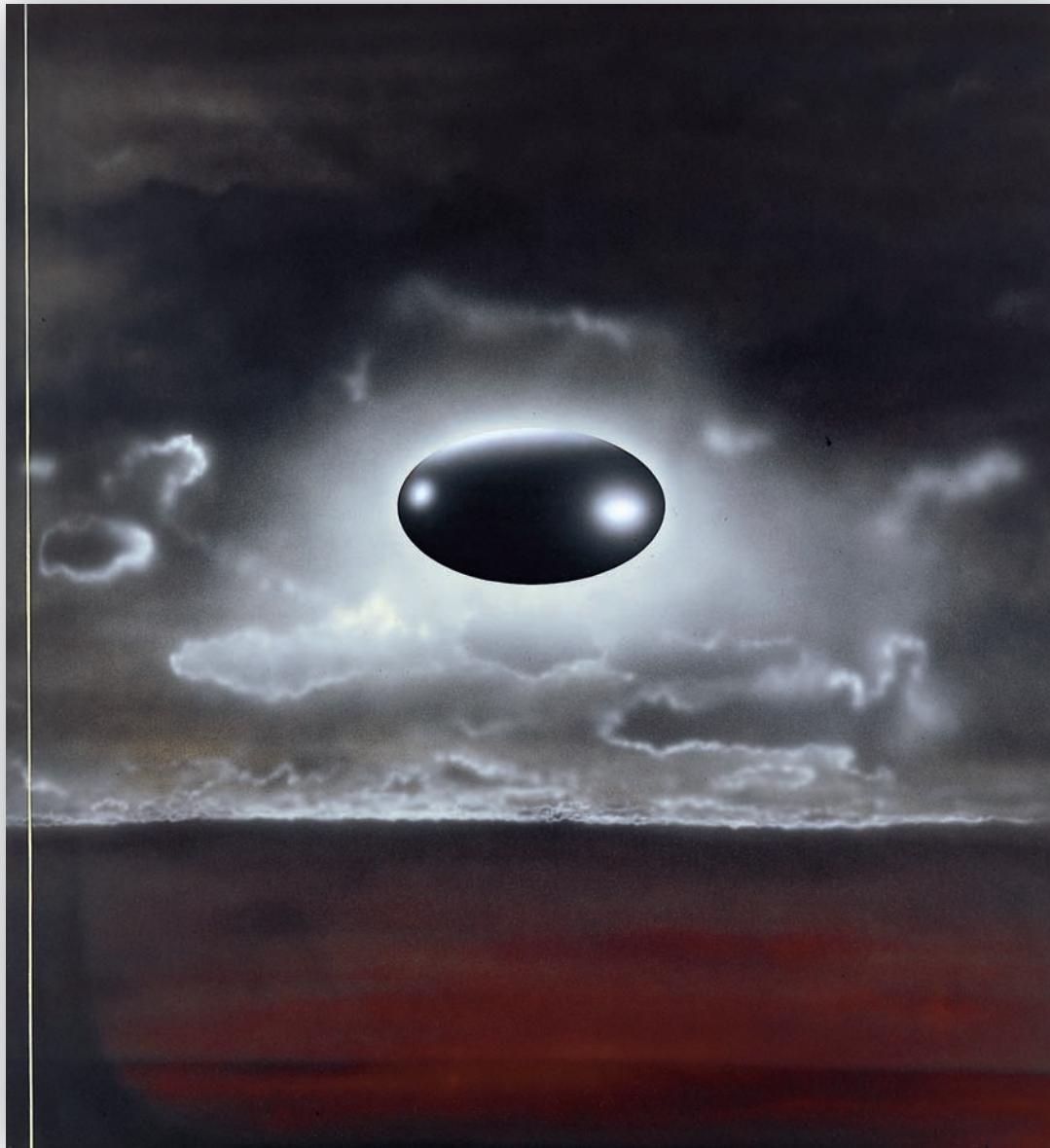


**Ataràxia** (cat. 203), 2000, 180x200 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Howard Bilton, Cadis



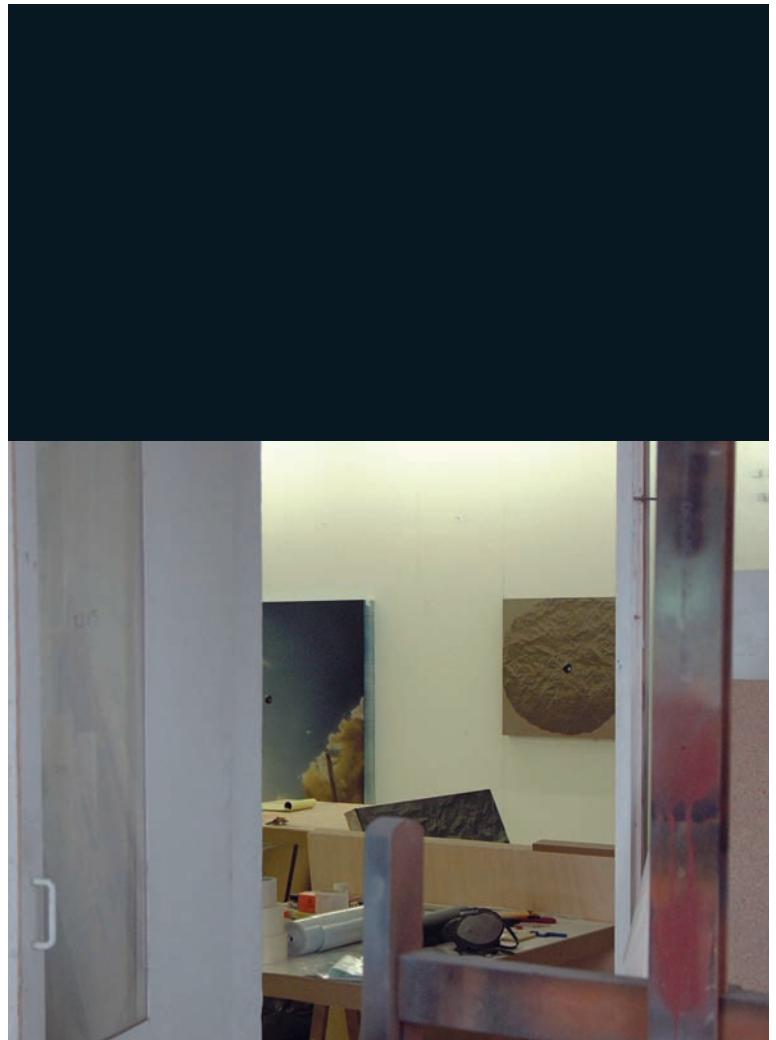
**Une saison de plus** (cat. 166), 1999, 162x149 cm, acrílic sobre tela

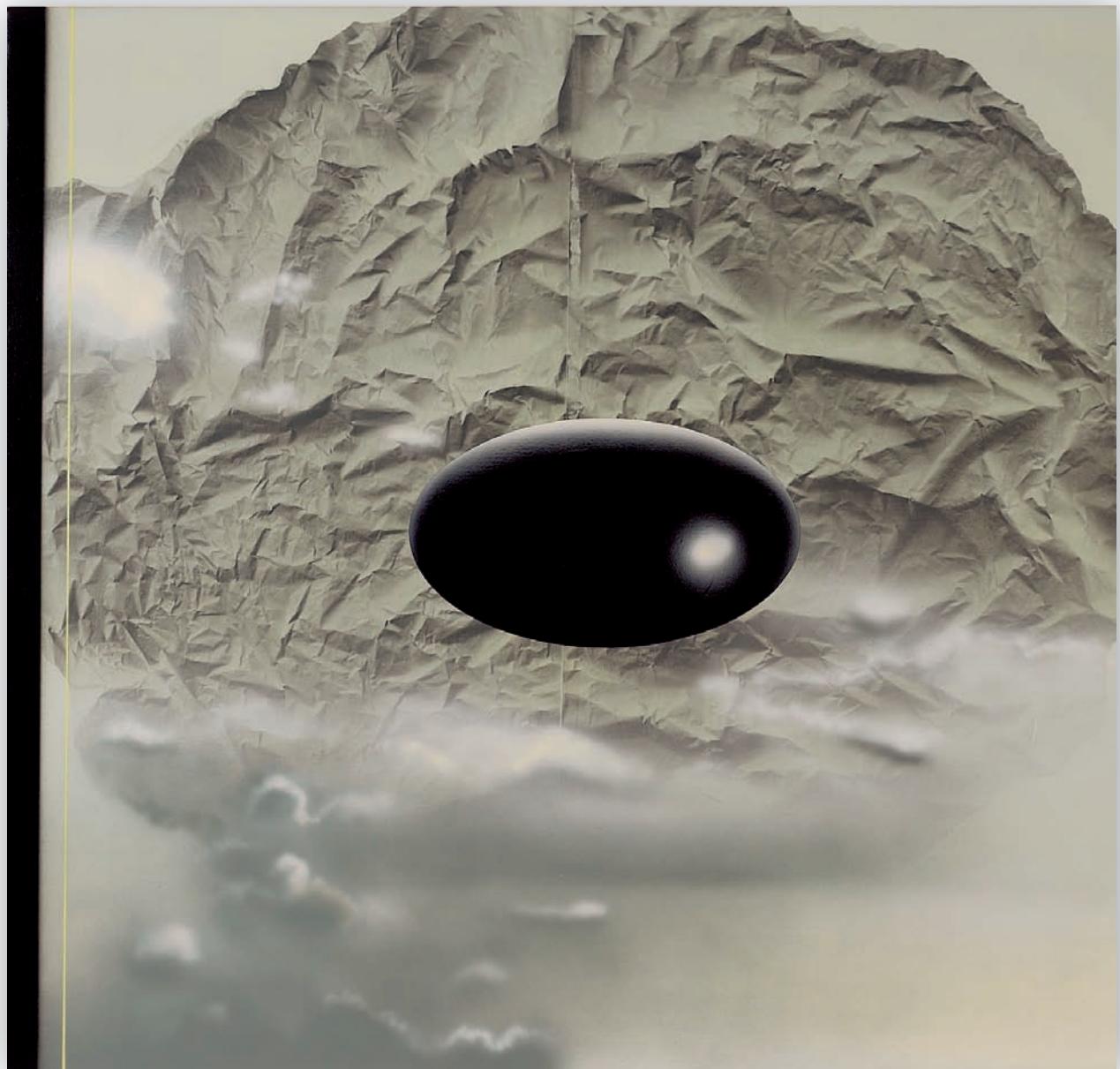


**Bâtissons le silence** (cat. 169), 1999, 162x149 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona



**8:AM Rond point** (cat. 303), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre fusta





**L'envers du décor** (cat. 207), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona

- Curiosament, en els últims treballs es veu un cert canvi sobre com es van constraint els propis quadres. El paper rebregat, ha estat canviat per un joc de plantilles i seqüències, en un treball més mecanitzat.

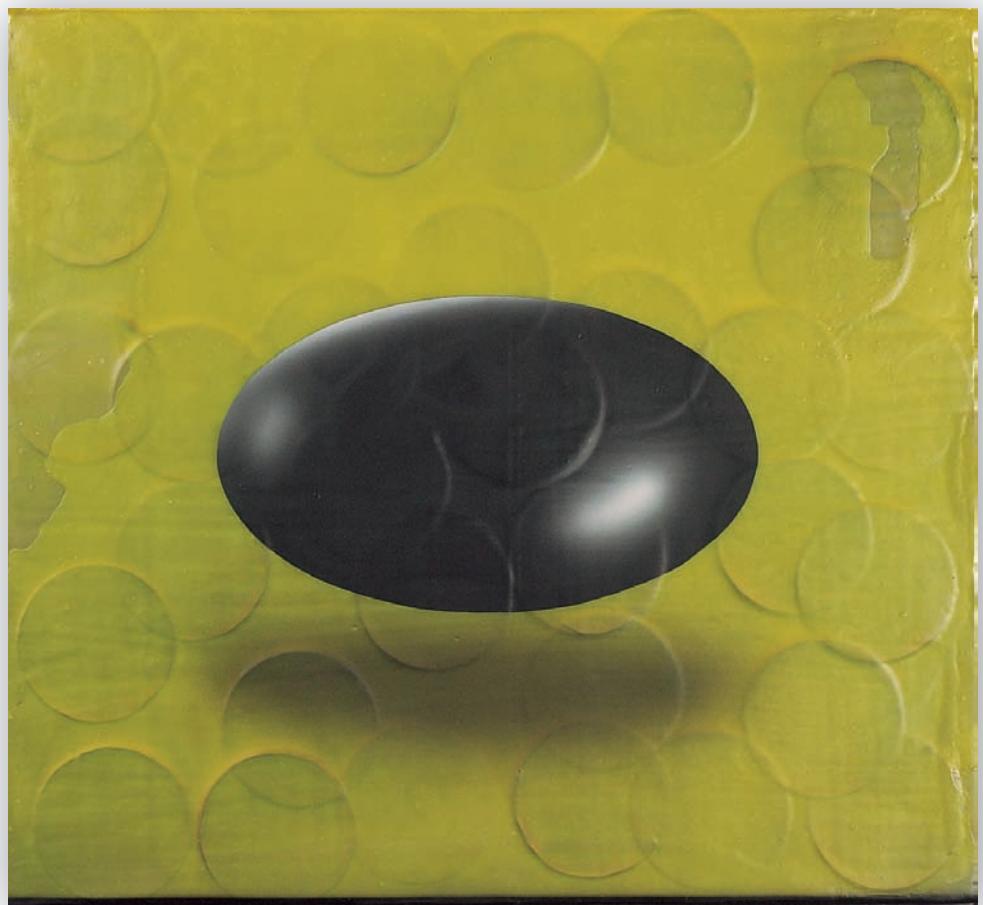
Més que un canvi es tracta d'incorporar nous registres en el meu treball. Amb el paper rebregat puc parlar d'allò sòlid, en les roques, i alhora d'allò líquid, en els mars, plantejant la contradicció sobre allò que veiem i que no es correspon amb la seva definició física sinó amb la seva aparença. Amb un mateix material es defineixen aquestes aparences diferents amb molt poca intervenció.

Ara bé, en el moment que passo a parlar de l'aigua o del mirall com a elements no tangibles, em veig obligat a incorporar d'altres materials i treballo amb la utilització de capes de pintura transparents, vernisos brillants i, contradictòriament, amb plantilles retallades que dibuixen les formes del moviment fugitiu. Dic contradictòriament perquè és estrany plantejar el moviment intangible amb un dibuix estàtic i perfectament delimitat. Com si el procés de la pintura en aquestes reflexions sobre l'aigua volgués mostrar-nos justament allò que construeix la nostra visió del món.

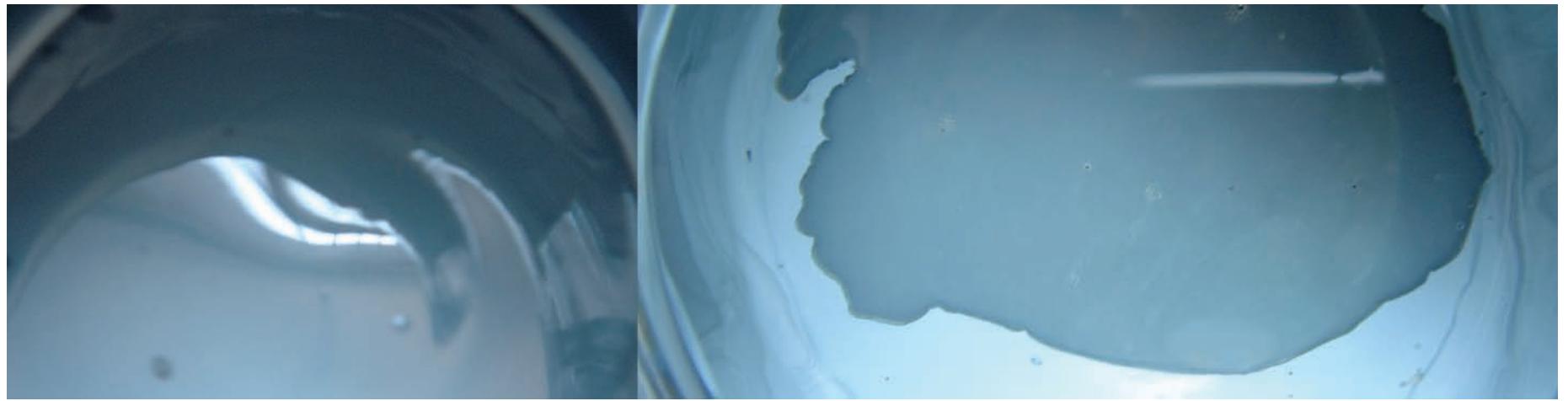
- Creus que la tendència a la reflexió o l'ús tan habitual de la imatge del mirall, visible actualment tan entre alguns artistes com en el món de la publicitat, és una resposta crítica davant d'una realitat extremadament narcisista i capitalista? Hi ha alguna raó per la qual totes aquestes imatges sorgeixin al mateix temps?

És una època de dubtes. A la societat actual hi ha una necessitat important de retrobar-nos a nosaltres mateixos i, en certa manera, de reconstruir-nos, i això fa potser que sigui necessari deixar caure la mirada fora de la velocitat a la que vivim. Es genera un espai més contemplatiu i, en aquest sentit, tinc la sensació que l'art reprèn la possibilitat d'esdevenir més anònim.

Si aconseguim no defallir davant l'aparent impossibilitat de millorar la condició humana, crec que podrem entendre la vida com una cosa que va més enllà de nosaltres.



**Limbe** (cat. 216), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre fusta



### **El universo en una gota de agua. Pequeño diccionario de conceptos artísticos de Jordi Fulla.**

La obra de Jordi Fulla (a partir de ahora J.F.), es un camino. Desde las primeras exposiciones, en las que la materia ralentizaba el paso, hasta llegar a su obra más reciente, el paisaje artístico del artista ha cambiado. J.F. ha conquistado nuevos espacios por medio de una visión *fractalizada* en la que una gota de agua contiene todo el universo y, todo el universo, lo podemos imaginar en una pequeña porción de paisaje. Esta peregrinación nos ha llevado a las esencias. Después de tanto camino podemos ver árboles y rótulos luminosos, elementos que las perspectivas aéreas, tomadas desde el infinito, no nos dejaban ver. La obra de J.F. es un camino con muchos atajos, pero todos nos llevan a la vía principal; un camino mágico que, a cada paso, nos muestra universos de formas, colores y texturas variables. En éste viaje en el que todo nos transforma, todo es siempre lo mismo: un inmenso ojo de buey por donde vemos como la luz se filtra en masas gaseosas y ilumina accidentes, grandes montañas, que en realidad no son más que pequeñas migajas sobre una mesa. Ésta ventana es como una lente telescópica que reduce la inmensidad y enaltece las menudencias.

El trabajo de J.F. evoluciona, pero no hay roturas radicales, si no exploraciones que permiten una descripción de los territorios artísticos cada vez más nítida. El mundo de J.F. sólo tiene una frontera: la línea ficticia que marca la superficie de sus cuadros. En el interior de la obra todo se mueve y evoluciona. Fuera de ella, los ojos del espectador perciben, a primera vista, un instante detenido. Pero a fuerza de conocer y comprender la obra de Fulla, se puede cruzar esta línea y comprobar que hay vida propia en el interior del lienzo.

Y que la percepción de estar contemplando una obra en dos dimensiones es falsa. Los cuadros de J.F. tienen cuatro, porque el tiempo –en forma de eternidad- también está presente. La utilidad de éste diccionario es cuestionable, pero trata de enumerar y definir conceptos que suelen aparecer en las obras de J.F. de forma recurrente. J.F. recupera en cada exposición –y también en ésta- viejos compañeros de viaje.

Agua: en francés "eau". *Eau!* Nombre de la exposición que en el año 2003 presentó en la galería Trama. La obra de J.F. jugaba con los reflejos de la luz, con elementos húmedecidos y con geografías ingravidas.

**Cierto:** cierto es todo lo evidente, lo exacto, aquello de lo que no se puede dudar. En el lenguaje de J.F., la certeza es falsedad. Y lo que es falso siempre es cierto.

**Dibujo:** el dibujo para J.F. es una forma de estructurar el espacio. La línea que marca el paso de un estado a otro. Es también una frontera ficticia.

**Energía:** es la clave del trabajo de J.F.

**Falso:** categoría inexistente en la obra de J.F., nada es falso. La verdad puede ser cuestionada, pero la falsedad no. Nada puede ser falso porqué en el universo de J.F. hay lugar para todos sus sueños. (Ver **Cierto**).

Fragmentación: sólo hay una unidad en el trabajo de

**J.F.:** toda su obra. Por eso todos los elementos que contiene pueden fragmentarse.

**Geografía:** en la obra de J.F., la geografía es el todo. Fulla es un cartógrafo de universos que parecen lejanos pero que, en realidad, se tocan.

**Isla:** (en la obra de J.F., una isla puede ser un islote o todo un continente). Pedazo de material sólido, líquido o gaseoso, rodeado por una alta porción de sólido, líquido o gaseoso. En las islas viven conceptos indígenas que se relacionan con otros conceptos forasteros para dar, como resultado, la formulación de las ideas.

**Ingrávido:** los elementos que aparecen en los cuadros de J.F. son ingravidos. Flotan en la nada. Esta cualidad de ingravido es una constatación de la espiritualidad y la trascendencia de la obra de J.F.

**Mapa:** normalmente, los mapas sirven para dirigirse hacia un lugar concreto. Los mapas de J.F. son exactamente lo contrario. Nos ayudan a perdernos. En una sociedad en la que todo está señalizado, clasificado y orientado, perderse es un buen remedio para la subsistencia.

**Mar:** metáfora del infinito.

**Materia:** J.F. presentaba en el año 1991 en la Sala Parés una exposición de pintura matérica, es decir, que tenía grosor y rigidez. Con el tiempo, el grosor se ha diluido, y la materia se ha transformado en una sustancia más conceptual que física.

Su cualidad etérea permitió a J.F. construir mundos maleables y cambiantes, lo que demuestra que los cuadros de J.F. son sólo un instante de un proceso que no se detiene.

**Espejo:** a través de los espejos de J.F. pasa la luz. El reflejo que vemos es la luz que hay dentro. Son puertas en la otra cara de las cosas.

**Pintura:** soporte artístico que muchos daban por muerto a finales del siglo XX. Artistas como J.F., al actualizar los conceptos de la pintura, demostraron que la creación es un estado evolutivo sin fecha de caducidad.

**Palabra:** la palabra en los cuadros de J.F. es un accidente geográfico más, un rótulo luminoso con el mismo significado que la representación de una gota de agua.

**Paisaje:** el gran tema de J.F. El paisaje es el recorrido que ha hecho J.F., desde que comenzó a pintar, hasta hoy. Pero este paisaje –valga aquí el tópico– es interior.

