MUSEO BARJOLA

Barjola

BARJOLA + DÍAZ - FAES

SOLO

El palacio Habitado

MUSEO BARJOLA GIJÓN

EL PALACIO HABITADO Laura Gutiérrez, pág. 9

PLANTA BAJA pág. 13

PLANTA PRIMERA pág. 31

PLANTA SEGUNDA pág. 73

BARJOLA NO ESTABA ALLÍ Óscar Alonso Molina, pág. 115

PLANTA TERCERA pág. 123

TRIALOGO IMPOSIBLE Laura Gutiérrez, pág. 141

ENGLISH TEXTS pág. 155


EL PALACIO HABITADO
Barjola / Díaz-Faes
SOLO

EL PALACIO HABITADO

Laura Gutiérrez

Oviedo, marzo de 2026

El Palacio de la Trinidad -Museo Barjola- recibe una exposición que navega en todas direcciones determinando rutas en las que Juan Barjola y Juan Diaz-Faes construyen a base de cruces y quiebros, convergentes en algunos casos divergentes en otros, un relato para que los visitantes definan su visión del vínculo, o no, entre dos artistas muy personales; no coetáneos pero enlazados por encima de tiempos y espacios. En ella Díaz-Faes formula su discurso a través de un sincronismo inteligente emotivo y vivaz, intuido en el despliegue de las piezas de Barjola.

Los artistas conviven y entrelazan sus obras describiendo por primera vez en el museo, un coloquio de tú a tú entre dos creadores. Hablan ambos poblando todos los dominios del Palacio con una disertación viva y contemporánea, destapando en cada hueco un diálogo silencioso pero fructífero en pos de urdir la versión atemporal de la creación en estado puro.

En esencia se busca un escenario diferente, abriendo un trazado en el que el público vislumbra orden, época y lectura definitiva de una historia nunca contada y probablemente jamás escrita.

Díaz-Faes nos sorprende no únicamente con intervenciones directas sobre las paredes. Sugiere una noción de las imágenes que traspasa lo meramente inmediato; deposita en nosotros la indeleble huella de una experiencia trascendental donde las haya. Su lenguaje plástico se acerca o aleja de Barjola según fluyen sus sensaciones, pero sin perder un ápice del movimiento y la esencialidad que le caracteriza. Seguramente sus obras, al igual que las de Barjola, atrapan al espectador con la aproximación a una tridimensionalidad sensual abrazada por una bidimensionalidad formal, nacidas ambas al amparo de una fuerza creativa sin cortapisas ni ataduras.

En la interesante novela de Carys Davies, *Despejado,* nos encontramos con dos personas -coetáneas, aunque asemejan anacrónicas- conviviendo en la misma morada. Las circunstancias que los unen, en apariencia ajenas a ellas, acaban incluso resultando deseadas, abocándolas a construir una crónica común generada a partir de lenguajes totalmente diferentes. La riqueza literaria y plástica emanada de esas páginas podría sumirnos en la idea de lo que nos acoge en el Museo Barjola.

En la instalación *El Palacio Habitado* artistas y personajes se liberan de las paredes que los contienen atravesando los límites impuestos por la piel de los paramentos. Al surgir de los muros que los encierran los entes se apropian del medio, intervienen en él y lo transforman, construyendo inusuales narrativas. Las creaciones de Juan Díaz-Faes y Juan Barjola no se limitan a la mera manifestación; su aparición en la superficie está cargada de una radical intención de desvelar. A través de esta fase de desenmascaramiento los individuos se encuentran entre sí, se interrelacionan y se despojan de sus roles tradicionales, sumergiéndose en una especie de “baile de máscaras”, donde las fronteras entre lo desenfadado y lo sensato, lo visible y lo invisible, lo reverente y lo irreverente, lo audible y lo inaudible, lo trágico y lo alegre... se desdibujan.

Las obras de Juan Barjola, muchas de las cuales se han mostrado escasamente con anterioridad, atraviesan un proceso de “desocultamiento”. Al salir de detrás de los muros que las han custodiado hasta este instante se mezclan y dialogan con aquellas otras que ya han sido exhibidas, provocando infrecuentes conexiones y permitiendo que se organice una nueva consciencia de su contenido. De igual forma los seres de Juan Díaz-Faes aparecen de manera casi orgánica, naciendo de la arquitectura del museo en los rincones más insospechados, como si fueran el producto de un hallazgo natural. Se hace evidente que, al igual que las obras de Barjola, las creaciones de Díaz-Faes no siguen un itinerario fijo; más bien, se deslizan escudriñando su zona más afín, más acogedora, donde pueden encontrar la máxima resonancia en el contexto del “Palacio que habitan”.