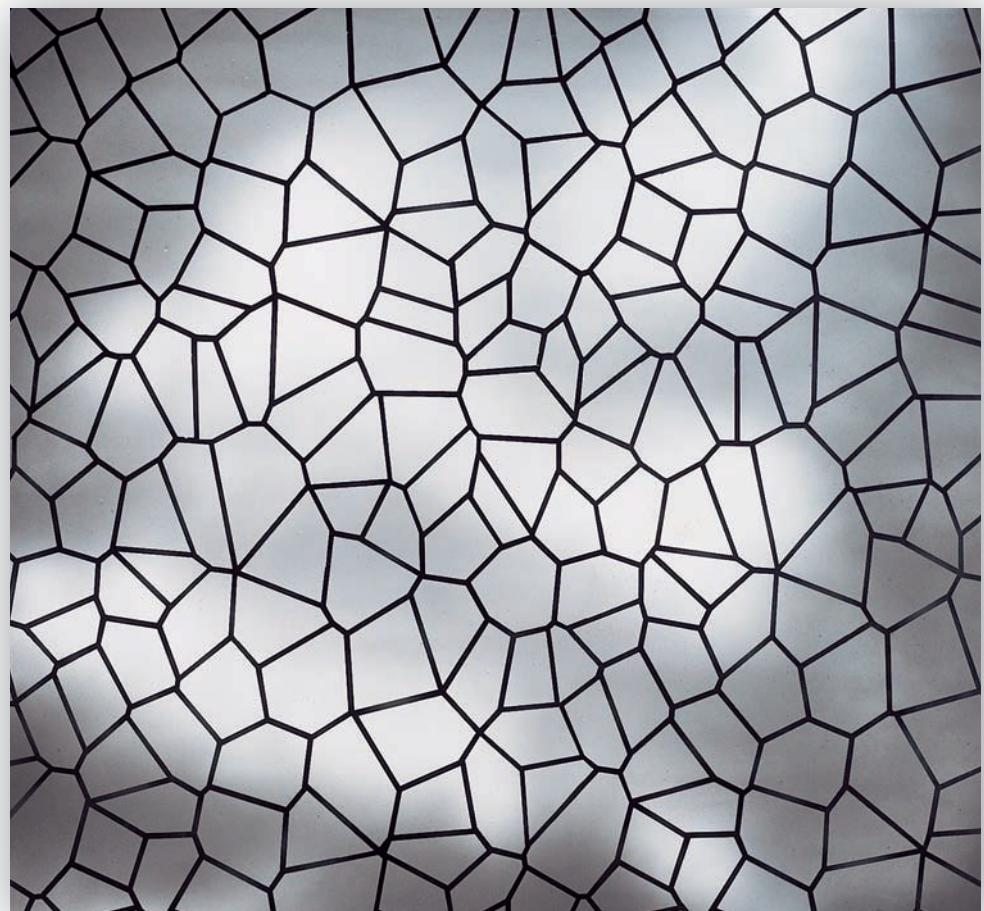
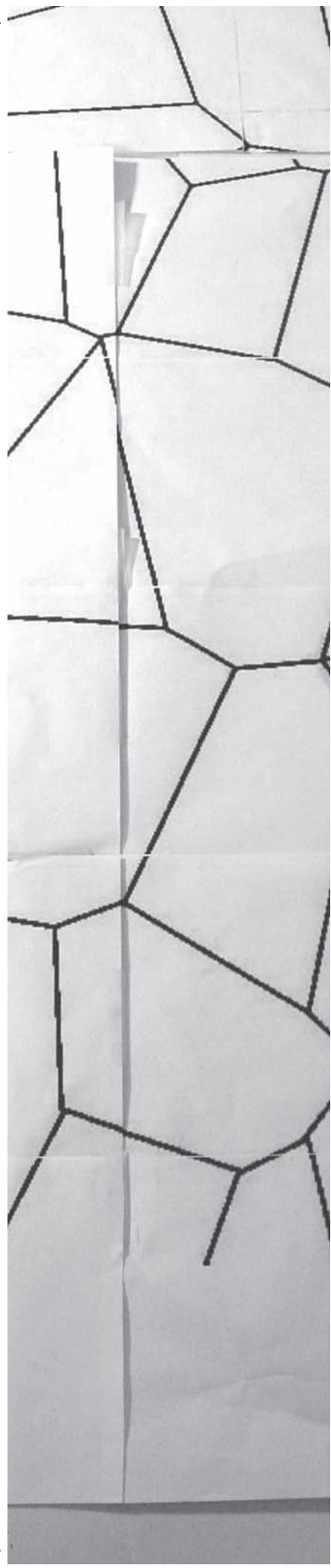
**Reflejo:** espejismo. (Ver **Espejo**).

**Presente:** no hay presente en la obra de J.F. Todo es eternidad, de la que vemos un fragmento en cada cuadro.

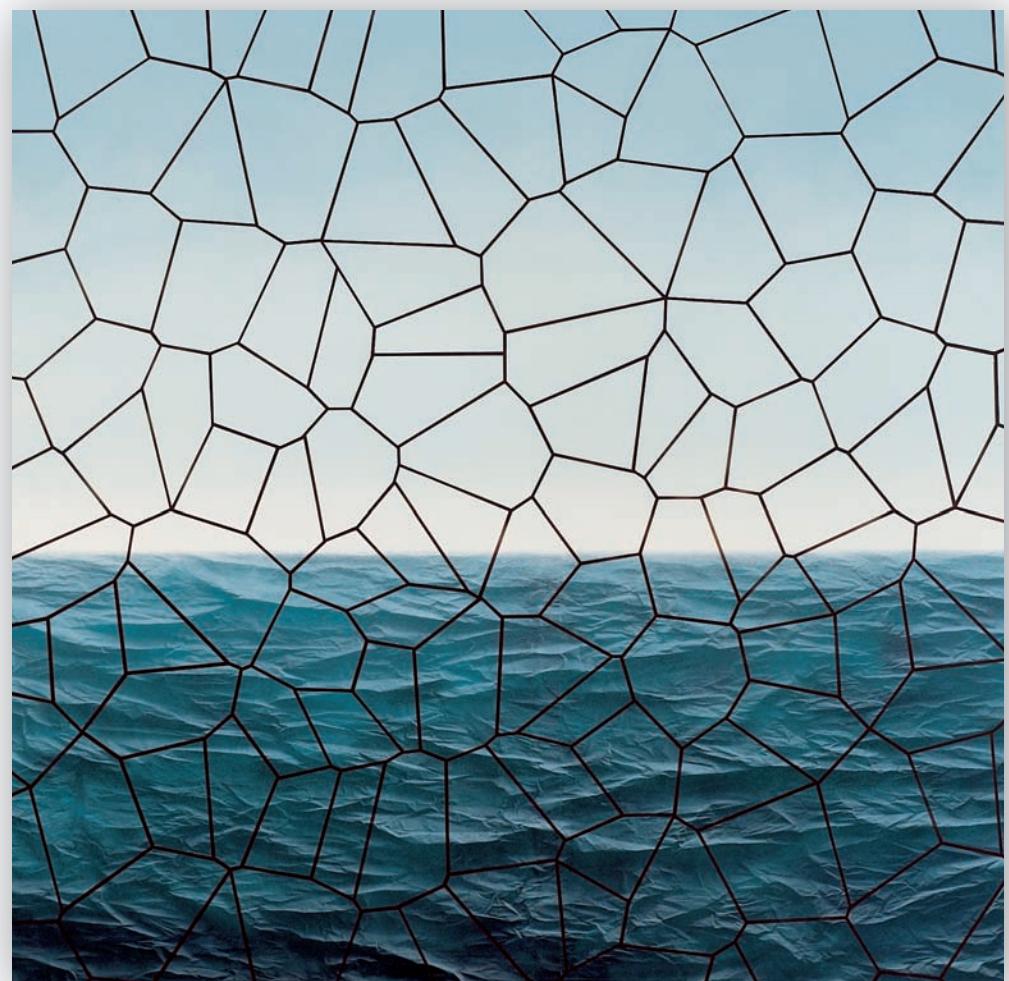
**Viaje:** en la obra de J.F. el viaje está presente como proceso de trabajo. J.F. no se para. Sólo cambia el ritmo.

**Técnica:** más que el vehículo de creación, la técnica es creación por sí misma. J.F., a diferencia de otros artistas que creen que la técnica y el oficio son un obstáculo para la creatividad, hace de la técnica un componente genuinamente artístico.

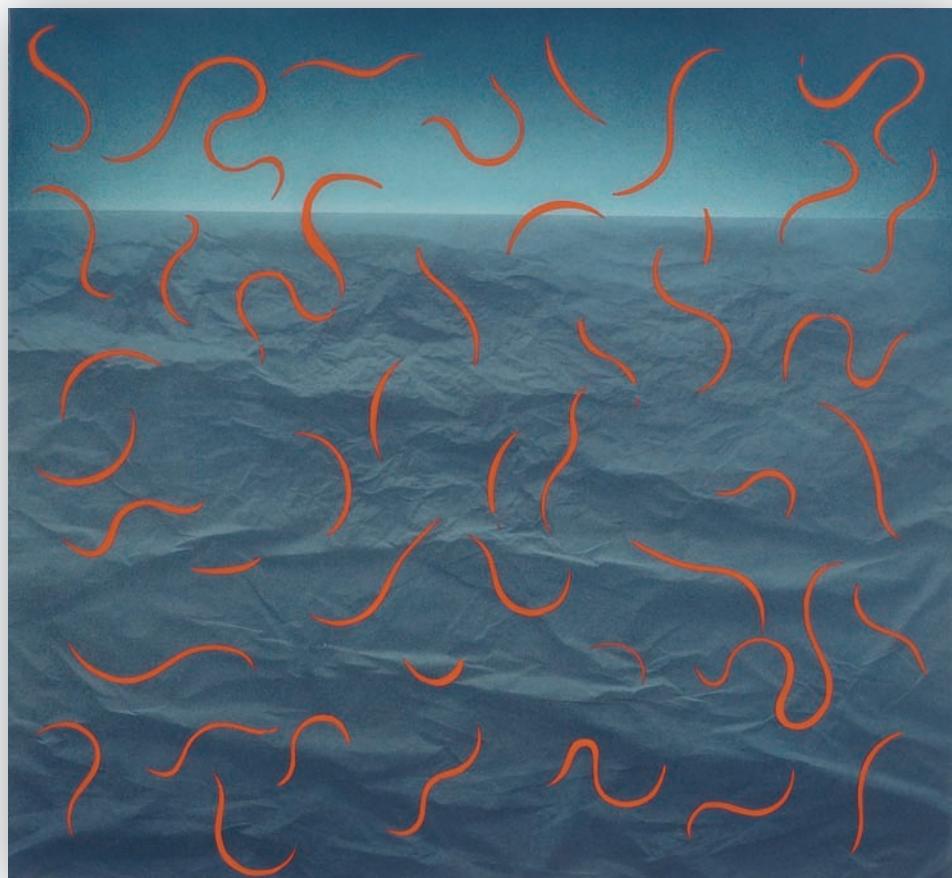
**1967:** año en el que nació J.F. En 1967, los Beatles grabaron *Sgt. Pepper's*. Suena mucho uno de sus temas: *Lucy in The Sky With Diamonds*, que describe un mundo onírico en el que los cielos son de mermelada. J.F. actualiza este concepto y convierte sus cielos en agua perfumada.



**Estructures de pensament** (cat. 201), 2000, 92x100 cm, acrílic sobre tela

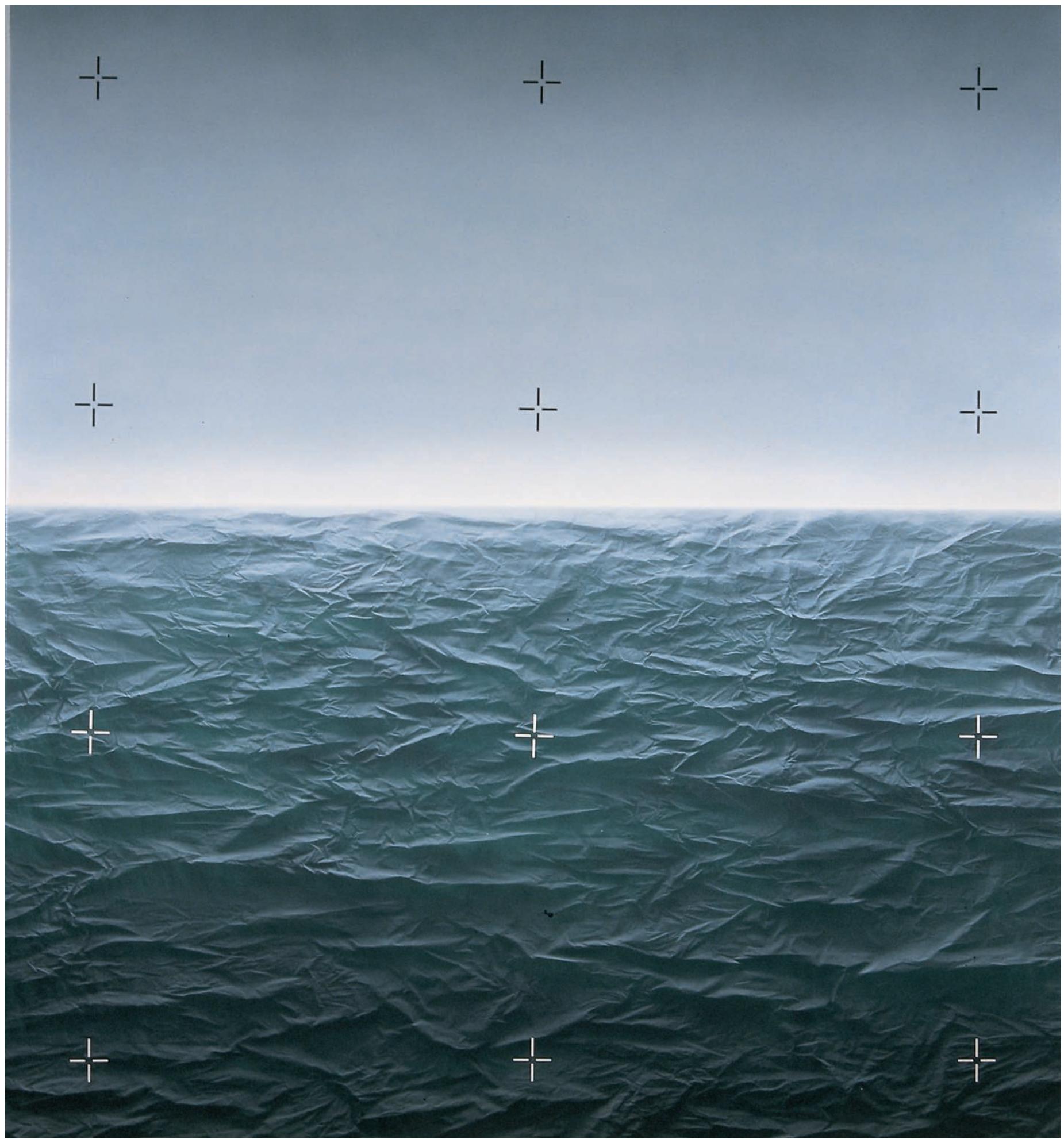


**Estructures/Crevasses** (cat. 206), 2001, 121x132 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció S. Rippingall, Hong Kong



**Blind seascape** (cat. 165), 1999, 46x50 cm, mixta sobre tela  
Col·lecció particular, Luxemburg

**Carnet de route V** (cat. 200), 2000, 130x120 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Santi Prats, Barcelona

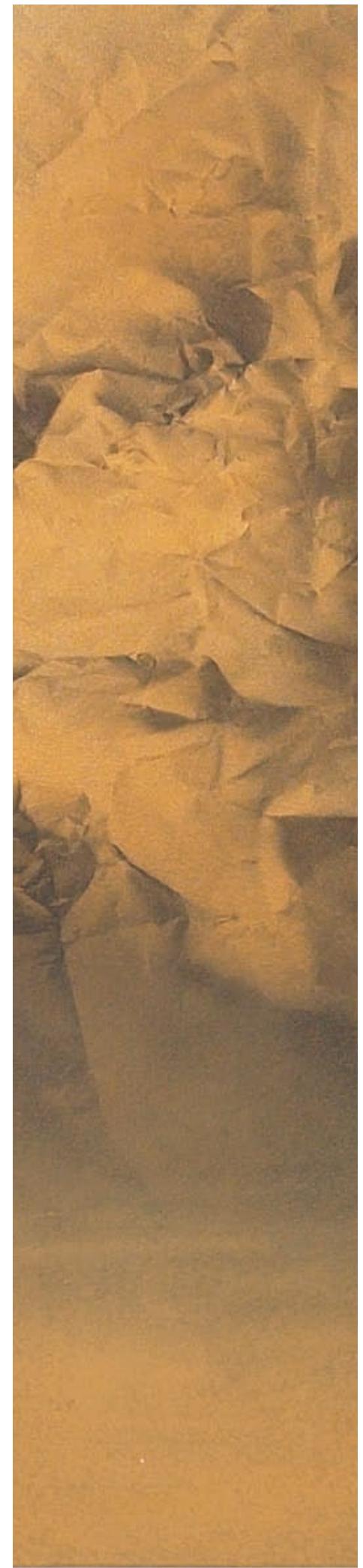


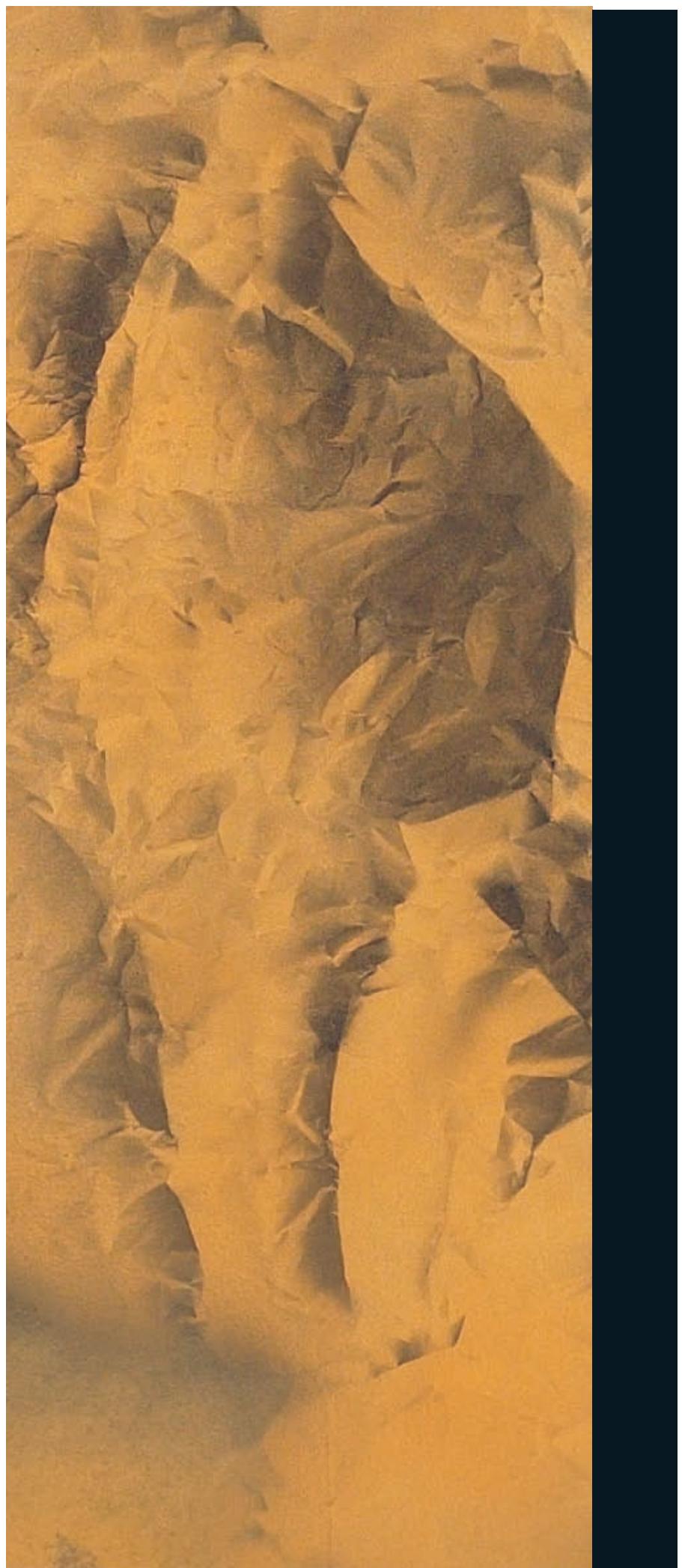


**Carnet de route II** (cat. 164), 1999, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, l'Ametlla del Vallès



**NK 328 Douceur** (cat. 197), 2000, 46x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona







**Nowhere** (cat. 132), 1999, 46x50 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció Fabrice Galvani, Toulouse (France)



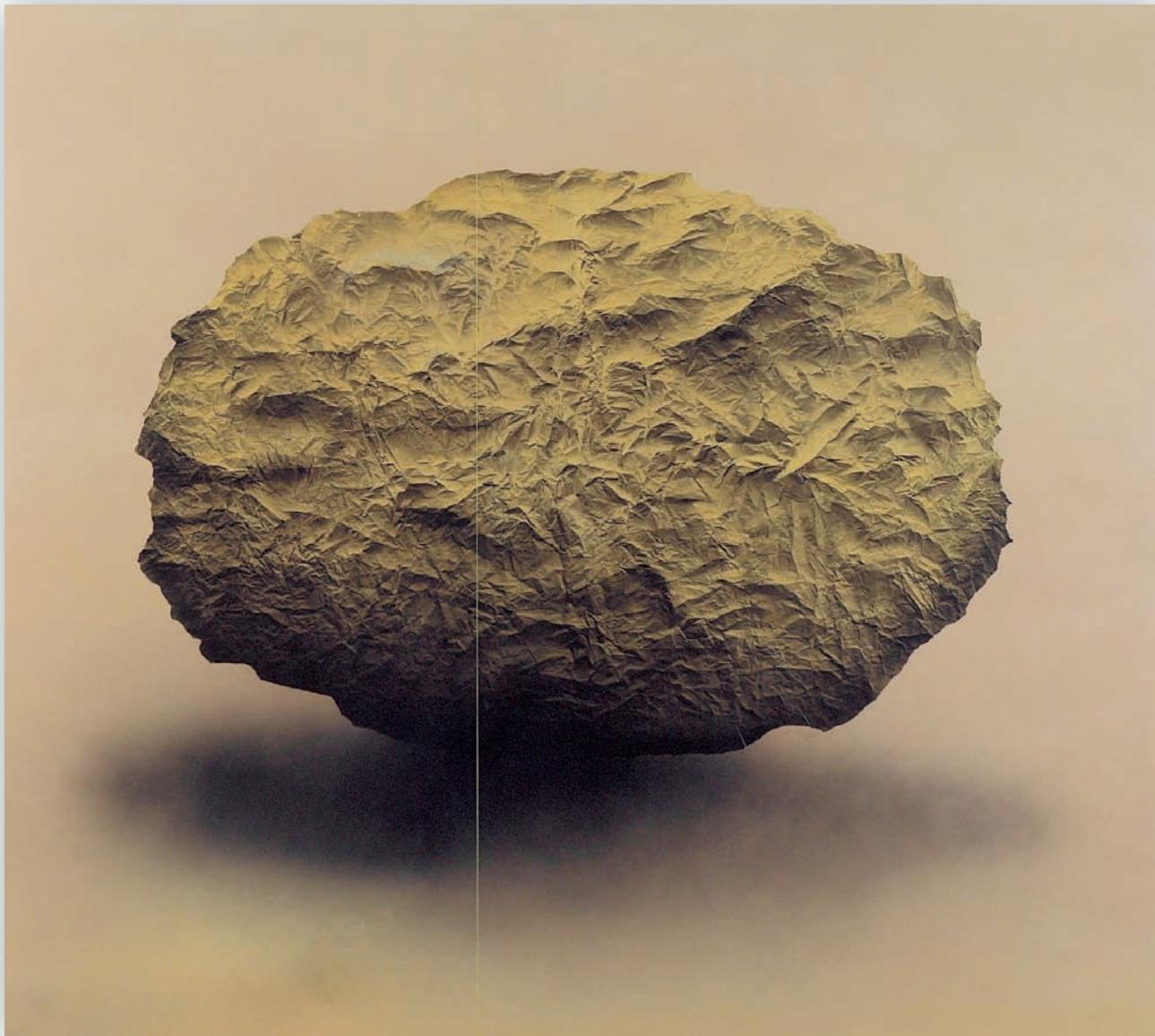
### Conversaciones. Un diálogo entre Philip Marden y Jordi Fulla

- Uno se pregunta por qué te has propuesto hacer este libro que busca una mirada a través de los últimos diez años. ¿Hay alguna razón específica que te lleve a agrupar estos últimos años? ¿Se trata de un salto hacia otra etapa, del paso hacia un nuevo camino? o ¿es solamente una indagación en tu propio pasado, un ejercicio de reflexión?

Hace ya tiempo que quería recopilar en un catálogo el trabajo de éstos últimos años como una forma de análisis y de reflexión de todo aquello que he ido encontrando y que ha determinado las pautas en el camino de mi pintura. Me parece también interesante, pensando en el hipotético lector de mi obra, reunir una parte importante del trabajo con el fin de conseguir una mirada más ambiciosa, puesto que las posibilidades expositivas son las que son, y llevan a ver la obra de forma fragmentaria. Con el tiempo te das cuenta que se trata de un trabajo con entradas y salidas, aunque muy acotado y esto hace que, a menudo, sea difícil de entender de forma parcial. Puede que a la vez esté también meditando, de forma inconsciente, un nuevo giro en mi trabajo.

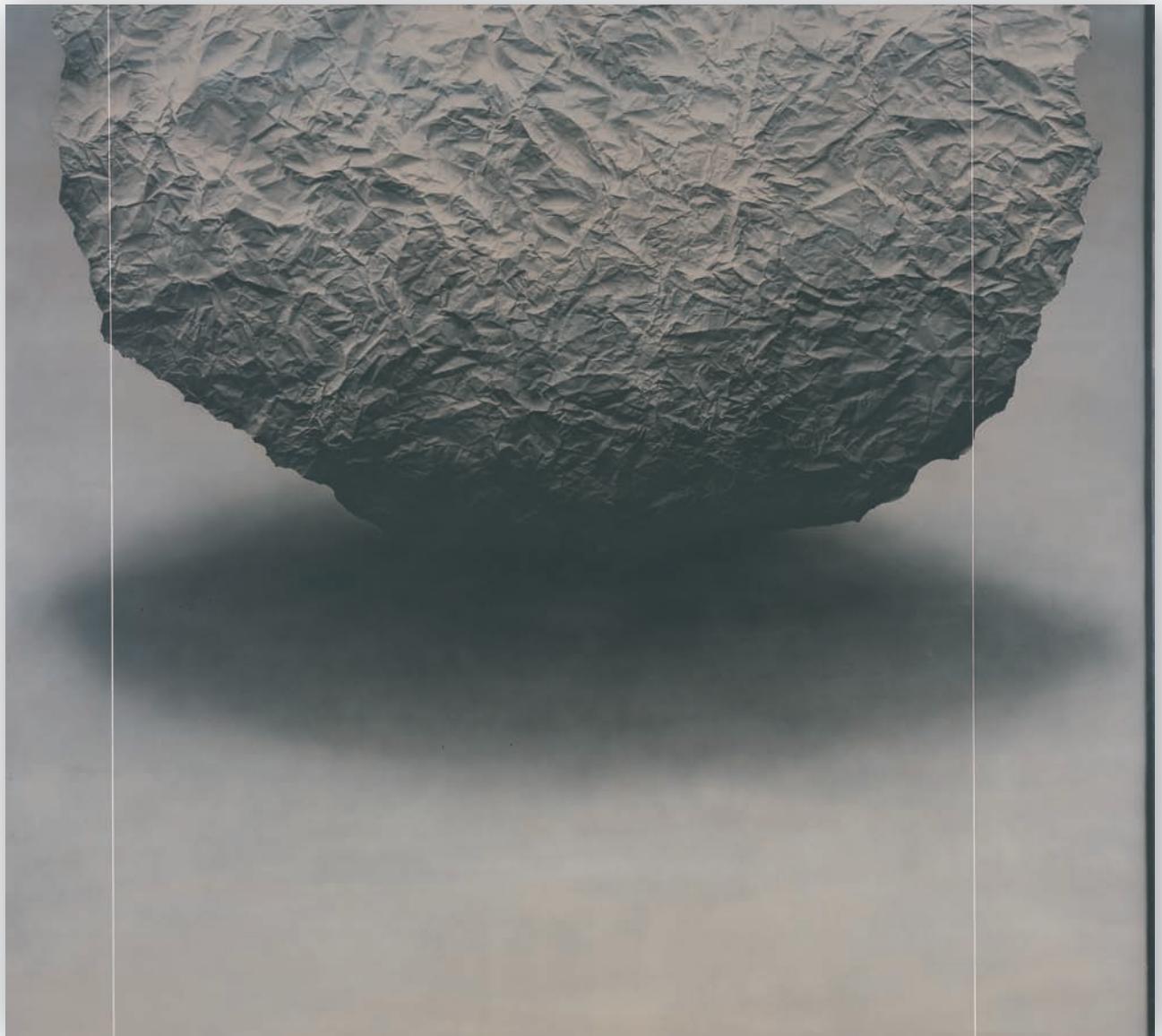


**NK 500 (longitud d'ona)** (cat. 266), 2001, 120x130 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Carles Tarruella, Barcelona



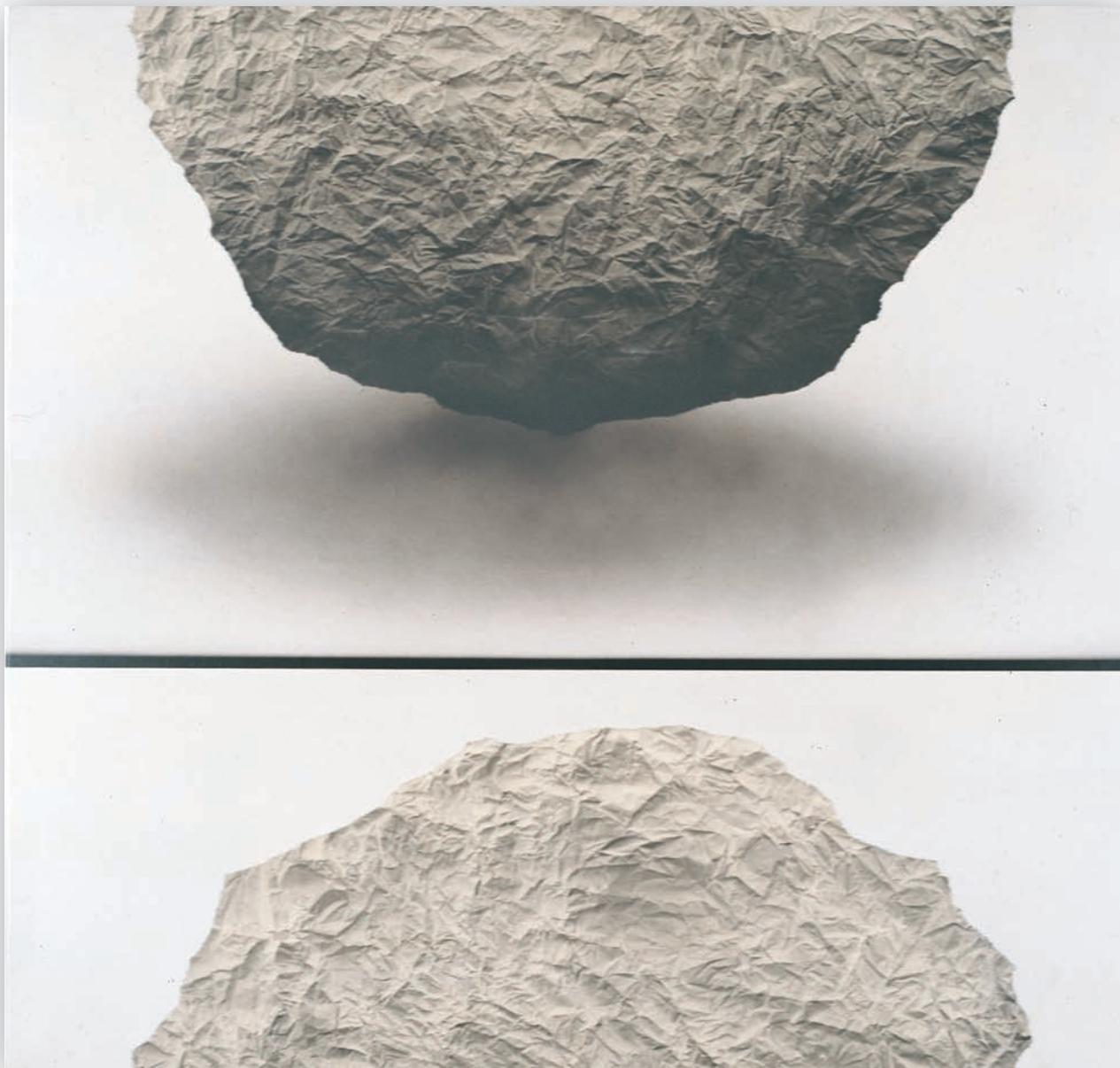
**NK 325 Douceur** (cat. 205), 2000, 180x200 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció particular, Luxemburg



**NK 428 Ombrà** (cat. 226), 2001, 180x200 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Carles Tarruella, Barcelona



**Estructura/Seqüència 825** (cat. 312), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre llit

Col·lecció Centre Art Contemporani Piramidón



**NK 421 Douceur** (cat. 219), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció S.A.R. Príncep Kubrat Saxcoburg, Madrid

**NK 433 Douceur** (cat. 282), 2002, 46x50 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció J. Manuel Urquiza, Madrid

**NK-430 Chagrin** (cat. 230), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Testimoni, Fundació la Caixa



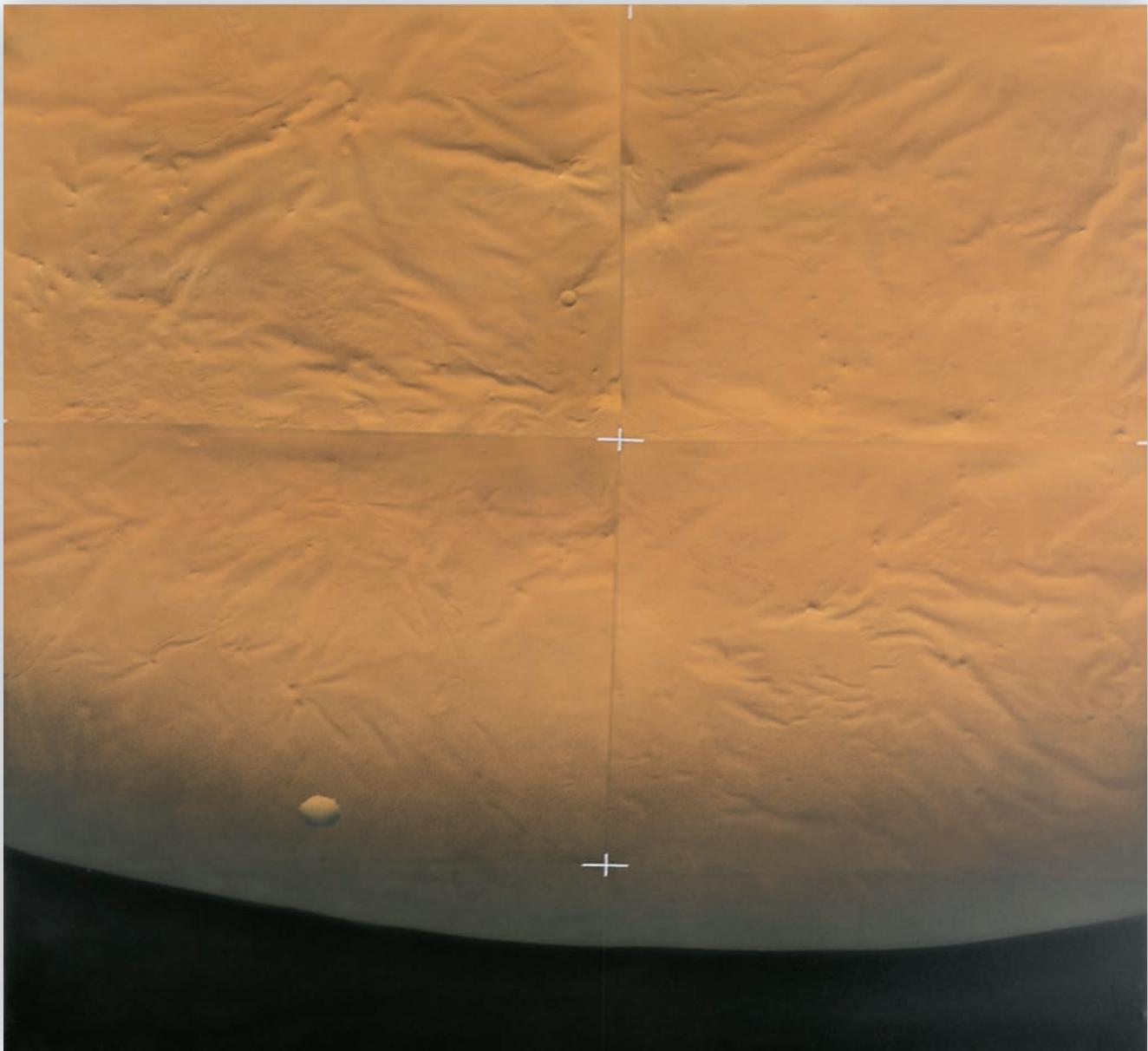
**32311 NKL** (cat. 296), 2002, 180x200 cm, acrílic sobre tela



- Háblame sobre las razones del cambio experimentado entre tu obra anterior (inmersa en un mundo matérico, más vinculado quizá con la pintura catalana y francesa informalista), y tu trabajo actual, antimatérico, más cercano al mundo fotográfico, que suprime la pincelada y la misma calidad matérica de la pintura.

Aquí si hay un verdadero giro en mi obra... Todo el trabajo desarrollado durante los ochenta y hasta el 92 era el inicio de la introspección de la pintura. Se trataba de remover el magma físico de la pintura, en parte por la época y en parte por las raíces culturales tan matéricas de buena parte de la pintura catalana que tenía más cerca. Pero curiosamente, mi trabajo no trataba demasiado sobre el gesto físico, la composición del espacio, el color, ni la simbología... si no de una extraña forma de representación de la realidad a través de la idea de percepción sensitiva del territorio: ver los olores, tocar el sonido, etc. Los ochenta acabaron convirtiéndose en una especie de moda "pret a porter" alrededor de la idea del artista joven, compulsivo, dirigido hacia un star-sistem torturado como la misma cultura, pero sirvió también para abrir diferentes y variadas vías que después se han mostrado paralelas y que incluso se han alimentado unas de otras hasta confundirse. Me parece que esto ha sido positivo, a pesar de los muchos que dejaron la pintura en este camino, en la búsqueda de un supuesto oasis que allanara la aventura y a mí entender, quizá equivocadamente, porqué en el fondo no se trata tanto del material a utilizar como de los procesos de investigación que uno mismo es capaz de generar.

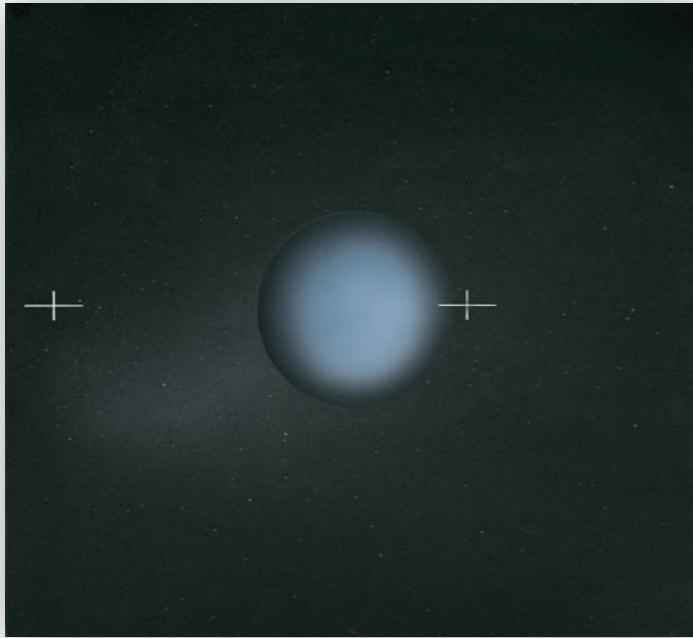
En el 92 aterrizo en París en busca de mí mismo y después de una resaca considerable de expectativas en el mundo del arte; y escojo París movido, no tanto por la necesidad de buscar un punto estratégico en el mundo del arte (hacía ya años que París no figuraba entre las ciudades preferidas por los artistas), si no por la idea de salir de Barcelona y encontrar una ciudad más grande, menos endogámica, que ofreciera mayores posibilidades de búsqueda y actividad cultural. Allí entré en contacto con otras culturas y otras formas de pensamiento que me permitieron hacer limpieza a fondo de mí mismo, contrastando mi equipaje y abriéndolo a nuevas consideraciones. Así es como mi trabajo empieza a replantearse de nuevo y como progresivamente se deshace de prejuicios y amaneramientos. Este replanteamiento se desarrolla entre los años 92 y 97, durante los que hice pocas exposiciones y muchas pruebas hasta encontrar una vía que me estimulara suficientemente para continuar. En 1997 me siento preparado para iniciar un nuevo camino y decido empezar desde cero, numerando todo mi nuevo trabajo desde el Cat.001. Ésta es la razón por la que el catálogo empieza en el 97.



**Limbe /Douceur** (cat. 244), 2001, 92x100 cm, acrilic sobre tela



**Gerçures II** (cat. 293), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Saint Gilles, Bélgica



**Point zero II** (cat. 280), 2002, 46x50 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció particular, Vilafranca del Penedès

- *Viendo tu trabajo parece como si quisieras cuestionar la forma cómo miramos, en contra de aquello que miramos.*

En realidad son ambas cosas. Trabajo con la mirada que propone la pintura y el resultado, sin duda, es siempre artificial; la ventana del mundo que plantea la tradición pictórica se convierte en una parodia de la realidad a causa de la bidimensionalidad del medio. La pintura reflexiona siempre sobre sí misma. Intentar atrapar la realidad por medio de la pintura me parece un acto estúpido, que desemboca inexorablemente en el fracaso porque ella misma es una realidad a la que accedemos con la finalidad de comunicarnos, de testimoniar la existencia. De ahí que mi interés recaiga en aquellas visiones filtradas, que no son directas, y en ese sentido, cargadas de contenido extraño, como una lente, un espejo, una gota, el ojo de la cerradura o la mirada tecnológica de un satélite. Esta visión me interesa por la poética desconcertante que genera; la duda que nos plantea nos obliga a mirar de nuevo, y esto -al menos para mí- me ayuda a percibir las cosas con mayor atención, con más análisis.

Vivimos en una época de mirada fotográfica, es decir, plana: acumulamos imágenes sin escrutar, porque no hay tiempo; frente a ésto, propongo lo que llamaría el instante fugitivo, aquel que traspasa el tiempo, que convierte el segundo en infinito.

Todo esto nos lleva a plantear una crítica a la sociedad actual de la información fast-food en la que estamos inmersos: gran cantidad de información en directo, masticada y predigerida, para que la podamos tragar sin problemas y sobretodo, rápidamente para evitar la posibilidad de analizarla y/o contrastarla. Participamos una vez más, de una realidad manipulada... eso sí, con toda la tecnología a disposición del usuario...

Creo estaremos de acuerdo en que esta realidad es fruto de una cultura capitalista y esencialmente americana que a mí parecer, está empezando a escribir sus últimos capítulos.



**La voix perdue** (cat. 277), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Jean Paul Sandel, Madrid



**Le bruit des nuages. Preview** (cat. 288), 2002, 120x130 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Sotogrande



**Le bruit des nuages II** (cat. 328), 2002, 120x130 cm, acrílic sobre tela



**Le bruit des nuages** (cat. 327), 2002, 120x130 cm, acròlic sobre fusta  
Col·lecció particular Washington (USA)



**Air** (cat. 349), 2002, 114x120 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona



**El soroll del silenci** (cat. 333), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre tela

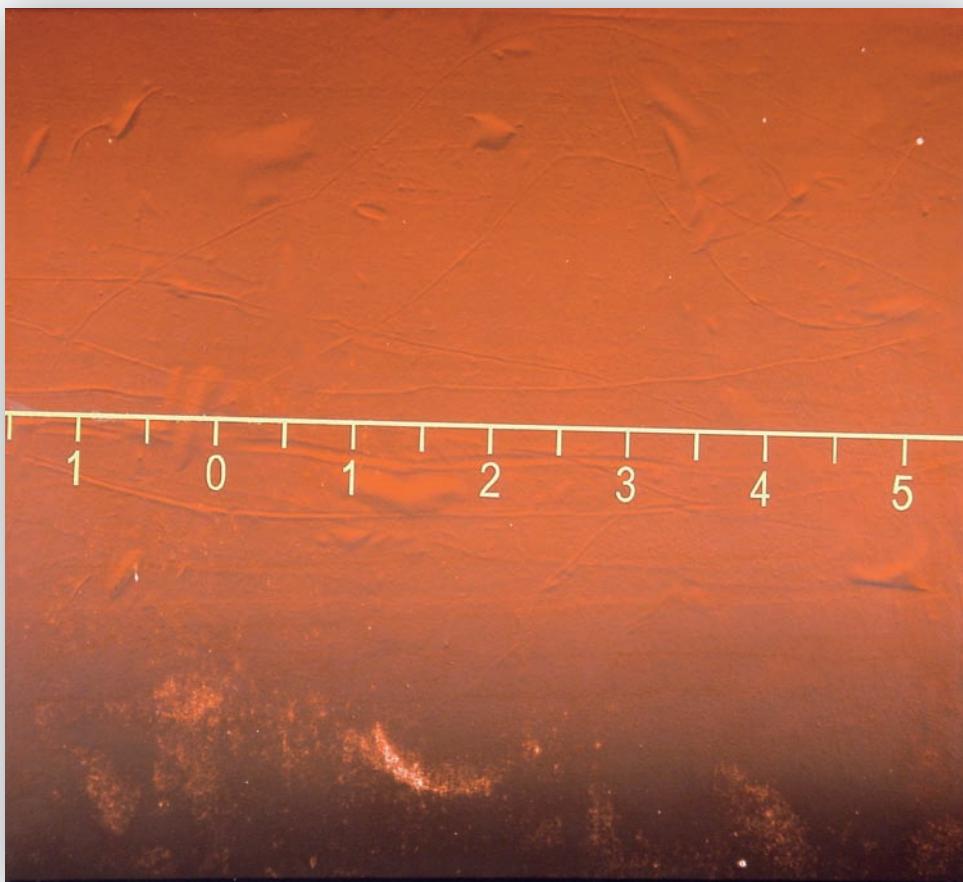
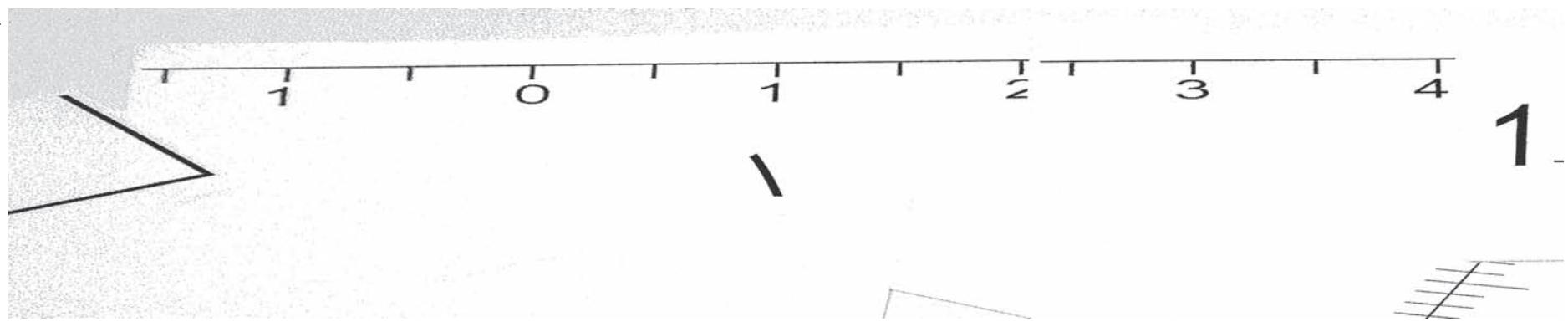
Col·lecció particular, Barcelona