Estos moradores dicen: “Somos lo que sentimos, lo que compartimos, lo que fraguamos en nuestra relación con el otro. Somos exploradores de lo que se desvela ante nosotros, somos tanto anfitriones como invitados. Nos encontramos en esta coyuntura no solo como hacedores, más bien como habitantes de un escenario que se extiende más allá de las paredes del museo y que se proyecta en la mente y la voluntad del espectador. Nuestra presencia no es exclusivamente física, sino simbólica: llama a la descodificación y al análisis”:

En cada rincón se despliegan ambientes distintos, cada uno con su propia atmósfera, como una serie de capas que se superponen y se funden entre sí creando una experiencia integral.

En la planta baja, cuyo acceso nos recibe con el mágico automatismo de la expresividad de los dos artistas, la imponente arquitectura de la Capilla de la Trinidad domina; se gesta una atmósfera donde las obras se conectan con lo sublime, con lo que está más allá de lo inmediato, con lo intangible. Es un enclave en el que el visitante es invitado a cavilar sobre lo trascendental, lo eterno, lo espiritual... La vista se eleva y se desprende de las contingencias cotidianas indagando respuestas, si las hay, en la sensitiva inmaterialidad de lo envolvente.

El ambiente se vuelve más sobrio en la primera planta con una presencia que evoca, al menos en apariencia, un orden establecido. Los sujetos que habitan este nivel se configuran con una pátina de autoridad -rango simbólico- respondiendo a las estructuras que, supuestamente, pueden regir en la transitoriedad social. La formalidad no es sinónimo de rigidez, antes bien de una llamada a la meditación y a la construcción de disertaciones y alegatos no por complejos ausentes de delicados matices. Las obras de los artistas presentan la profundidad abierta de sus múltiples lecturas.

Por otro lado, la segunda planta es un refugio irónico donde la vida se insinúa desde un prisma más dinámico y experimental. Los personajes muestran una faceta más coqueta, más fluida, que desafía las convenciones de la aparente realidad. Esta parte está destinada a aquellos que son capaces de ver más allá de lo evidente, de desafiar los roles establecidos y de mirar el mundo con un enfoque abierto y transformador. Aquí se plantea una reflexión sobre la dignificación de todos los actores, sin importar su origen y contexto, se cuestiona la jerarquía impuesta y se defiende la importancia de una mirada más inclusiva, radicalmente abierta, sin sesgos predeterminados ni definiciones estereotipadas.

La tercera planta, por último, evidencia un tema complejo, la captación documental directa. Abordada desde una faceta que, siguiendo la estela de Barjola, trata de apartarse de convencionalismos -como nos esboza por ejemplo en su tratamiento de la figura del caballo (tauromaquias) que, aunque puede no ser el foco principal de la historia, da sentido a la narrativa en su conjunto (sacrificio)-. Esta consideración abre un abanico de posibilidades reflejando el drama de aquellos “no protagonistas” que cargan con el peso de un sufrimiento, convirtiéndose en diversos casos en la esencia misma de la representación.

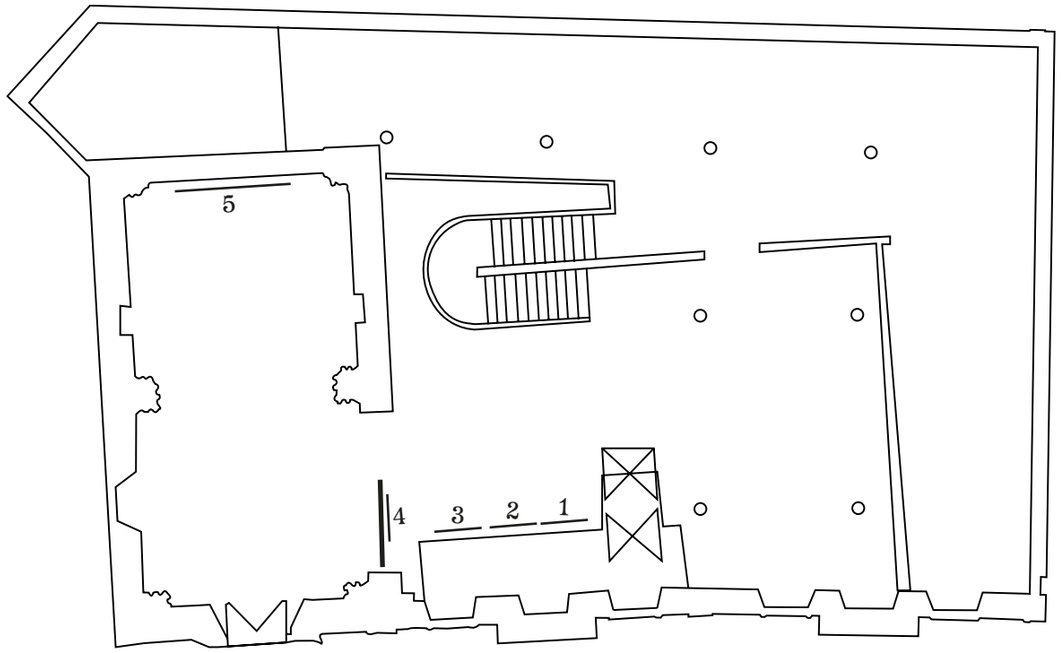
En este proyecto la importancia de la voz de los artistas se esboza como un elemento vertebrador. No se trata solo de revelar sus obras, se trata de dejar que sus pensamientos y sensaciones se desplieguen de forma abierta, sin cortapisas, sin restricciones. Cada intención se convierte en un eco que resuena a través del momento y lugar de la exhibición. Intentamos crear una plataforma para que la palabra fluya en un viaje donde lo que se dice y lo que se pone a la vista se funden en una vivencia sin censuras normativas. Es precisamente en ese atrevimiento donde reside la potencia de la exposición, un emplazamiento donde las ideas se manifiestan en su forma más pura y espontánea, desprovistas de filtros o prejuicios.