**Lera** (cat. 278), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Madrid



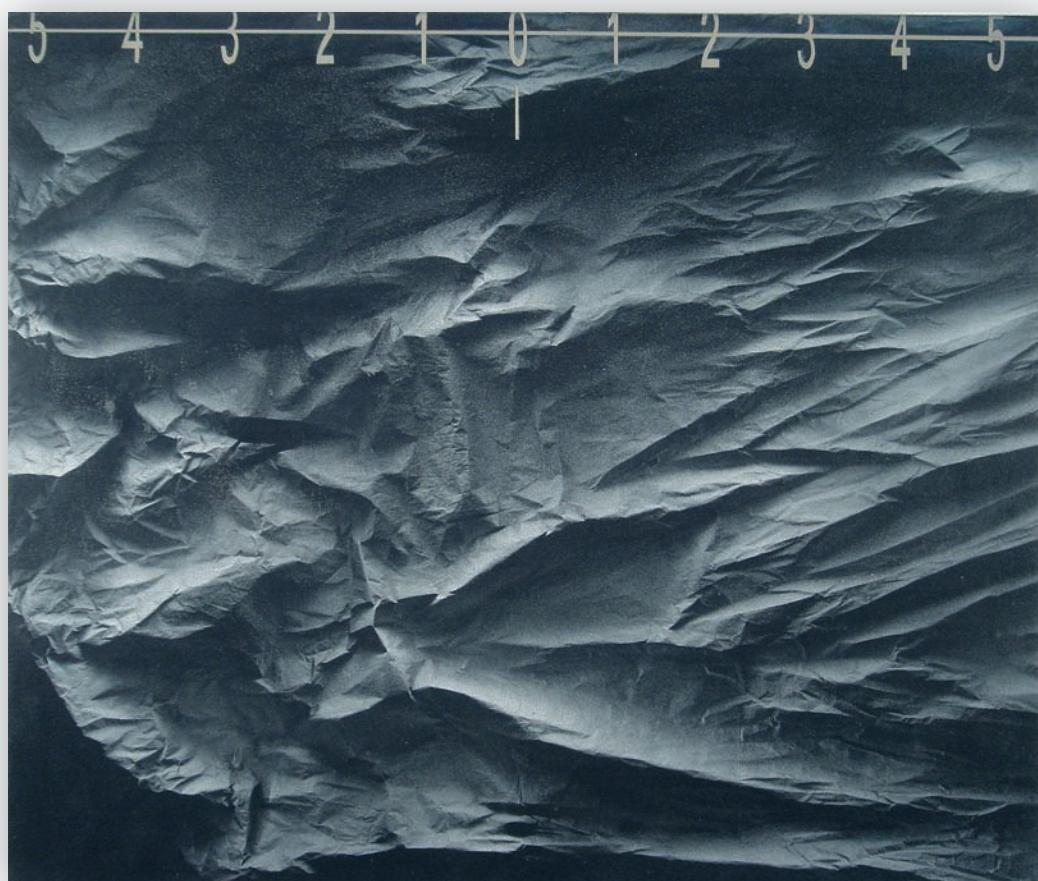
**Lera III** (cat. 318), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció particular, Vilanova i la Geltrú



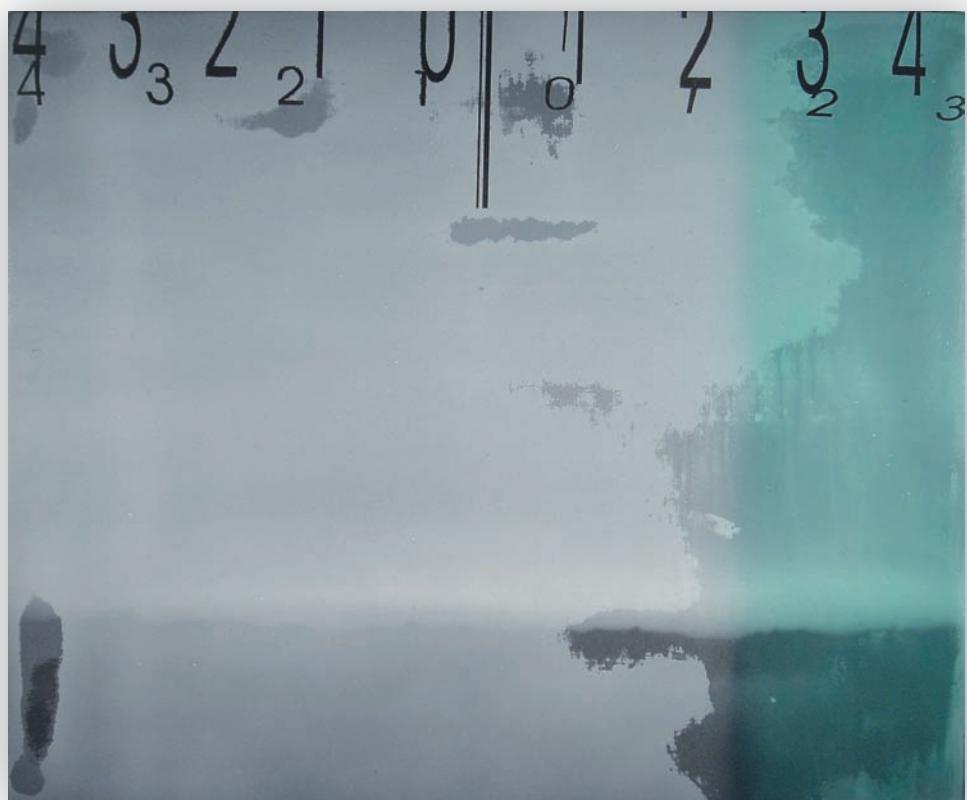
**Sense títol** (cat. 258), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Galeria Ricard, Terrassa

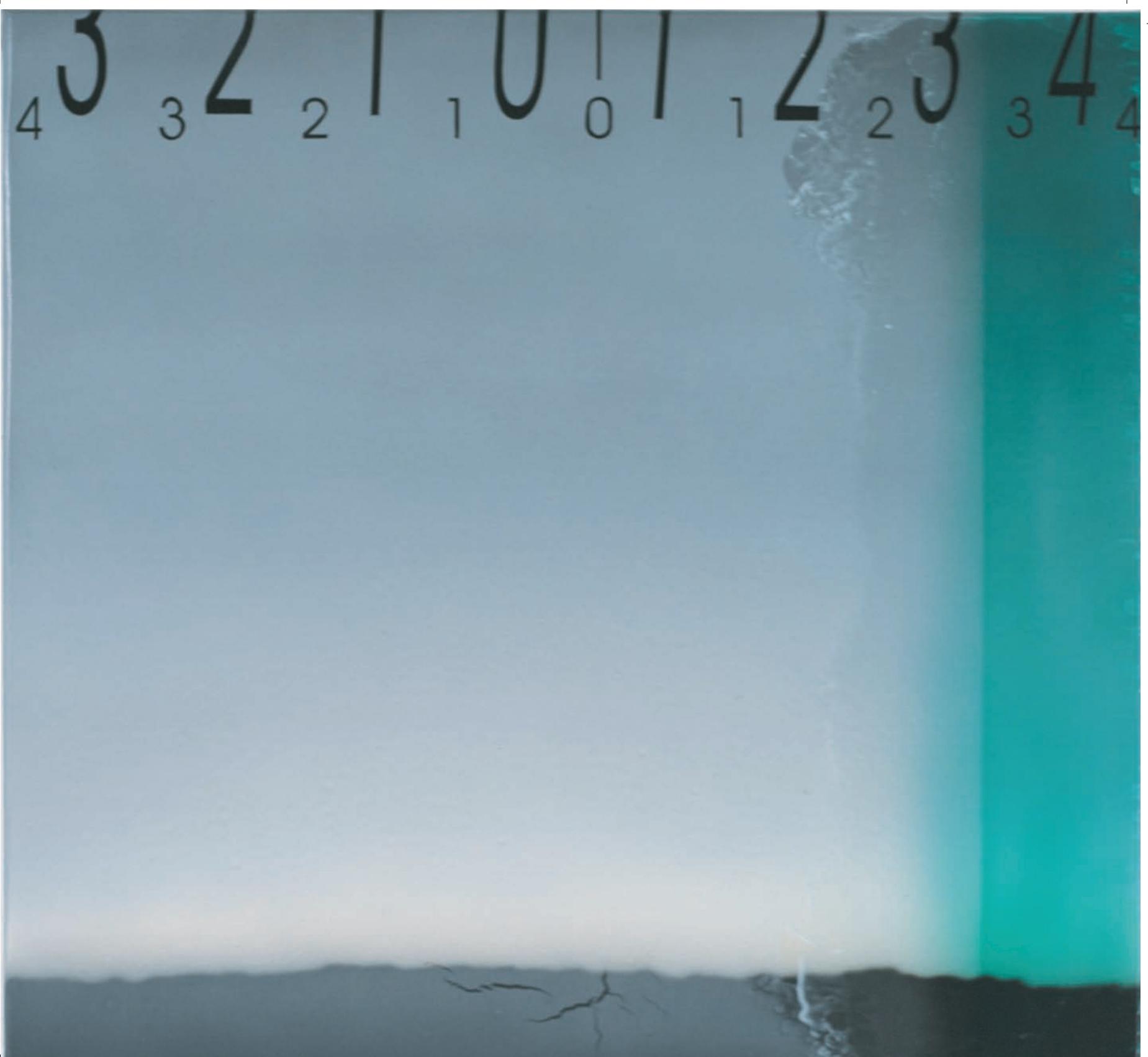
1 2 3 4 5 6



Ligne NK (cat. 262), 2001, 42x50 cm, acrílic sobre tela



**Ligne zero** (cat. 181), 2000, 42x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona



**Ligne zero II** (cat. 270), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció J. Miguel i Simoneta Fernandez Sastrón, Madrid

**Eau** (cat. 344), 2002, 180x200 cm, acrílic sobre tela

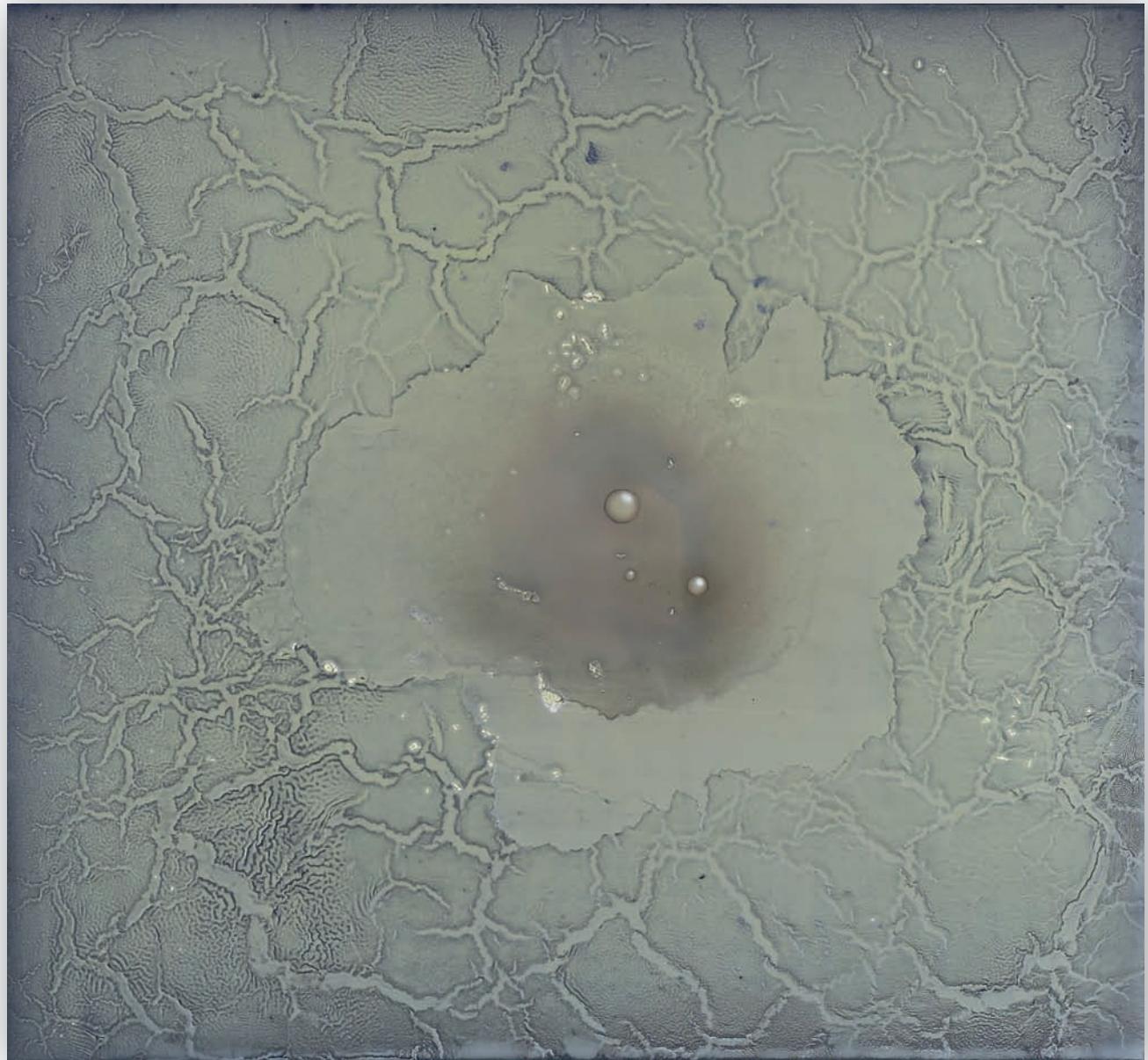




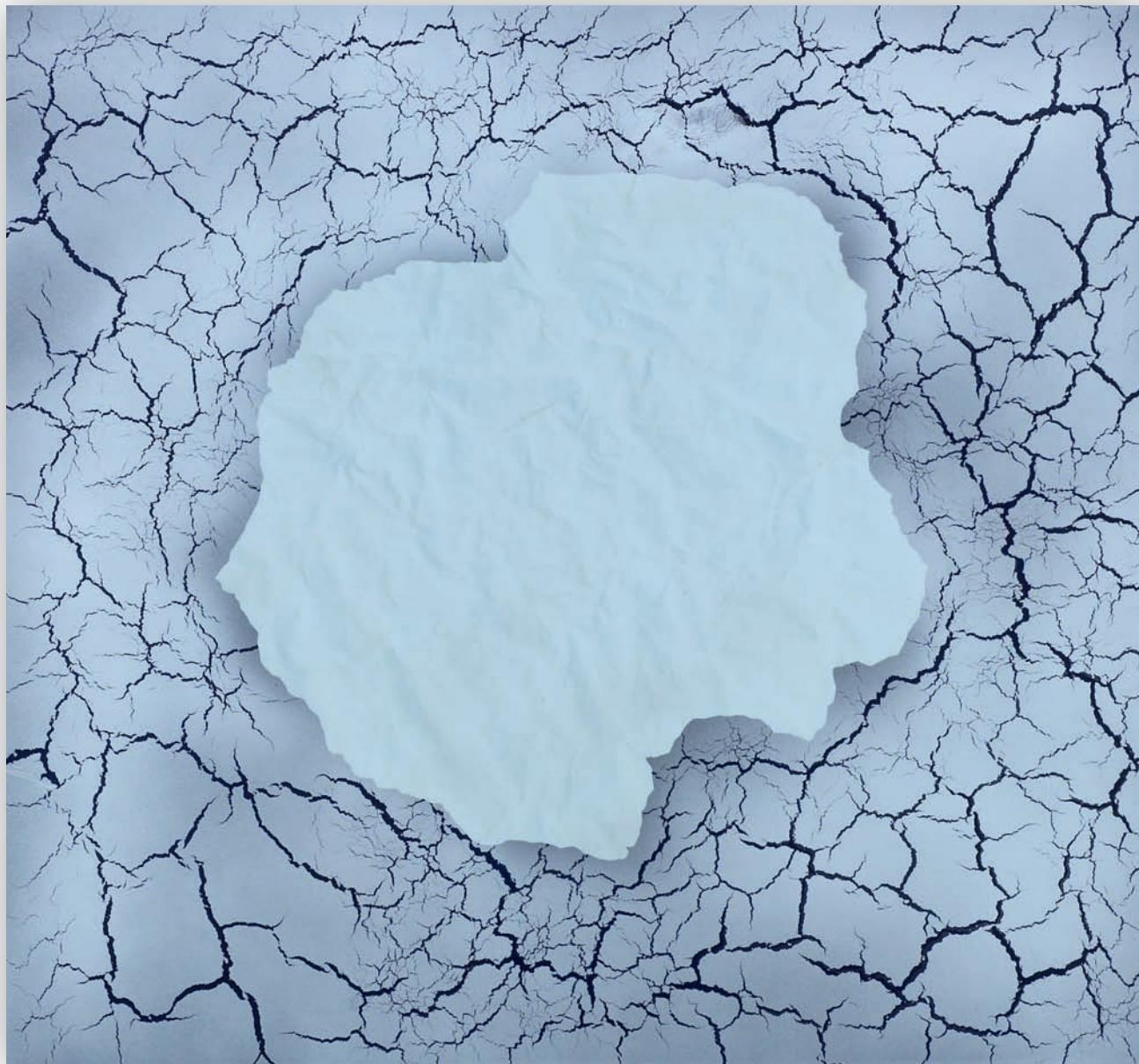
Eau II (cat. 367), 2003, 120x130 cm, acrílic sobre tela



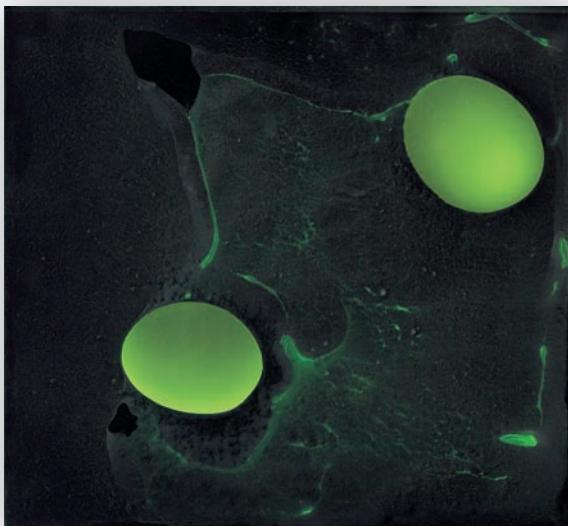
**Gerçures** (cat. 204), 2000, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Boston (USA)



**Le silence et le froid I** (cat. 385), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Le silence et le froid II** (cat. 386), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Archipiélago I i II** (cat 369, 370), 2003, 46x50 cm, acrílic sobre tela

**Bubbles** (cat 371), 2003, Col·lecció Ricard Ribera, Terrassa,

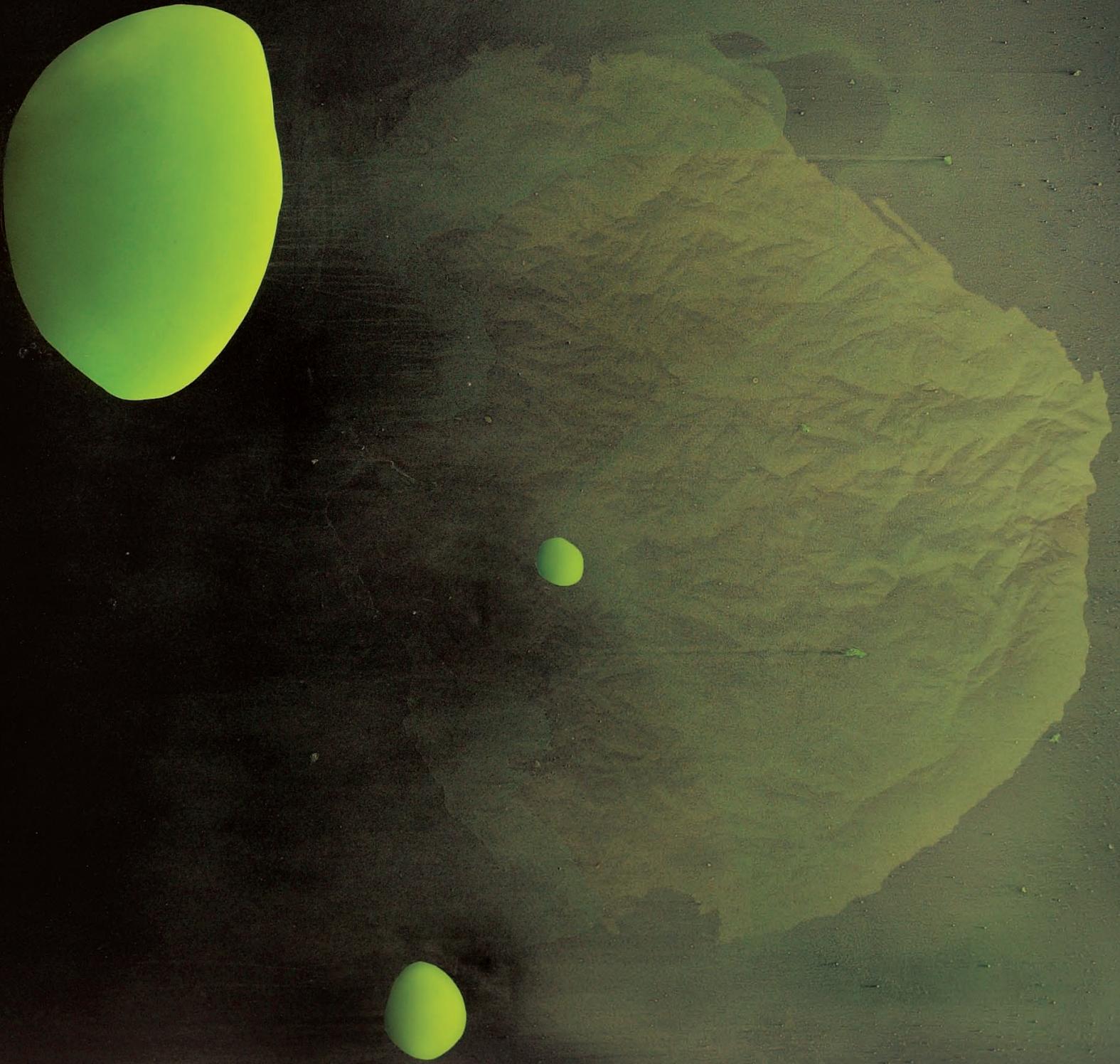
**Archipiélago IV** (cat 378), 2003, 46x50 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció particular

**Archipiélago III** (cat 376), 2003, 200x180 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Enrique Oliver de Querol, Barcelona





**Big bubbles** (cat. 388), 2003, 180x200 cm, acrlic sobre tela



**Bubbles III** (cat. 379), 2003, 68x74 cm, acrílic sobre tela



- ¿Son estas las razones por las que escoges la pintura en lugar de la fotografía, a pesar del resultado final, de apariencia fotográfica?

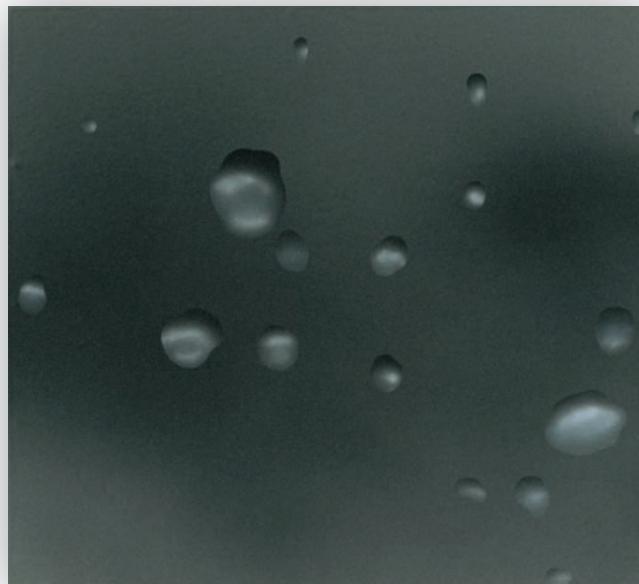
Sí. La eterna pregunta de las personas que no conocen mi trabajo es siempre: ¿ésto es fotografía, no es cierto? Y es un pregunta lógica puesto que mi interés recae en la posibilidad de desarrollar un trabajo que plantea la duda, el desconcierto, incluso en el mismo proceso de producción de estas imágenes.

Como ya he dicho, trabajo con la mirada que genera la pintura y mis imágenes no pueden realizarse por otros métodos no pictóricos, puesto que se basan estratégicamente en aquello que me permite el accidente premeditado, la observación del material y su aprovechamiento.

El proceso de la pintura está lejos del de la fotografía. ¡En fin! Que no tienen nada que ver, exceptuando su habitual bidimensionalidad. La pintura debe sembrarse pero no llega a recogerse, mientras que la fotografía se recoge, pero no se siembra, y en este sentido me parece ridícula cualquier disputa “pintura versus fotografía”. Simplemente pueden complementarse, pero no anularse.



**Relais** (cat. 233), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Relais II** (cat. 251), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Madrid

- *Con esta insistencia en el cómo, en lugar de en el qué ¿juegas siempre con el papel de la ilusión y la decepción?*

Sí ¡claro! Mi punto de partida no es la realidad sino el comportamiento mismo de los materiales (papel, seda y pintura) que construyen algo con una extraña similitud a la realidad. Esta extrañeza es mi juego, la ilusión que planteo. El juego del “trompe l’oeil” que hago, a menudo desaparece al acercarse al cuadro, revelando de alguna forma, y si el ojo insiste en ello, como está hecho. Con una mirada rápida se percibe la apariencia fotográfica, pero con una mirada más arqueológica, es visible el juego del collage, de las aguadas, el trazo del aerógrafo, de las capas de pintura y del pensamiento. El resultado final es un trabajo absolutamente manual, en el que los rastros de la imperfección son visibles. No hablaría tanto de decepción como de imposibilidad, nada es lo que vemos si no sabemos mirar...

- *Cuándo hablas de la imposibilidad ¿puede también interpretarse como un eco de los obstáculos de la vida?*

Sí, efectivamente, un juego sobre la imposibilidad, tanto en el acto de vivir como en el acto de ver, y en el acto mismo de pintar, también. Las cosas que pinto son ambiguas, cosas que no se pueden coger, y que van siempre más allá: el horizonte del mar, la bola que flota como registro del espacio aéreo, o también las imágenes de las nubes, de las gotas y de los reflejos del agua. Es como si el mundo se volviese transitorio, intangible, como la fragilidad implícita de la gota de agua que se quebrará si intentamos cogerla. En las últimas obras, en las que trabajo con los reflejos del agua, todo esto se hace evidente en la imagen resultante, que se descompone solo por el hecho de mirarla y en la que casi podemos prever cual será la secuencia siguiente, hasta el infinito.

- *Todo lo que dices me parece muy cinematográfico; hablemos sobre el cine. ¿Crees que tu interés por el cine afecta o influencia tu trabajo? ¿No te has sentido nunca atraído a utilizar la imagen en movimiento?*

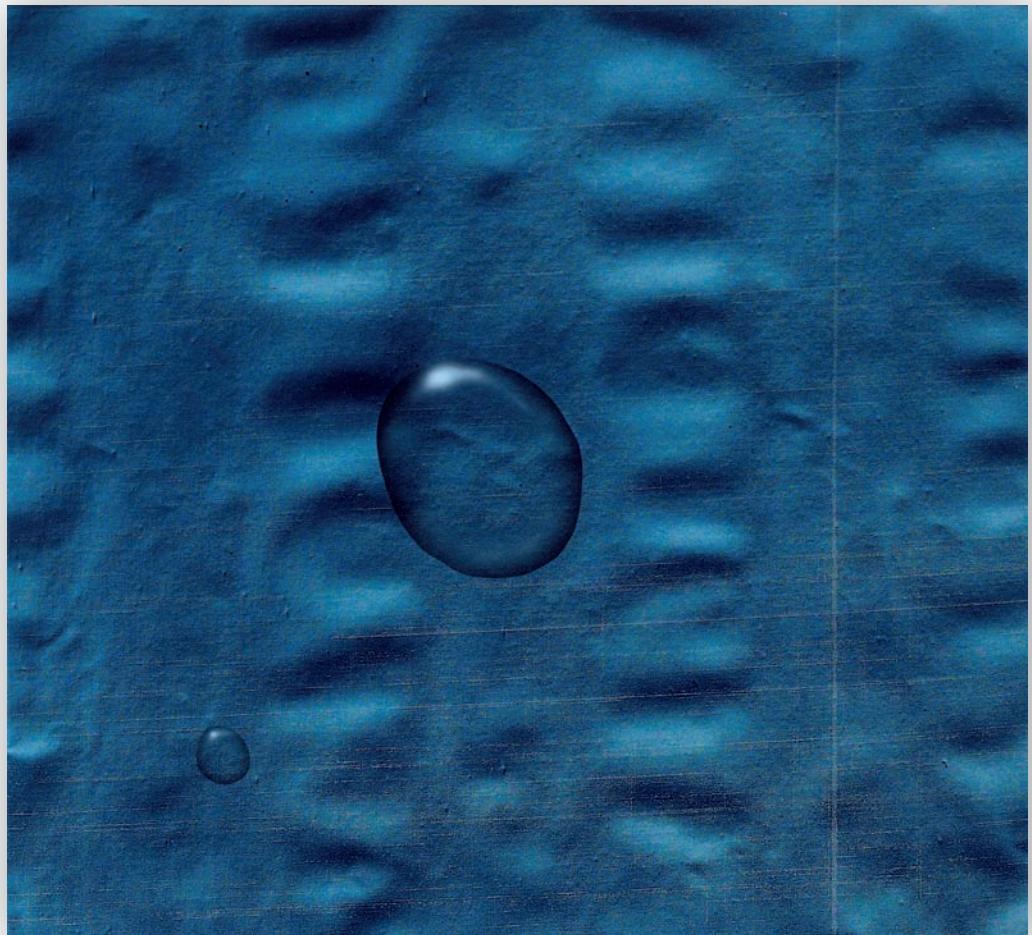
Sí, sin duda el cine es para mí una fuente de reflexión respecto a los procesos perceptivos y por su complejidad técnica y narrativa. Creo que está muy cerca del tempus que utilizo en la pintura; pero el cine es más un trabajo colectivo.

Envidio la posibilidad de “secuestrar” al espectador durante un espacio de tiempo que facilita la reflexión. Los artistas plásticos lo tenemos más difícil porque el intervalo de tiempo utilizado para ver una obra, o toda una exposición, acostumbra a ser muy reducido, y el mensaje se funde en medio de otras muchas cosas; además, no olvidemos que las obras salen del taller, se ven parcialmente en una exposición durante un mes, y pasan a continuación a formar parte de una colección particular o vuelven al estudio del artista (no tienen muchas posibilidades de ser leídas...).

Me interesa la imagen que se mueve, pero se trata de otro registro que comporta condiciones de trabajo distintas a las mías, mucha previsión y organización. La pintura me permite observar lentamente el proceso y modificarlo a veces de forma totalmente imprevisible. Me aburren profundamente la mayoría de los trabajos de video-arte que se ven porque están atrapados entre la pintura y el cine o el documental; a pesar de ello, creo que son imprescindibles algunos trabajos de video-artistas, como Bill Viola, quien ha sabido adaptar magistralmente las cuestiones esenciales de la existencia humana, planteadas por la historia del arte a lo largo del tiempo, a los actuales sistemas de percepción visual. O los de Gary Hill, con su trabajo acerca de la comunicación y el lenguaje de las palabras bajo una percepción sensorial. Al margen de todo ello, hay que tomar en consideración también algunos trabajos publicitarios “de autor”, desarrollados alrededor de la creación plástica con la virtud -inherente al medio- de poder llegar con rapidez al espectador.



**Sub bubbles** (cat. 399), 2003, 120x130 cm, acrílic sobre tela



**Sense títol** (cat. 387), 2003, 46x50 cm, acrílic sobre tela



**Sense títol** (cat. 347), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Francesc Cardús, Terrassa

- ¿consideras algunos artistas, referentes en tu camino profesional?

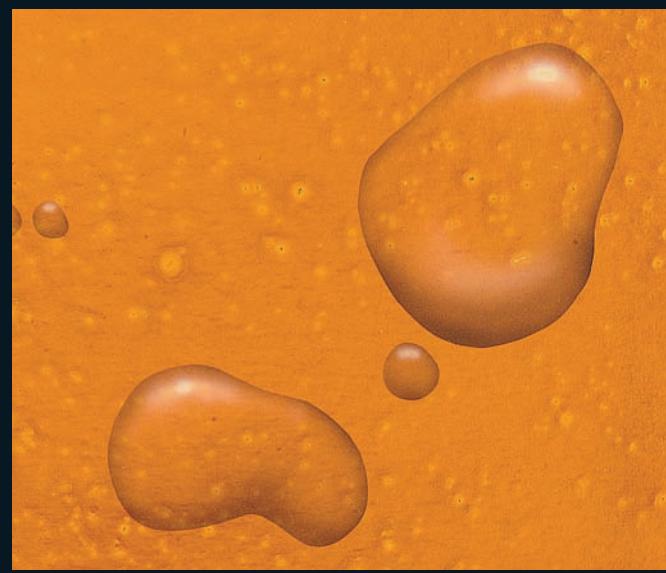
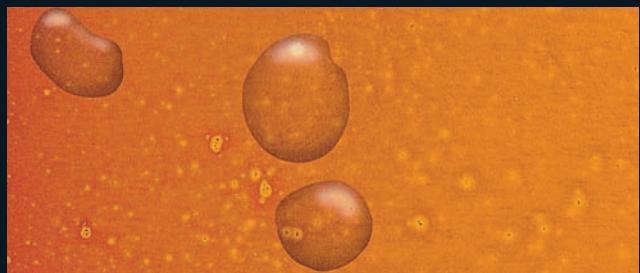
Esta es una de esas preguntas tópicas de difícil respuesta dado que los artistas siempre miramos y revisamos la obra de otros artistas en la búsqueda de respuestas y nuevas preguntas; el abanico a menudo es bastante extenso. Incluso en función de la situación en que uno se encuentra, descubres o redescubres trabajos que, en otros momentos ,no merecían ninguna atención, o a la inversa.

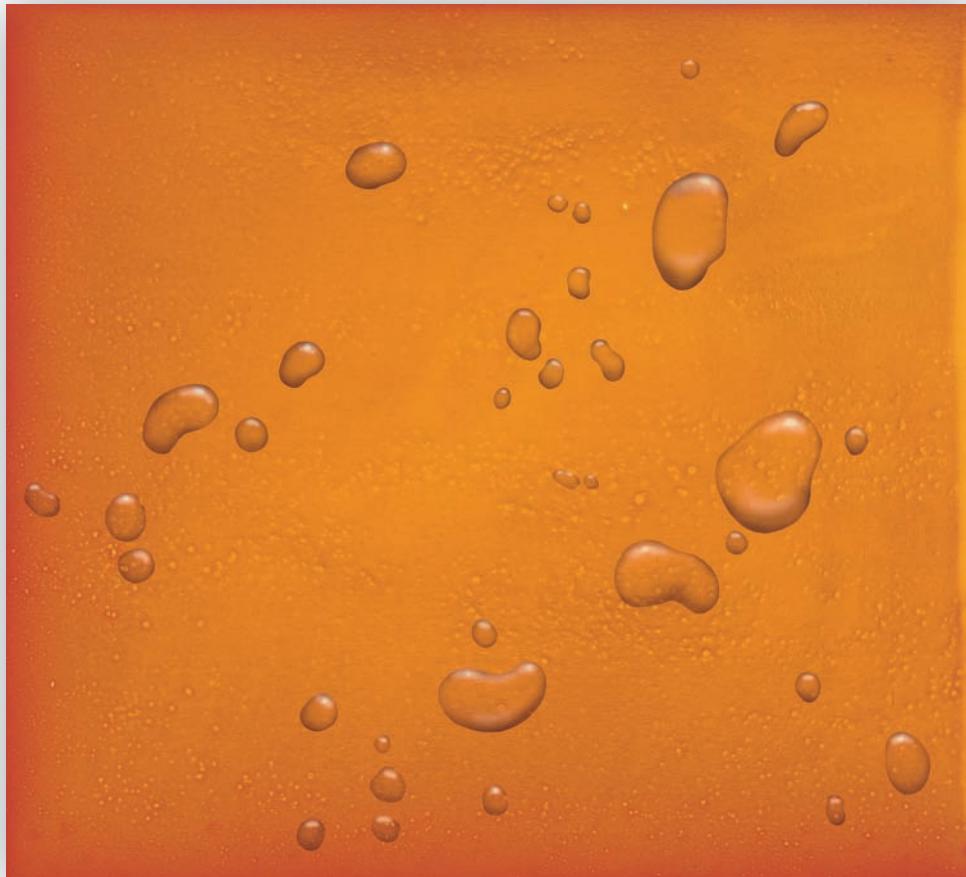
Me ha influido mucho la obra de Vermeer. Los interiores de Vermeer, son a mi entender, los paisajes mas completos que nunca se han pintado porque incluyen al mismo tiempo el paisaje exterior sintetizado en la luz que penetra por las ventanas y el paisaje interior, que se desprende de la acción y la composición en el cuadro.

El otro artista que para mí ha tenido mas interés es Joan Miró, precisamente por la posibilidad de pasear una y otra vez por su discurso, descubriendo a cada paso nuevas preguntas. Su singular lenguaje hace que, al entrar en su interior (y contrariamente a lo que se cree, sus accesos son múltiples), difícilmente quiera uno salir. Me interesa su observación del universo como un todo, situando la perspectiva humana a su escala correspondiente.

Diría irónicamente que, mientras Picasso descuartizaba a hachazos la forma de ver el mundo, gente como Duchamp o Miró, lo hacían utilizando la lima de uñas; el polvillo generado se desplaza, por el aire, a largo plazo, con más facilidad ...

En fin, te he hablado de Miró, de Vermeer o de Bill Viola pero la lista es mucho mas larga: Rothko, Guston, Fontana, Morandi, Polke, Ruscha, Kapoor, Celmins, Cotton, Tansey, etc.

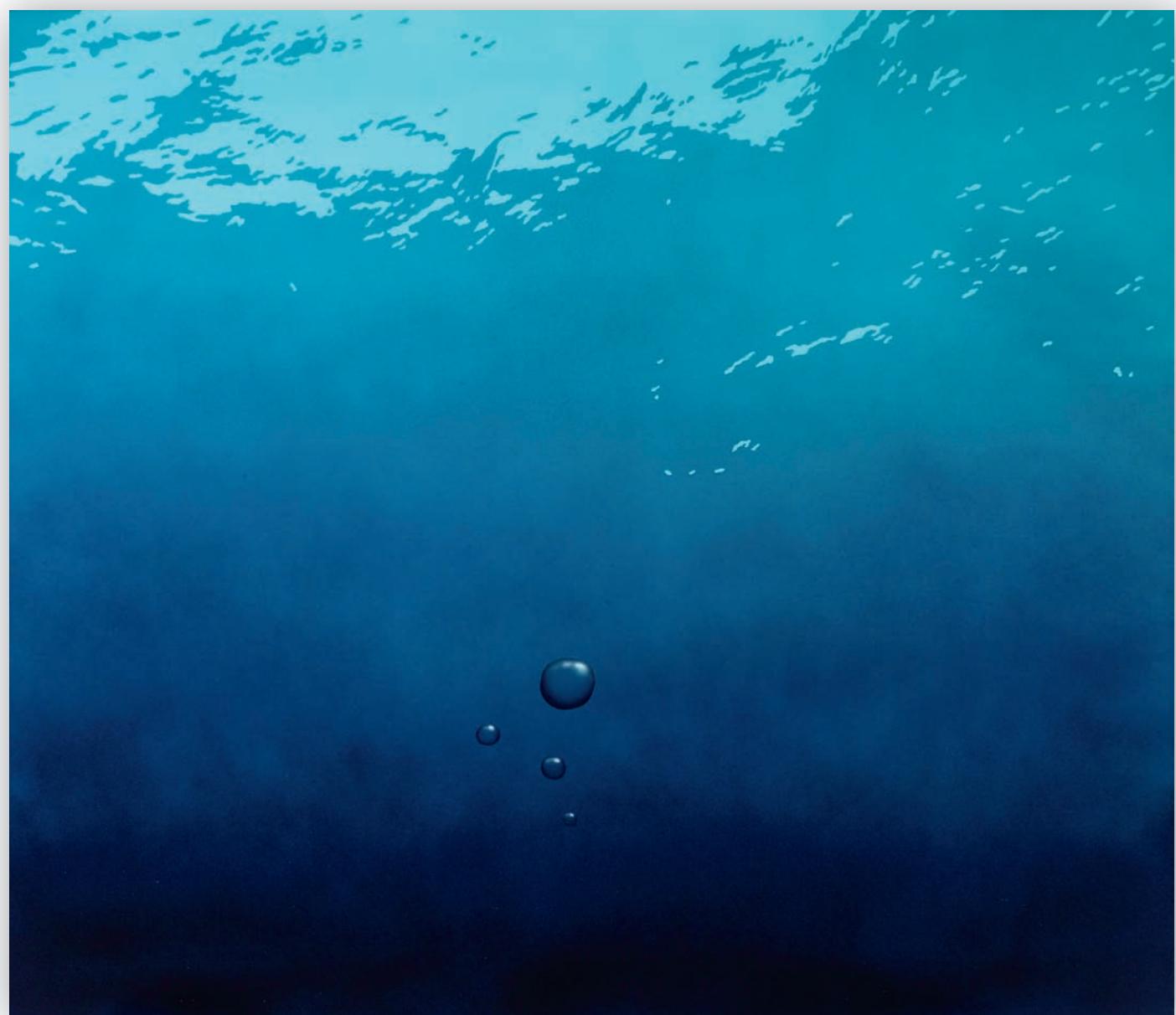




**Orange archipelago II** (cat. 398), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
(pàgina anterior detall)



**Sub I** (cat. 354), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre fusta



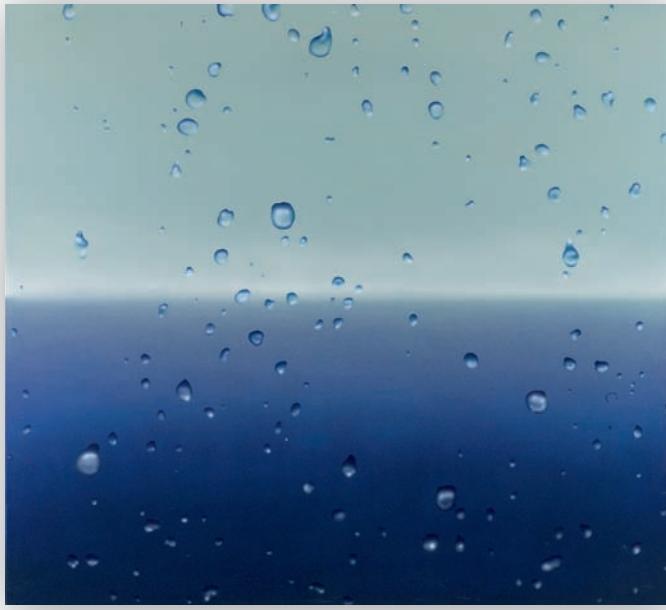
**Sub II** (cat. 380), 2003, 130x150 cm, acrílic sobre tela



**Revê/Douceur** (cat. 276), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre tela

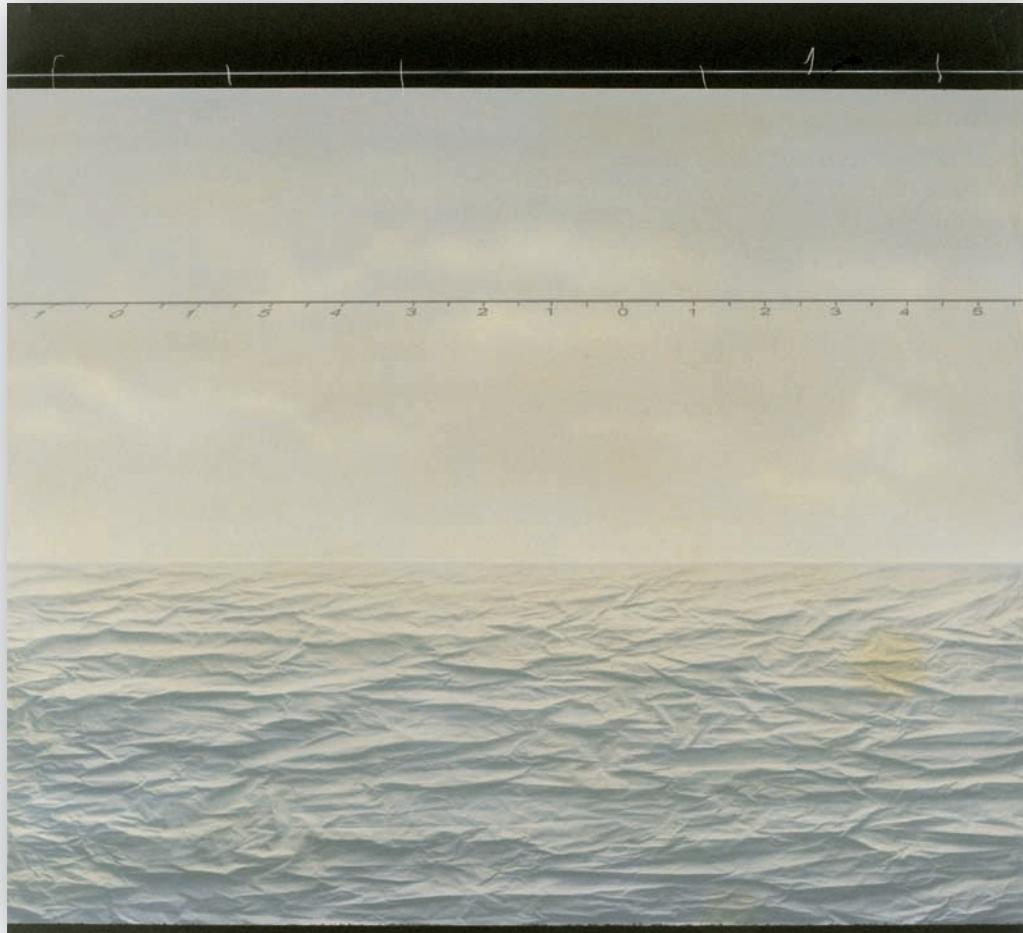


**Relais/Souvenir** (cat. 301), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció Howard Bilton, Cadis



**Relais line** (cat. 360), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Barcelona





**Ligne zero II** (cat. 265), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Sense títol** (cat. 259), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Antonio Camuñas, Madrid



**Sea V** (cat. 343), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre tela



**Sea III** (cat. 341), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Malaga



**Sea IV** (cat. 342), 2002, 68x74 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Malaga



**Sea X** (cat. 390), 2003, 68x74 cm, acrílic sobre tela



Rendez-vous/Seascape (cat. 298), 1998, 112x130 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Saint-Gilles Bélgica

168 21+00  
168 21+00  
168 21+00  
168 21+00

A>IMG 21+00 NMN-281





**Sea IX** (cat. 377), 2003, 68x74 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció particular, Madrid



**Black Island suite** (cat. 361), 2003, 112x120 cm, acrílic sobre tela



- *Todos los artistas que has nombrado, curiosamente coinciden en un discurso del tiempo detenido, ¿cierto?*

Sí, tienes toda la razón, acabamos siempre configurando listas de paralelos. Casi todos trabajan mas o menos con una mirada escrutadora, silenciosa, diría que muy táctil con el instante fugitivo.

- *En las visitas a los diferentes talleres que has tenido en los últimos diez años, me he dado cuenta de la importancia que tiene para ti, rodearte de tu propio mundo a través de sensaciones. Esta lleno de objetos, fotos, dibujitos, artículos de prensa sobre diferentes temas.... ¿Tu estudio y el ambiente que creas, son importantes para tu trabajo?*

Yo soy un artista muy unido al concepto de taller. Necesito trabajar en él de forma constante y metódica y permanezco allí muchas horas al día. Eso hace que necesite sentirme cómodo y, por tanto debo configurar el espacio de trabajo lo antes posible.

Necesito el silencio y a la vez rodearme de aquellos rastros que el tiempo deposita. El taller sería el cuaderno de apuntes más grande que tengo y a la vez es el único que desaparece al cambiar de lugar; por esta razón es el mas mágico, el mas personal.

Las huellas que voy dejando me ayudan a apaciguar la sensación de que mañana no recordaré nada, es decir, no son recuerdos que guardo, sino acotaciones de todo aquello que quizás debería considerar algún dia.

- *Siempre insistes, en nuestras conversaciones, en cómo tu proceso pictórico se basa en el tiempo de taller. Como si tu trabajo no pudiese concretarse sin éste laboratorio de procesos y tiempo.*

Hombre, todo trabajo requiere de un espacio concreto y prefijado en el que debe resolverse. Cada cual escoge en función de necesidades y particularidades inherentes al propio discurso y aunque la reflexión y el conocimiento se llevan siempre en la maleta allá a donde vas, hay otra parcela de proceso que necesita no moverse demasiado, en un entorno un tanto silencioso, como la olla cociendo adecuadamente. Por otro lado mi pintura tiende hacia una complejidad técnica en la que debo adaptar el espacio de trabajo a consideraciones de luz, de temperatura, de humedad, etc... y eso hace que, como el campesino, deba mirar el cielo para ver que podré hacer mañana...



**Pacific Island** (cat. 352), 2002, 180x200 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció particular, Andorra



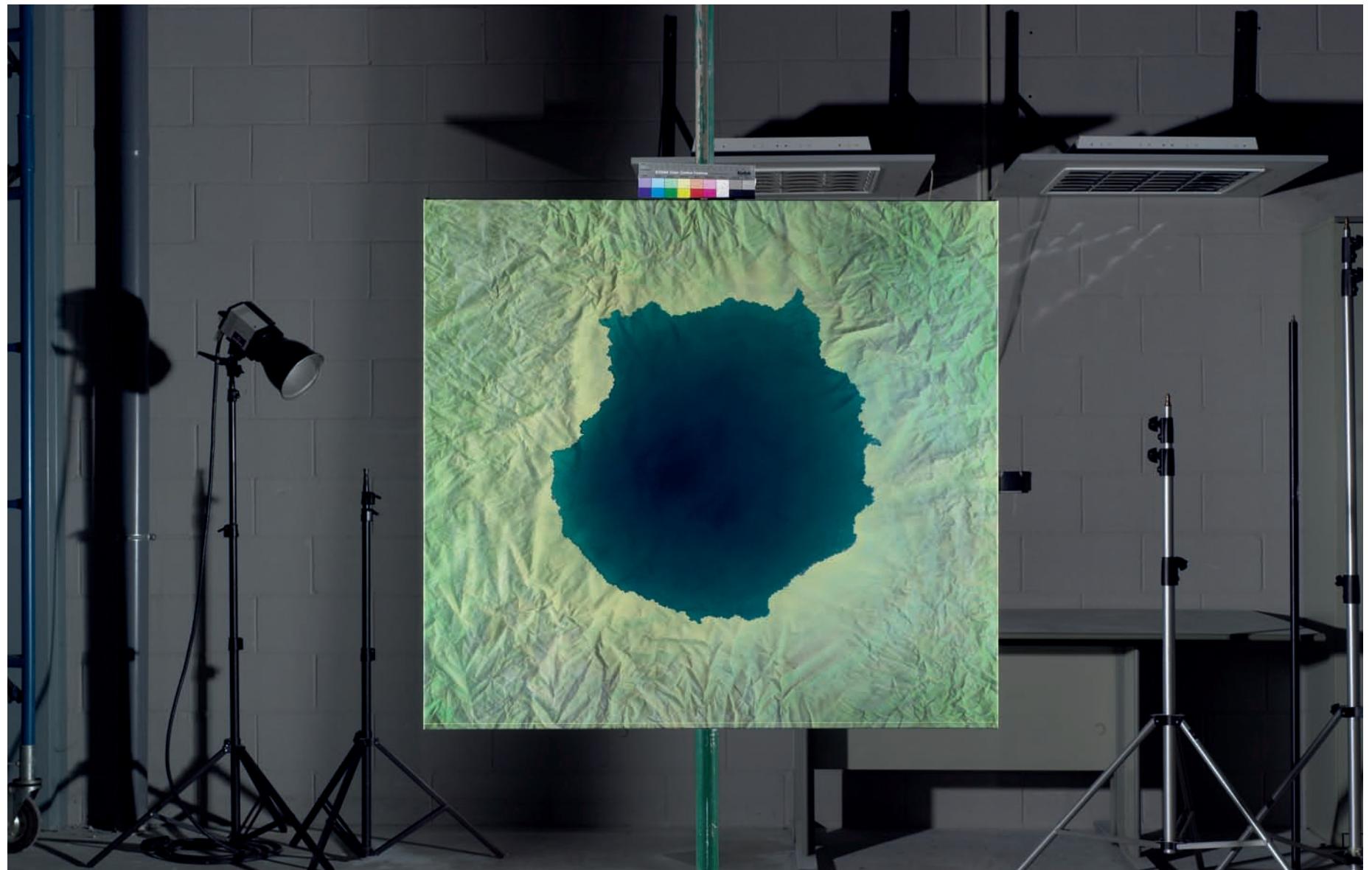
**Lemand Island** (cat. 366), 2003, 130x150 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Galeria Trama, Madrid

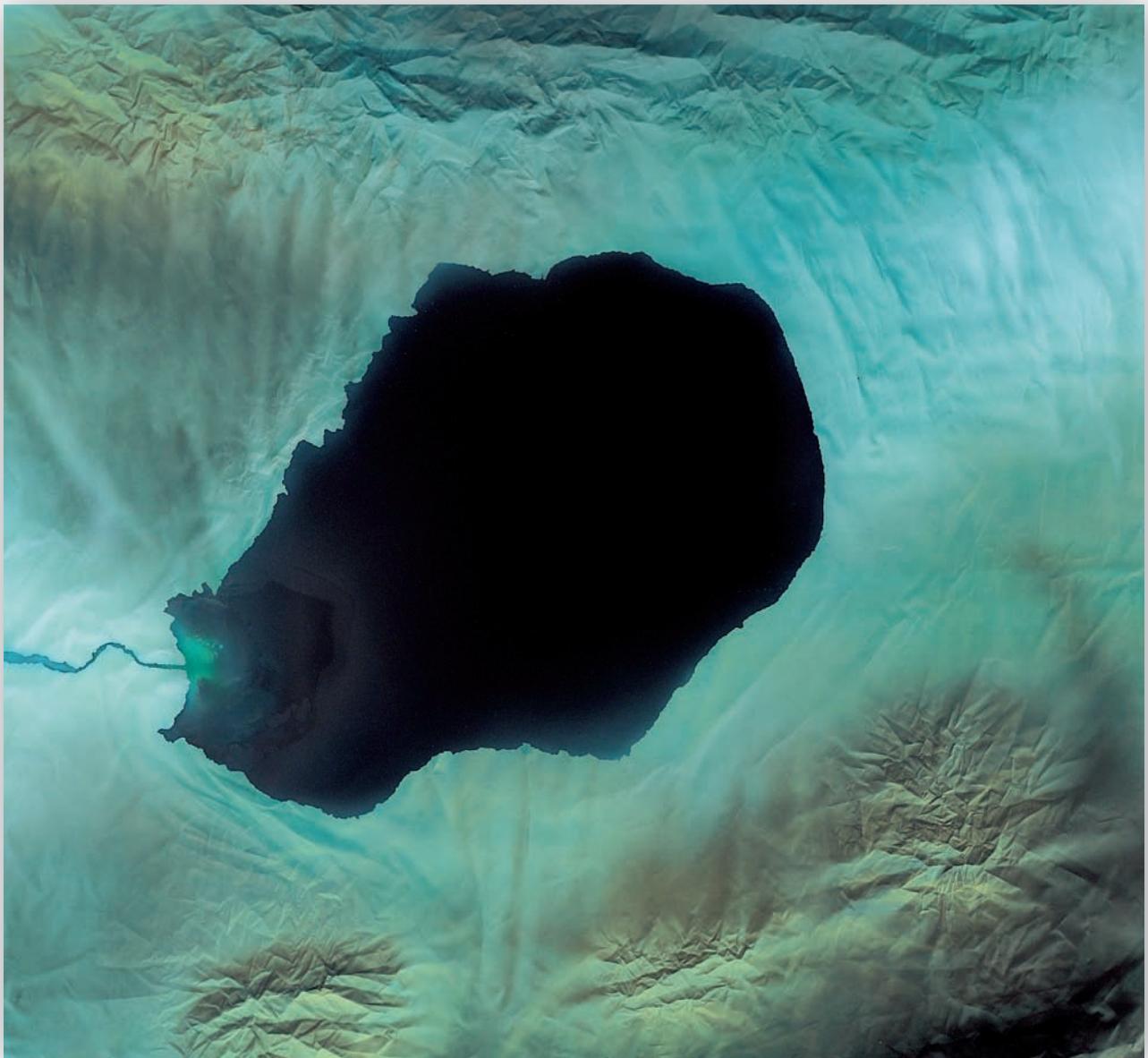


**Med Island** (cat. 401), 2003, 130x150 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Centre Art Contemporani Piramidón



**Gran Canaria Lake** (cat. 404), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Sense títol** (cat. 381), 2003, 120x130 cm, acrílic sobre tela



**Caprichos de la naturaleza** (cat. 373), 2003, 92x100 cm, acrlic sobre fusta



**Caprichos de la naturaleza** (cat. 374), 2003, 92x100 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció Galeria Trama, Madrid





**Irish Lake** (cat. 384), 2003, 180x200 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Enrique Oliver de Querol, Barcelona



**Victoria Island** (cat. 338), 2002, 92x100 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció particular, Barcelona



- Retrospectivamente, en tus trabajos siempre aparece el paisaje; ¿lo planteas como la necesidad humana de subirse a la atalaya para descubrir el entorno? ¿es una referencia a la pintura clásica?

Antes te hablé del paisaje en la pintura de Vermeer, de la posibilidad de estar allí, sin estar de forma evidente. Esta apuesta me gusta por que prefiero utilizar el paisaje desde la perspectiva espacial i no la simbólica o la referencial.

La constante del paisaje en mi pintura se limita a la utilización de coordenadas de horizontalidad y profundidad y es en este sentido un paisaje solo reconocible conceptualmente. Trabajo alrededor de una idea muy física del peso, del movimiento y del espacio desde una posición de la mirada estando de pie, como si barriese la línea horizontal ( por eso utilizo a veces referencias como la ventana del tren o del avión, la continua línea del mar i también, la secuencia de fotogramas en una película o las líneas de su banda sonora). A menudo con la premisa de la mirada a través de un ojo aparentemente técnico o científico para demostrar que lo que vemos no lo vemos directamente sino a través de una interpretación.

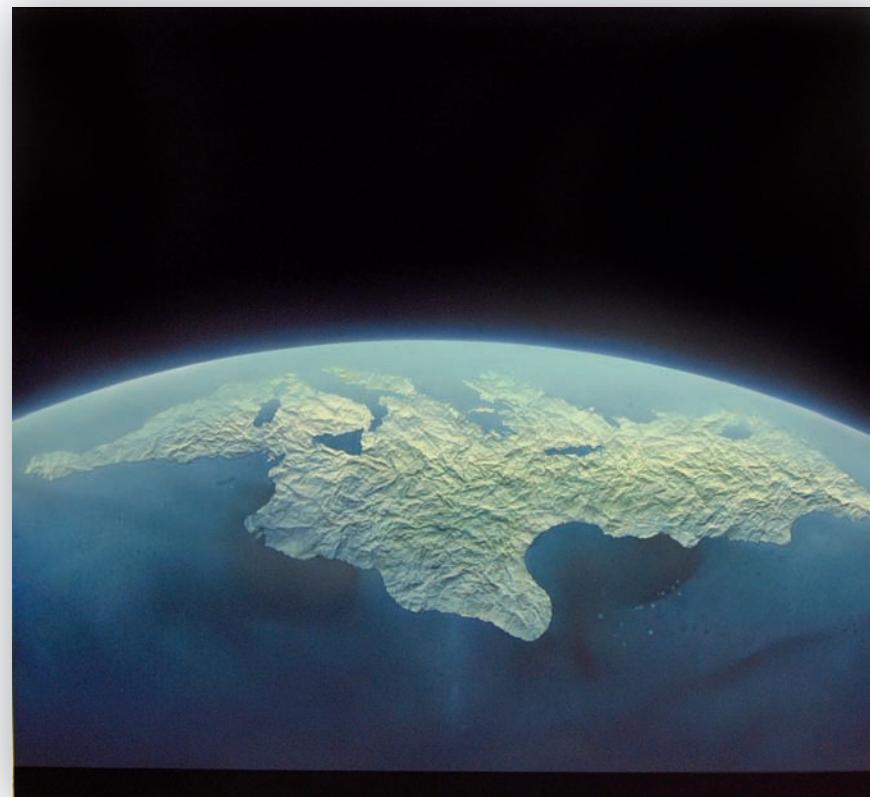
Desgraciadamente creo que todos tendemos cada vez más a mirar la realidad a través de la manipulación. La gente ya no viaja para descubrir sino que va a ver lo que ya conoce y encima lo reafirma haciéndose la foto que ya había visto... y esto, sólo sería un pequeño ejemplo de nuestra rutina.

5°21'W/36°08' N II (cat. 420), 2004, 120x130 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció Sovereign Group, Gibraltar



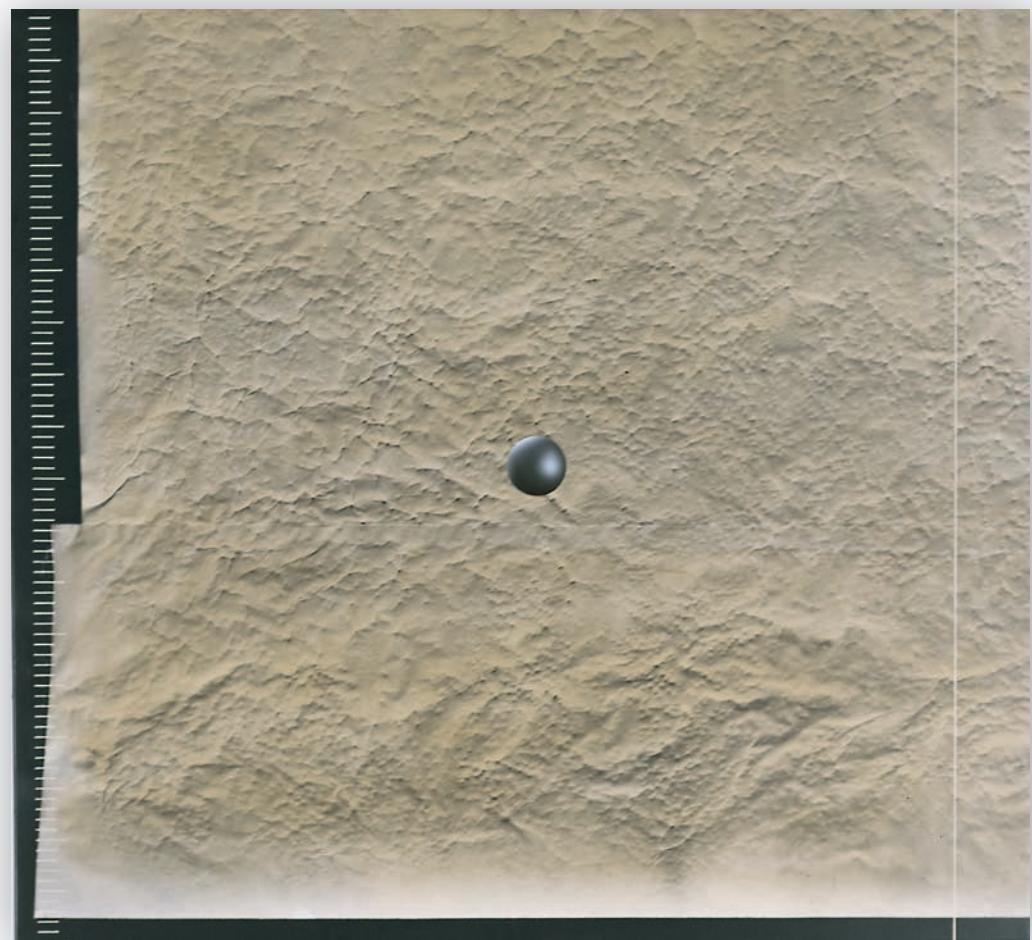
**Mediterranean world II** (cat. 408), 2004, 140x280 cm, acrílic sobre tela

Col·lecció Sovereign Trust, Gibraltar



**Mediterranean world** (cat. 403), 2003, 180x200 cm, acrílic sobre tela

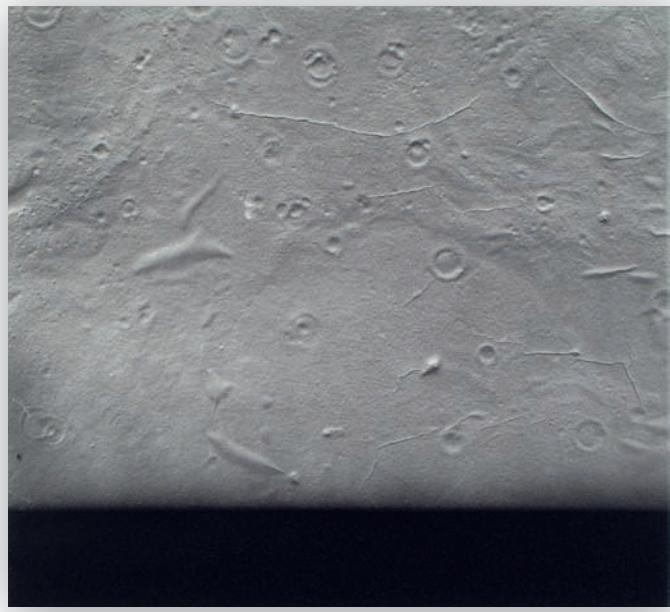
Col·lecció particular, Holanda



**Hors service IV** (cat. 248), 2001, 92x100 cm, acrílic sobre tela  
Col·lecció J. Miguel i Simoneta Fernandez Sastrón, Madrid



**Hors service III** (cat. 267), 2001, 120x130 cm, acrílic sobre tela



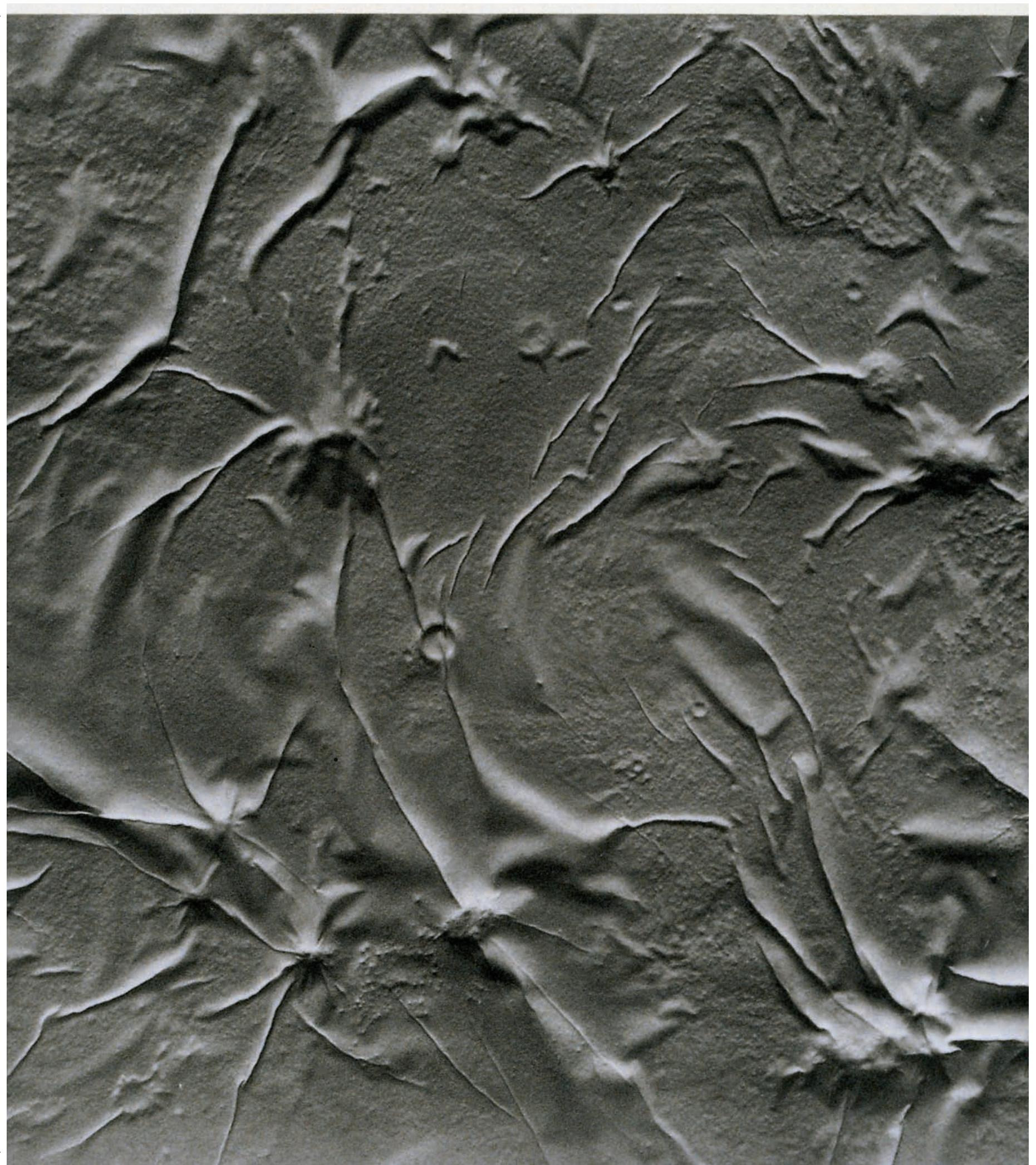
**Sense títol** (cat. 250), 2001, 46x50 cm, mixta sobre tela

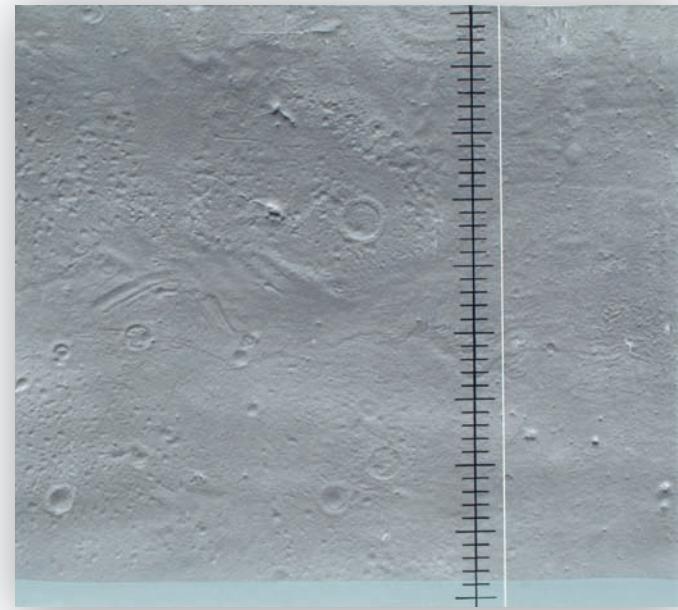


**Fragment** (cat. 249), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela



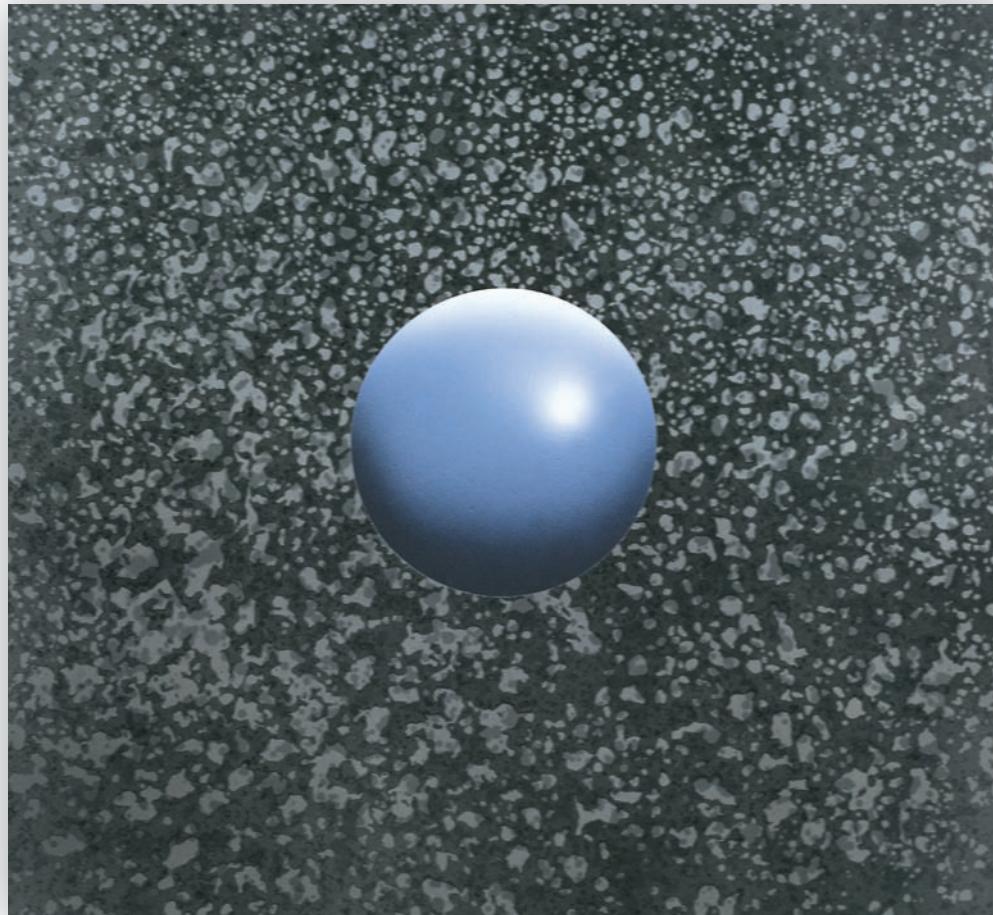
**Fragment/Grand magasin** (cat. 261), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela



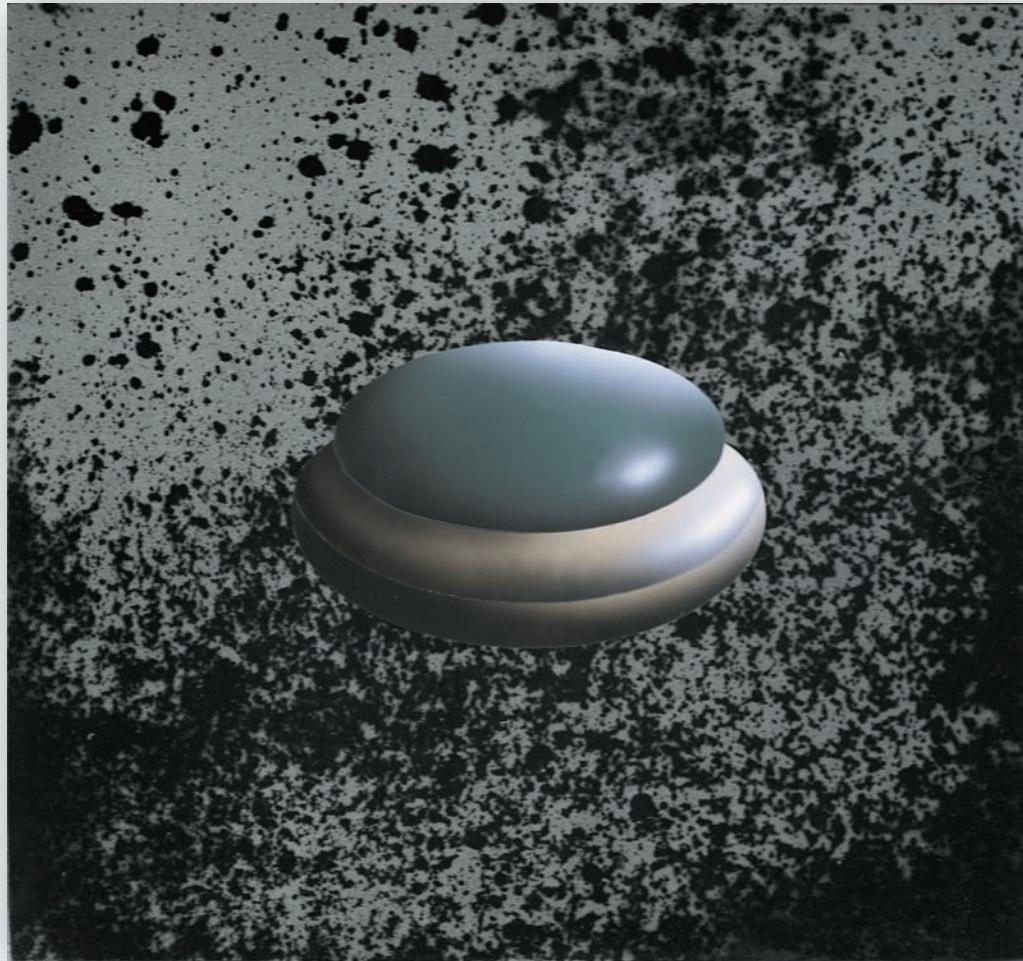


**Fragment II** (cat. 257), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela (detall)  
Col·lecció particular, Barcelona

**Zero minut** (cat. 254), 2001, 46x50 cm, acrílic sobre tela



**Au premier jour** (cat. 326), 2002, 46x50 cm, acrílic sobre fusta



**Zoe's time** (cat. 317), 2002, 46x50 cm, acrílic sobre fusta  
Col·lecció S. Rippingall, Hong Kong

- *¿Que papel desempeña en tu trabajo el proceso de realización?*

Para mi trabajo requiero de un conocimiento perfecto de materiales que se adapten a las necesidades del resultado final. Mi trabajo pretende alejarse en lo posible del trazo de la mano, para obtener unas imágenes aparentemente anónimas aunque con ironía por que siempre se trata de un trabajo manual .Consigo estos efectos premeditando el gesto y articulándolo desde la distancia. (disparando la pintura con aire puedo hacer un juego poético entre lo que mi ojo y mi mano dictan y el aire configura.)

- *Curiosamente, se ve un cierto cambio en tus últimos trabajos respecto a como se construyen los propios cuadros. El papel arrugado se ha substituido por un juego de plantillas y secuencias en un trabajo más mecanizado.*

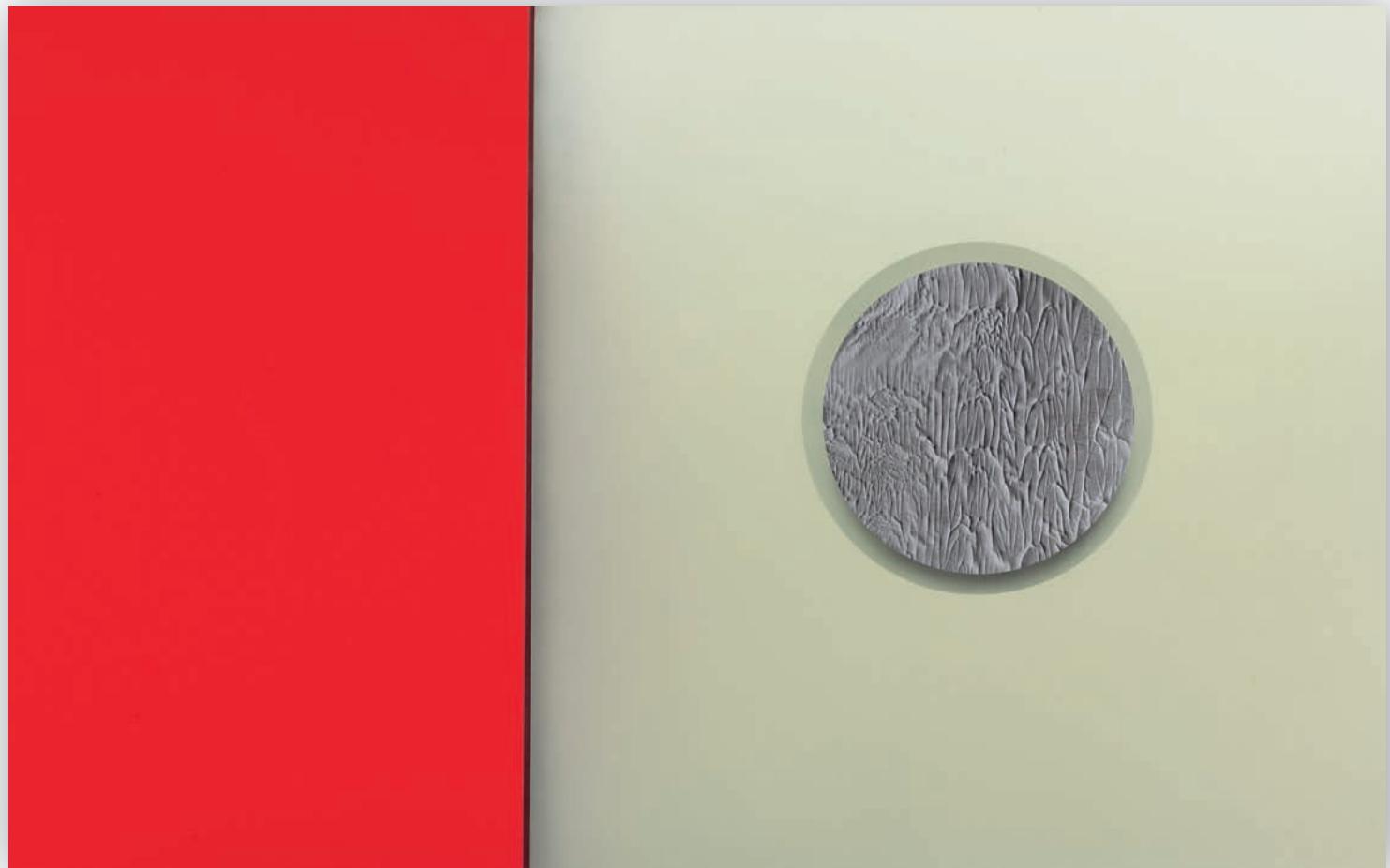
Más que un cambio es una incorporación de nuevos registros en mi trabajo. Con el papel arrugado puedo hablar de lo sólido, en las rocas, y a la vez de lo líquido, en los mares, planteando una contradicción sobre lo que vemos y que no corresponde a su definición física, sino a su apariencia. Con un mismo material se definen estas diferentes apariencias con una escasa intervención.

Pero en el momento en el que paso a hablar del agua o del espejo como elementos no tangibles, me veo obligado a incorporar otros materiales y trabajo con la utilización de capas de pintura transparente, barnices brillantes y, contradictoriamente, con plantillas recortadas que dibujan las formas del movimiento fugitivo. Digo contradictoriamente porque extraño es plantear el movimiento intangible con un dibujo estático y perfectamente delimitado. Como si el proceso de la pintura en estos reflejos sobre el agua quisieran mostrarnos precisamente aquello que construye nuestra visión del mundo.

- *¿Crees que la tendencia visible actualmente entre algunos artistas y el mundo de la publicidad de la reflexión o el uso de la imagen del espejo, es una respuesta crítica ante una realidad extremadamente narcisista y capitalista? ¿existe alguna razon para que estas imágenes surjan en un mismo momento?*

Es una época de dudas. En nuestra sociedad actual existe una necesidad importante de reencuentro y reconstrucción de nosotros mismos y eso, quizás hace que sea necesario dejar caer la mirada fuera de la velocidad a la que vivimos. Se genera un espacio más contemplativo y es en este sentido cuando creo que el arte retoma la posibilidad de un mayor anonimato .

Si conseguimos no **desvanecer** ante la aparente imposibilidad de mejora de la condición humana, creo que podremos entender la vida como una cosa que va más allá de nosotros.



**Four Seasons II** (cat. 456), 2005, 100x160 cm, acrílic i esmalt sobre fli



### **The univers in a drop of water. A concise dictionary of Jordi Fulla's artistic concepts.**

The work of Jordi Fulla (J.F.) is a pathway. From his first exhibitions, where the pace was slowed by the subject matter itself, to the most recent work, Fulla's artistic landscape has undergone changes. J.F. has conquered new territories through a fractalised vision where a single drop of water contains the entire universe and the universe as a whole can be imagined in just a small portion of the landscape. This pilgrimage has led us to the essences. After treading such a long path, trees and illuminated signs appear, elements which the aerial perspectives, taken from infinity, prevented us from seeing. The work of J.F. is full of shortcuts, but they all lead back to the main path – a magical route that leads us to see universes of forms, colours and textures at every step. On this journey, we are changed by everything, yet nothing changes: it is an immense porthole through which we can see that the light is filtered by gaseous masses, illuminating the accidental mountains which are, in fact, no more than crumbs on the table. This window is like a telescopic lens which reduces immensity and extols the small details/little things.

Although the work of J.F. evolves, there is no radical break with what has gone before, but a kind of exploration which makes the description of the artistic territory increasingly sharp. J.F.'s world has only one border: the fictitious line which frames the surface of his canvases. Within them, everything is moving, shifting and evolving. From the outside, the viewer's immediate perception is of a moment frozen in time. But on getting to know and understanding Fulla's work better, it is possible to cross that line and see that the interior of the canvas has a life of its own, and that the perception of contemplating a work in just two dimensions is false. J.F.'s paintings have four dimensions because time – in the form of eternity – is also present. The usefulness of this dictionary may be questionable, but what it tries to do is enumerate and define the concepts which tend to be recurrent in the work of J.F. In each exhibition – and this one is no exception – J.F. catches up with old travelling companions.

**Water:** "Eau" in French. *Eau!* The title of his 2003 exhibition in Galeria Trama. The work of J.F. played with the reflections of light, with dampened elements and floating geographies.

**Truth:** Truth is all that is evident, exact and not open to doubt. In the language of J.F. truth is falsity, and everything false is always true.

**Drawing:** Drawing for J.F. is a way of structuring space; the line which marks the passing from one state to another. It is also a fictitious boundary.

**Energy:** The key to J.F.'s work.

**False:** Non-existent category in the work of J.F.; nothing is false. Truth can be questioned, but not falsity. Nothing can be false because in J.F.'s universe there is a place for all his dreams. (See **Certainty**)

**Fragmentation:** There is only one unit in the painting of J.F - all of his work. Consequently all the elements that it contains can be fragmented.

**Geography:** In the work of J.F., geography is everything. Fulla is a cartographer of universes which seem distant but are tangible.

**Island:** (in the work of J.F. an island can be an islet or a whole continent). A morsel of solid, liquid or gaseous matter, surrounded by another portion of solid, liquid or gaseous mass. Indigenous concepts live on the islands, linking up with other foreign concepts to result in the formulation of ideas.

**Weightlessness:** The elements which appear in the paintings of J.F are weightless. They float in nothingness. This gravity-free quality confirms the spiritual and transcendental quality of the work of J.F.

**Map:** Maps normally serve to direct one to a specific place. The maps of J.F. work to the contrary, helping us to lose ourselves. In a society where everything is signposted, classified and orientated, losing oneself is a perfect way of subsisting.

**Sea:** Metaphor for infinity.

**Matter:** In Sala Parés in 1991, J.F. presented an exhibition of matter painting, that is to say painting which was dense and inflexible. Over time the density dissolved and transformed itself into a substance, more conceptual than physical. Its ethereal quality allowed J.F. to construct malleable and changing worlds.

A fact which demonstrates that the paintings of J.F. are no more than an instant in a never-ending process.

**Mirror:** Light passes through the J.F.'s mirrors. The reflections we see are the light that is trapped within. They are doors to the other side of things.

**Painting:** Medium which many gave up for dead at the end of the 20th century. In modernising the concepts of painting, artists like J.F. demonstrate that the act of creation is an ever-evolving state with no sell-by date.

**Word:** The word in the paintings of J.F. is yet another geographical accident, an illuminated sign which the same level of meaning as the representation of a drop of water.

**Landscape:** J.F.'s great theme. It is the same landscape he has crossed since he began painting. But this landscape - and here's the rub - is internal.

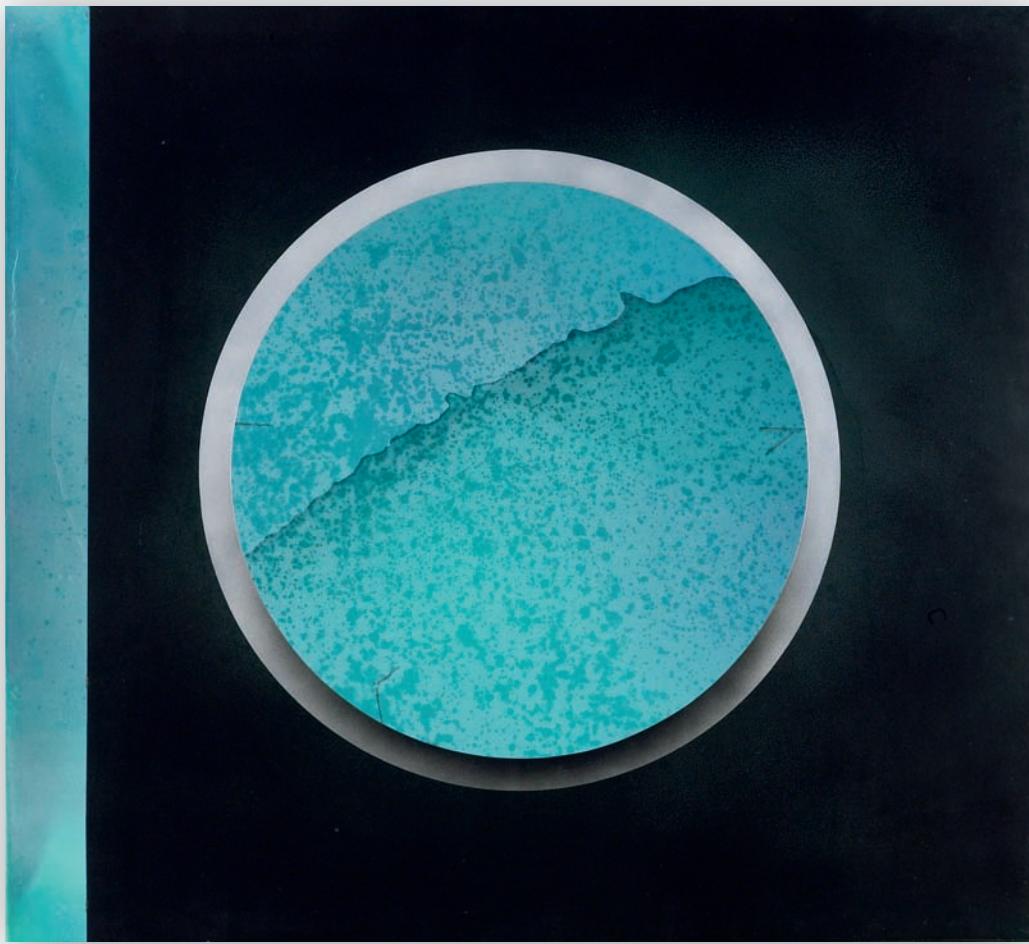
**Reflection:** Mirage (see **Mirror**)

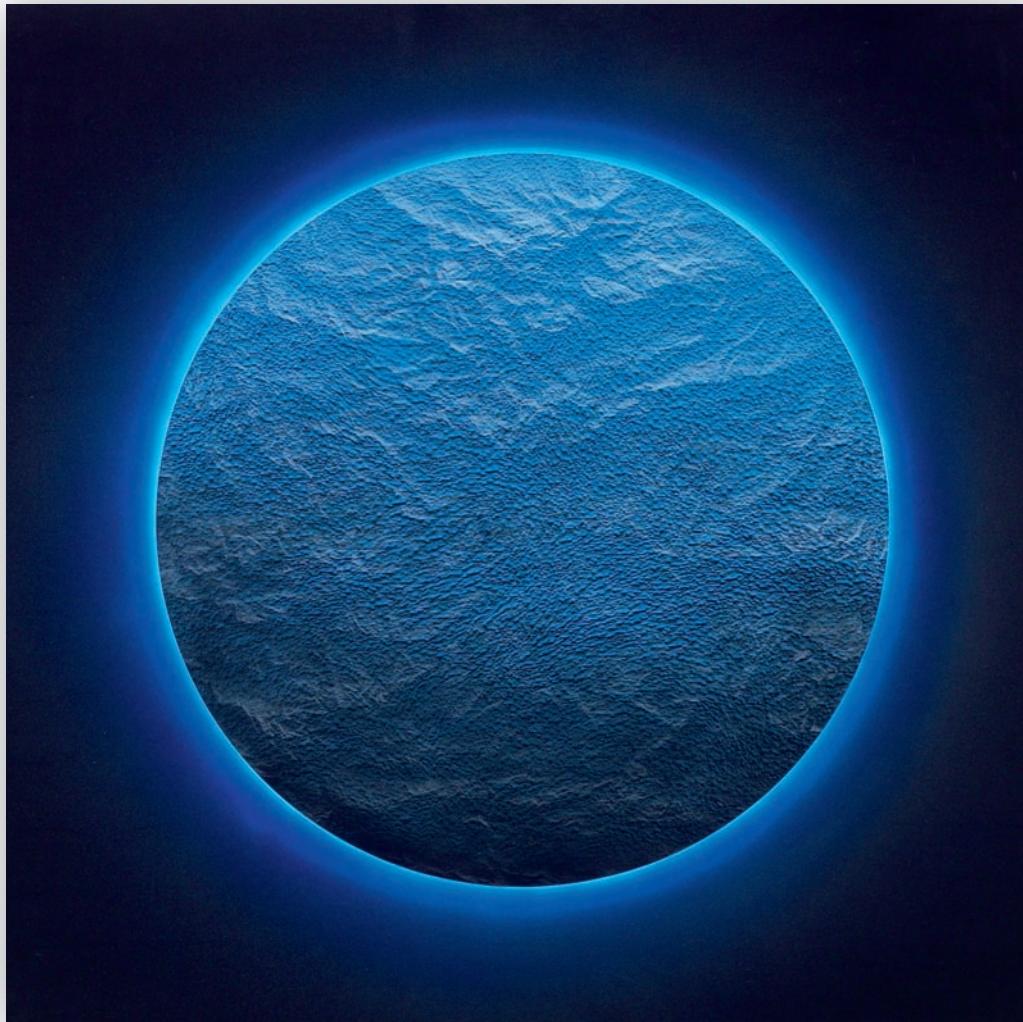
**Present:** There is no present in the work of J.F. Everything is eternity, and we see a fragment of it in every painting.

**Journey:** In the work of J.F. the journey is ever present as a working process. J.F. never stops; he merely changes rhythm.

**Technique:** More than just a vehicle for creation, technique is creation in itself. Unlike many artists who believe that technique and craft are a hindrance to creativity, J.F. makes technique a genuine artistic component.

**1967:** The year J.F. was born. In 1967 the Beatles recorded *Sergeant Pepper*. One of the tracks could be heard everywhere, *Lucy in the Sky with Diamonds*, describing a dream world where the skies are made of marmalade. J.F. renews this concept and turns his skies into perfumed water.







**Four Seasons** (cat. 432), 2004, 50x46 cm, acrílic sobre fusta

#### **Conversations between Philip Marden and Jordi Fulla.**

- One wonders what motivated you to make this book which looks back at the last ten years. Is there a specific reason that made you to want to bring these last years together? Is it about taking a leap to a new stage? A step in a new direction? Or is it just an exploration of your own past, an exercise in self-reflection?

For a while now I have wanted to compile a catalogue of the last years' work, mostly as a way of analysing and reflecting on the things that I have discovered on the way and which have formed the guidelines in my painting. I also felt, imagining a hypothetical viewer of my work, that it would be interesting to gather together a large part of the work to provide a more ambitious overview, since exhibiting has its limitations and can lead to the work being seen in a very fragmentary manner. Seen as a whole, it is evident that the work zig-zags here and there, while always moving within specific boundaries, but that with only part of the picture this is hard to perceive. Although maybe I am also meditating, almost unconsciously, on a new turn of the key in my work.

**Sense titol** (cat. 409), 2004, 46x50 cm, acrílic sobre fusta



*- Tell me about the reasons behind the shift that occurred between earlier work (immersed in a world of matter, perhaps more closely linked to Catalan painting or French informalism) and your present work, so immaterial, closer to the world of photography, where the painted gesture and the material quality of the paint itself have been suppressed.*

That was a real turn of the key in my work...all the work developed during the eighties until 1992 was the beginning of my introspection of painting. It was about moving the physical magma of the paint, influenced in part by the time and in part by the culture of matter embedded in Catalan painting which I had most close at hand. Curiously enough, however, my work wasn't so much about the physical gesture, the composition of space, colour or even symbolism... but more about a foreign way of representing reality through the idea of sensory perception: seeing smells, touching, sound, etc. The eighties finally ended with the idea of the young compulsive artist, facing a star system tortured like culture itself, becoming an almost "prêt-a-porter" fashion. But it also served to open a variety of different options, most of which have since been shown to be parallel, and which ultimately have fed off each other until they are no longer inter-distinguishable. I think that it was positive, even if many along the way abandoned painting in search of a supposed oasis which would ease the journey, in my understanding perhaps mistakenly, because in the end it is not so much about the material one uses but more about the processes of investigation that one generates.

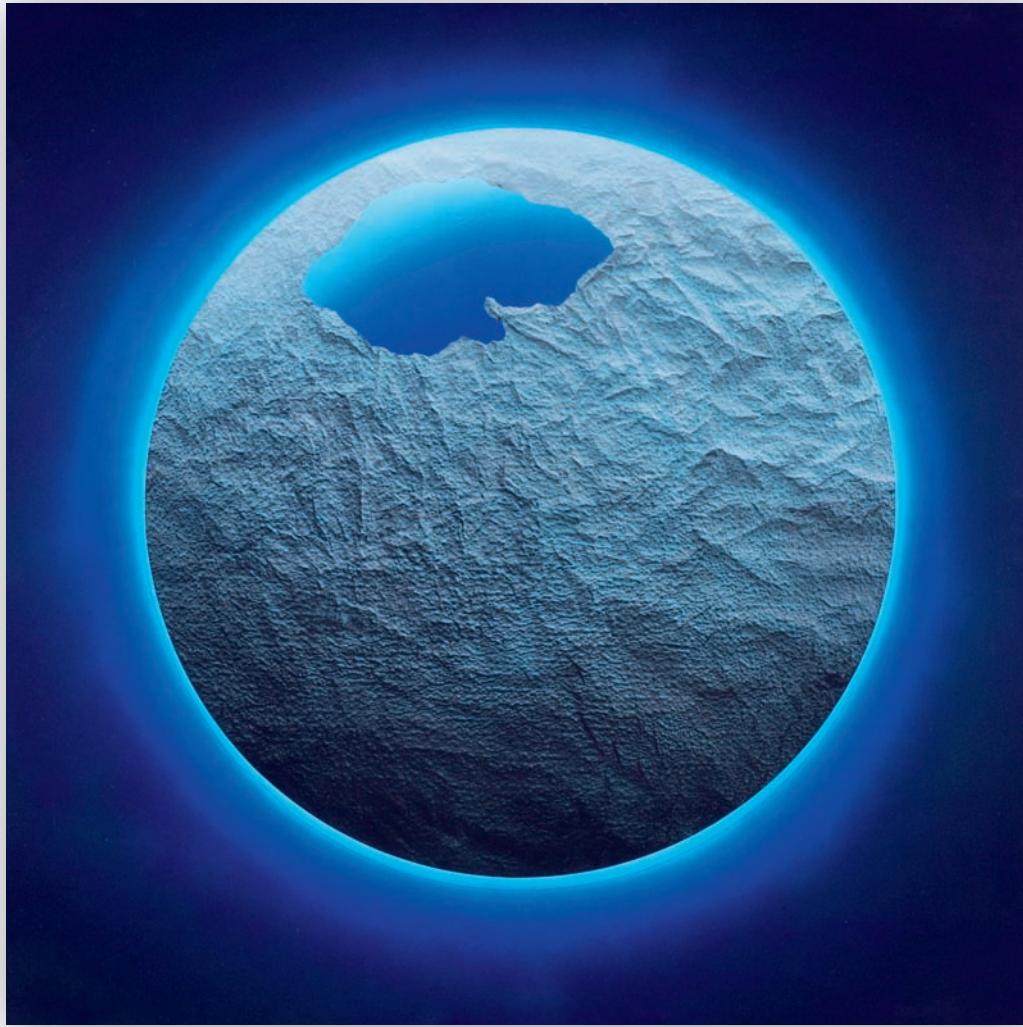
In 1992 I landed in Paris, in search of myself, suffering a not inconsiderable hangover caused by expectations of the world of art. I chose Paris, moved not so much by the need to find a strategic point in the world of art (by then Paris has long ceased to figure in the list of destinations chosen by artists), but more for the idea of escaping from Barcelona in order to find a large less endogamic city, which would offer more possibilities for research and culture. There I entered into contact with other cultures and ways of thinking and in this way I was able to give myself a thorough spring clean, reconsidering my cultural baggage and opening it up to new considerations. As a consequence the work itself began to shift, gradually losing prejudices and mannerisms. This repositioning happened between 92 and 97, during which time I had few exhibitions but endlessly experimented, in order to find something that would stimulate me to continue. In 1997 I felt ready to set off in a new direction and decided to start from zero, numbering all the new work, beginning with Cat. 001, and that is why this catalogue begins in 1997.

*- If one looks at all your work it is as if you want us to question how we look, and not so much what we are looking at.*

I think it's a bit of both. I work with the act of looking as it is proposed by painting and the result, without a doubt, is always artificial; the window on the world which the tradition of painting proposes becomes a parody of reality because of the two-dimensionality of the medium. Painting ultimately reflects upon itself. To try and trap reality in paint seems to me like a foolish act, and one that will inevitably end in failure, because painting itself is a reality to which we turn in order to communicate, as a witness to existence itself. As such, my interest lies in visions which have been filtered in some way, which aren't direct and in that sense which have a specific charge; a lens, a mirror, a droplet, the keyhole or the technological viewpoint of a satellite for example. This vision interests me for the disconcerting poetry which it generates; the seed of doubt which makes us turn to look, and which at least for me, has helped me to perceive things with more care and analysis.

We live in an era of the photographic eye, a flat plane; we accumulate images without scrutinising them as there is never enough time and faced with this I put forward what I would call the fugitive moment, one which traverses time, which turns a second into infinity.

All this gives us reason to criticise the society of fast-food information in which we are immersed: bombarded by unsurmountable quantities of information, ready chewed and pre-digested, so that we swallow it without any problems, and above all rapidly, so that we can't analyse or verify anything. We are once again participants in a manipulated reality ... (but this time with all the technology all the user could possibly need). I think we would agree that this reality is fruit of a capitalist culture and essentially an American one, which in my opinion, is beginning to write its final chapters.





**Regard III** (cat. 449), 2004, 92x100 cm, acrílic sobre tela



**Regard I** (cat. 447), 2004, 92x100 cm, acrílic sobre tela

*- Is it for this that you choose painting rather than photography, even if the end result has an almost photographic appearance.*

Yes. The eternal question asked by people who don't know my work is always: it's a photograph isn't it? It's a logical question because my interest lies in the possibility of creating work which sows a seed of doubt, which disconcerts, even in the process of how the images are generated. As I said before, I work with the vision that painting proposes and my images couldn't be made by any other pictorial methods, as they strategically play upon the premeditated accident, the observation of the material and how that can be harnessed.

The painting process is light years from that of photography. It just has nothing in common, apart from a shared two-dimensionality. In painting one always has to sow but one never reaps, while in photography one reaps but never sows, and it is in that sense the "painting versus photography" argument just seem ridiculous to me. Quite simply they complement rather than annul one another.

*- With this insistence on the how rather than the what, you are always playing with the role of illusion and deception?*

Yes. Of course my point of departure is not reality but the behaviour of the material itself (paper, silk and paint) which builds into something which has an uncanny resemblance to reality. This strangeness is my game, the illusion I create. The "trompe l'oeil" game I play often disappears as one moves closer to the painting somehow revealing, to the insistent eye, how it has been made. At first glance one sees the photographic quality, but with a more archaeological eye one discovers the game of collage, the pools of paint, the trace of the airbrush and the layers of paint and thought. Because ultimately it is a manual process and the traces of imperfections are right there, never being hidden. Here, I wouldn't talk so much of deception as of impossibility; nothing is what we see if we don't know how to look.

*- You talk of impossibility, it could also be interpreted as an echo of all the stumbling blocks in life.*

Precisely, playing on the impossibility of the act of living as much as the act of seeing. Even the things I paint are ambiguous, as they can't be held and tend to disappear into the infinite; the horizon of the sea, the ball which floats as a register of aerial space or even the images of clouds, water drops and reflections. It is as if the world is totally transitory, where it is impossible to hold onto anything, where the fragile tension in a drop of water would shatter if we tried to pick it up. In the latest pieces I have been working on, the reflections on water, all this becomes even more evident, as the image seems to move with the simple act of looking at it, and it is almost possible to imagine the next frame in the sequence ad infinitum.



**Archipel du miroir** (cat. 455), 2005, 90x130 cm, acrlic sobre tela



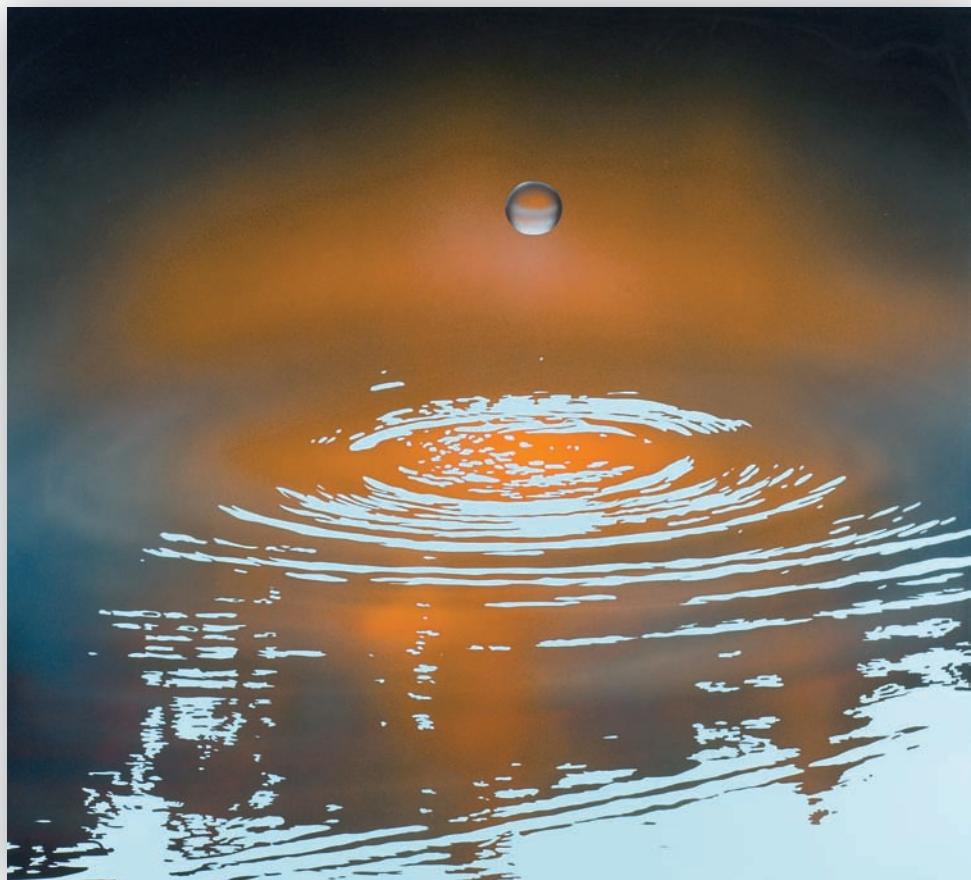
- This all sounds very cinematic to me. What about film? Do you think that your interest in film has affected or influenced your work?  
Have you never felt drawn to the moving image?

Yes, film has certainly always been a source of reflection for me both in terms of processes of perception and its technical and narratorial complexity. I think that it is very close to the tempus which I use in painting, although film is obviously more of a collective process. I envy the possibility of kidnapping the spectator during a period of time long enough to facilitate reflection. Visual artists have a raw deal as such because the period of time dedicated to looking at a piece or a whole exhibition is often very limited and the message tends to get lost in amongst everything else. Even more so if we bear in mind that the paintings leave the studio and are seen in part in an exhibition that lasts just a month before passing into a collection or returning to the studio (they don't have much chance to be read as such).

I am interested in the moving image, but it is another register which brings with it specific working conditions which aren't mine - a lot of planning and organisation. Painting allows me to observe the process through time and to modify it in totally unforeseen ways. A large part of the video-art that one sees bores me profoundly as it seems trapped between painting and what would be film or documentary. That said I find essential the work of some video artists, such as Bill Viola who has known how to adapt the essential questions of human existence, evident throughout art history, to the present systems of visual perception. Or Gary Hill, with his work exploring communication and the written word in sensory perception. Aside from this I would also take into consideration the work of certain advertisements "d'autor" which in very visual terms have the virtue (inherent in the medium) of being able to reach everyone quickly.



**La cinquième saison** (cat. 445), 2004, 180x290 cm, acrílic sobre tela



**Clin d'oeil** (cat. 453), 2005, 92x100 cm, acrílic sobre tela



- Are there any artists you consider to be specific points of reference to you as an artist?

This is one of those clichéd questions which are difficult to answer as artists always look again and again at the work of others, scrutinising it for answers and new questions; and the range is usually extensive. Above all, depending on the situation in which one finds oneself, one discovers or rediscovers work that at other times one wouldn't even look at, or viceversa.

For me the work of Vermeer has been very influential. The interiors of Vermeer as I see them are the most complete landscapes ever painted. They include exterior landscapes, synthesised in the light which penetrates the windows as much as an interior world, which reveals itself in the action and the composition of the painting.

The other artist who has most interested me is Joan Miró, precisely for the possibility of being able to wander over and over again through his discourse and with each step find new questions. His unique language means that once one has found a way in (and contrary to what people think, there are many doors), it is hard to imagine wanting to leave. I'm drawn to the observation he makes of the universe as a whole, situating the human perspective on its rightful scale.

I would say ironically that while Picasso cuts through our way of seeing the world with a hatchet, people like Duchamp or Miro use a nail file: the fine dust they generate spreading, in the long run, more easily through the air.

So, I've mentioned Miró, Vermeer and Bill Viola, but the list is much longer: Rothko, Guston, Fontana, Morandi, Polke, Ruscha, Kapoor, Celmins, Cotton, Tansey, etc.

- All the artists that you have listed, curiously enough, converge around a discussion of time detained. Would you agree?

Yes, you're right. One ends up drawing up a list of parallels. Virtually all of them work more or less with a penetrating, silent, gaze and one that is almost tactile in its treatment of the fugitive moment.

- In the visits that I have made to your different studios over the last ten years, I have often noticed how important it is for you to create a sensation of being surrounded by your own world. There is always a jumble of objects, photographs, sketches, articles from the press on a wide variety of themes, and so on. Are the studio and the ambiance you create there vital for your work?

As an artist I am very tied to the concept of the studio, and by that I mean I need to work there constantly and methodically and spend time there every day. Consequently I have to feel comfortable and need to create my own working atmosphere there as quickly as possible. I have to establish a certain silence, but at the same time surround myself with the traces left by the passage of time. The studio is in many ways the largest sketchbook that I have and yet it is the only one which disappears if I move; so in many ways it becomes the most magical, the most personal. The traces I leave behind help me to calm the sensation that tomorrow I won't remember anything at all. They don't act as reminders as such, but as annotations of things that might need to be taken into account at some point or other.

**Met I** (cat. 450), 2005, 100x92 cm, acrílic sobre tela





- In the conversations that we have had you have always insisted that for you the painting process is based on time in the studio, as if your work wouldn't be able to take shape without this laboratory of time and processes.

Well, all work requires a specific and prearranged space in which to become resolved. Everybody chooses according to the necessities and the particularities inherent in their discourse. Even if knowledge and self-reflection are always packed in one's bag wherever one goes, there is another set of processes which need to be more immobile, and require more peaceful surroundings - it's a bit like using the right kind of saucepan. On the other hand, my painting technique veers towards the technically complex, which means that I have to adapt the space in which I work taking into consideration things such as light, temperature, humidity, etc. This means that, like the farmer, I have to look at the sky to know what I'm going to do tomorrow.

**Lightning over water** (cat. 452), 2005, 52x70 cm, acrílic sobre tela



- Looking back, landscape appears as a constant in your work. Do you think of it as a human necessity to discover the panorama, looking down from the watchtower? Is it in reference to classical painting?

I spoke to you previously about landscape in the paintings of Vermeer; about the possibility of it being perceived without actually being there. This is the gamble I'm drawn to, as I prefer to use it from a spatial perspective rather than a symbolic or referential one. The constant of landscape in my work is limited to the use of coordinates of the horizontality and depth and in this sense it only becomes a recognisable landscape conceptually. It is based more on the very physics of weight, movement and space, all seen from our viewpoint as standing verticals, as if sweeping across the horizontal line., (to resolve this I have sometimes used the reference of a train or aeroplane window, the continuous line of the sea and the sequence of frames in a film or the lines of a soundtrack). And I often use the premise that the act of looking takes place through a seemingly technological or scientific eye, by which I mean that what we see we don't see directly but in some form of translation.

**Le grand verre** (cat. 451), 2005, 52x70 cm, acrilic sobre tela

Unfortunately I think that we increasingly tend to look at a manipulated reality. People no longer travel with a hunger for discovery, but with the intention of seeing what they already know, reaffirming it with a photograph like the ones they have already seen, and this is just a minor example of our daily routine.

What role does the process play in how the work is developed?

For my work I need to fully understand the materials and their possibilities for adaptation according to the needs of the final result. I aim to distance myself in the paintings as much as possible from the trace of the artist's hand, in an attempt to obtain seemingly anonymous images. I say this obviously with a certain amount of irony as it is a manual process. I achieve the effects I want by premeditating the gesture and articulating it from a distance. The act of dispersing the paint with air permitting a poetic dialogue between what my eye and hand dictate and what the air actually configures.

Curiously enough in the latest work there is a certain shift in how the paintings themselves are constructed. The crumpled paper has been swapped for a set of stencils and sequences within a more mechanical process.

More than a shift, it is about incorporating new registers in my working process. With the crumpled paper I can talk about that which is solid, in the rocks, and at the same time about liquids, in the seas, establishing the contradiction of what we see and the idea that it doesn't correspond to a physical definition of these things so much as their appearance. And yet with a single material, with very minor interventions, these different appearances can be evoked.

That said, when I then talk of water or the mirror as elements which are not tangible, I am forced to incorporate new materials and I work with layers of transparent paint, shiny varnishes and, in contradiction, with cut out stencils which outline the forms of a fugitive moment. I say in contradiction because it is strange to show an intangible moment with a static and perfectly delineated drawing. It is as if the process of painting these reflections on the water wanted to show us exactly what it is that constructs our vision of the world.

Do you think the tendency towards the reflection or the proliferation of the use of the mirror image within the work, not only of artists but also in the world of advertising, is a critical response in the face of an extremely narcissistic and capitalist reality? Is there a reason why all these images appear simultaneously?

It is a time of doubt and in society today there is a need to find, and in a way to rebuild, ourselves and this perhaps means that we need to focus our view beyond the blur in which we live. It generates a more contemplative space and in that sense I have the feeling that art is regaining the chance to be more anonymous. If we manage not to lose heart in the face of the apparent impossibility of improving the human condition, I believe we will be able to understand life as something which goes beyond ourselves.

**Le mystère des voix bulgares I** (cat. 446), 2004, 133x122 cm, acrílic sobre tela





**JORDI FULLA**

Igualada (Barcelona). 1967  
Viu i treballa a Barcelona.

**1985**

- Sala Blaise Cendrars. Barcelona.

**1986**

- Exposició "Terrassa after tèxtil" Museu de la Ciència i de la tècnica de Catalunya. Terrassa (Barcelona).
- Sel.lecció en el XXVè Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, Fundació Miró. Barcelona.
- Guanyador del Premi de Dibuix "Andreu Arnau". Terrassa (Barcelona).

**1987**

- Museu Comarcal de l'Anoia. Igualada (Barcelona).
- Sala Muncunill. Terrassa (Barcelona).
- II Biennal d'Art F.C. Barcelona. Mercat del Born. Barcelona.

**1988**

- Obra gràfica d'artistes d'Eina. British Institute. Barcelona.
- Premiat a la VII Exposició d'arts plàstiques per a joves. Generalitat de Catalunya. Palau Marc. Barcelona.
- Guanyador del Premi de Pintura Jove Ciutat de Terrassa (Barcelona).

**1989**

- "Cinc artistes d'Eina". Sala Parés. Barcelona.
- Sala Plana de l'Om. Manresa (Barcelona).
- "Catalan's latest art exhibition. I.A.C. Tokio (Japó).
- Galeria Amics de les arts. Terrassa (Barcelona).

**1990**

- Galeria Fòrum. Girona.
- Tokyo Art Fair. Tokio (Japó).
- Artium Gallery. Fukuoka (Japó).
- "Entorno a la obra gráfica". Galeria Amics de les arts. Terrassa (Barcelona).

**1991**

- "ArrAn". Sala Parés. Barcelona.
- IV Biennal de Pintura de la Comunitat Autònoma de Múrcia.
- Reinickendorf Rathaus Gallery. Berlin (Alemania).
- Graphic-Art'91. Reials Drassanes. Barcelona.
- Ann Jaffe Gallery. Miami (USA).
- Col·lecció Testimoni. Fundació "La Caixa". Barcelona.

**1992**

- Instal.la el seu estudi a Paris (França).
- "A Barcelona. XXV Jocs Olímpics". Sala Parés. Barcelona.
- "Matière à mon trait". Mairie de la ville de Foix. (França).

- October art Festival. Liverpool (Anglaterra).
- Premiat al Criteri d'art Ciutat de Terrassa. Sala Muncunill. Terrassa (Barcelona).
- Galerie Lina Davidov. Paris (França).

**1993**

- "Une chambre pour un seul aveugle I". Galeria Soler-Casamada. Terrassa (Barcelona).
- "Gent d'Eina". Galeria Carles Taché. Barcelona.
- "Une chambre pour un seul aveugle II". Sala Muncunill. Terrassa (Barcelona).
- Kunst-Rai. Amsterdam (Holanda).

**1995**

- Finalista Premi Ricard Camí. Fundació Caixa de Terrassa. Girona.
- Galeria Soler-Casamada. Terrassa (Barcelona).

**1996**

- Galerie Akie Aricchi. Paris. (França).
- Ambrosino Gallery. Miami (USA).
- Art-Chicago'96. Chicago (USA).

**1998**

- "Obra sobre paper". Galeria Ricard. Terrassa (Barcelona).
- "30 Eines". Centre d'art Santa Mònica. Barcelona.
- "Veu en off" Galeria Ricard. Terrassa (Barcelona).

**1999**

- "Nulle Part". Galeria Trama. Barcelona.
- Galeria Susanna Gibert. Terrassa (Barcelona).
- Galeria Artissimo. Amsterdam (Holanda).

**2000**

- Arco'00, Galeria Trama. Madrid.
- Projecte Euro Point. Sala d'exposicions Deutsche Bank. Madrid.
- Galeria M.A.Bagué. Pals (Girona).
- Euro point Project. Frankfurt (Alemania).
- Galeria Maria Llanos. Cáceres.

**2001**

- "L'Atmosfera Anònima" Galeria Trama. Barcelona.
- Guanyador accésit en el 7è Premi Ricard Camí. Fundació Caixa de Terrassa (Barcelona).
- "10x10" 10 anys de Trama. Galeria Trama. Barcelona.
- "Art Emergent". Generalitat de Catalunya. ArtExpo'01. Barcelona.
- Galeria M.A.Bagué. ArtExpo'01. Barcelona.
- "Propis" Galeria M.A.Bagué. Pals (Girona).
- Artissima'01 Fira d'Art Contemporani de Torino. Galeria Palma XII. Torino (Itàlia).
- Guanyador del Premi d'Obra Gràfica, Fundació Encyclopédia Catalana. Barcelona.

**2002**

- Col·lectiva inaugural 2002. Galeria Fidel Balaguer. Matadepera (Barcelona).
- Galeria Palma Dotze. Vilafranca del Penedès (Barcelona).
- Arco'02 Galeria Trama. Madrid.
- Arco'02 Galeria Palma Dotze. Madrid.
- Col·lectiva Galeria Ricard. Terrassa (Barcelona).
- Saló europeu de joves creadors. Montrouge (França). Lisboa (Portugal). Sant Cugat (Catalunya).
- "Premiere" Gallery International. Baltimore (USA).
- "(Rew)visions" Galeria Trama. Barcelona.
- Galeria M.A. Bagué. Pals, Girona.
- Gallery International. Baltimore, (USA).

**2003**

- Col·lecció Testimoni. Fundació la Caixa. Tarragona.
- "Eau!" Galeria Trama. Barcelona.
- Arco'03 Galeria Palma dotze. Madrid.
- "Eau!" Galeria Trama. Madrid.
- Col·lectiva Gallery International. Baltimore (USA).
- Col·lectiva Galeria Susana Gibert. Terrassa.
- Flamencart contemporani. Siurana d'Empordà. Girona.
- ART Cologne '03. Gal. Trama. Köln, Alemania.
- Quiosc Gallery. Tremp. LLeida.

**2004**

- Arco '04 Galeria Trama. Madrid.
- Col·lectiva Galeria Susana Gibert. Terrassa.
- Galeria M.a.Bagué. Torroella de Montgrí.
- "Last Exit". Sovereign Trust Foundation. Gibraltar.

**2005**

- "Eau!" Can Xerracan. Montornès del Vallès.
- Galeria Trama. Barcelona.
- Torre Muntadas. El Prat de Llobregat.

**COL·LECCIONS**

- Col·lecció Testimoni. Fundació "La Caixa". Banc de Sabadell.
- Fundació Caixa de Terrassa.
- Fundació Eina.
- Fundació Encyclopédia Catalana.
- Unió de Banques Suïsses.
- Banque de Luxembour.
- Banco do Santo Espíritu. Lisboa
- DeutscheBank. Frankfurt
- Museu d'art Ciutat de Terrassa.
- Museu Comarcal de l'Anoia.
- Colecció Ernesto Ventos.
- Sovereign Group.