Entramos en una serie de intercambios en los que las voces de los artistas y la que suscribe se suman en franco e imaginario debate aportando propósitos, impresiones, perspectivas... Lo esencial es no limitarse a un simple ejercicio expositivo, es constituir un proceso continuo de creación y reinterpretación.

Por ello concebimos un “triálogo” que, sin sombra de duda, es una de las piedras angulares del conjunto de Juan Díaz-Faes y Juan Barjola en el Museo Barjola de Gijón. Este acto, que podríamos denominar triangular en su estructura, busca configurar una trama de interacciones donde las opiniones de los artistas se entretejen permaneciendo a la vez singulares y autónomas. No se concibe como una línea recta que delimita el antes y el después, es como una red flexible, donde todo puede desplazarse, fundirse y reconfigurarse sin que el espectador logre identificar el inicio o el fin. A través de esta actuación sondeamos una equilibrada experiencia sensorial que trasciende el intervalo expositivo, permitiendo que los silencios y transmisiones del pasado el presente y el futuro se manifiesten y departan anacrónicamente sin necesidad de ser categorizados. La realidad y la ficción manejan los hilos de la fábula ofreciendo al público la oportunidad de decidir.

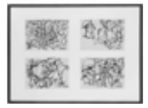
El camino de la palabra dicha, imaginada, expresada, pensada, deseada, evocada... queda abierto, sigamos su rastro y su pertinente mensaje.

PLANTA BAJA

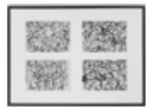


Se gesta una atmósfera donde las obras se conectan con lo sublime, con lo que está más allá de lo inmediato, con lo intangible.

1. DIBUJOS AUTOMÁTICOS (4)
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
24,5 x 34,5 cm. (c.u.)
1987



2. DIBUJOS AUTOMÁTICOS (4)
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
24,5 x 34,5 cm. (c.u.)
1987



3. CABALLOS (5)
Juan Díaz-Faes
Óleo sobre papel
2025



4. VACAS (4)
Juan Díaz-Faes
Tinta sobre papel
2025



5. TRÍPTICO DRAMÁTICO DE MATERNIDADES
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
Maternidades
180 x 324 cm.
1989









































PLANTA PRIMERA

En un ambiente que se vuelve sobrio las obras de los artistas presentan la profundidad abierta de sus múltiples lecturas. Los sujetos que habitan este nivel se configuran con una pátina de autoridad respondiendo a las estructuras que, supuestamente, pueden regir en la atemporalidad social.

1. EL MAGISTRADO, 1980
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
100 x 72 cm.



2. MUJER PENSANTE, 1986
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
100 x 70 cm.



3. FISURA BLANCA, 1986
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
100 x 70 cm.



4. TRUMPET MOUSE, 2023
Juan Díaz-Faes
Técnica mixta sobre tabla



5. PERRO CIEGO, 1985
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
182 x 114 cm.



6. PERRO EN EL ESPACIO 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.



7. GENTES DE LA PERIFERIA 1987
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.



8. THE REDNESS, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre tabla, (tríptico)
100 x 100 cm.



9. AUTORRETRATO, 1988
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm.



10. 1 x 2, 2025
Juan Díaz-Faes
Esmalte sobre madera
122 x 170 cm.



11. MUJER CON SOMBRERO 1984
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm.



12. RETRATO APÓCRIFO, 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.

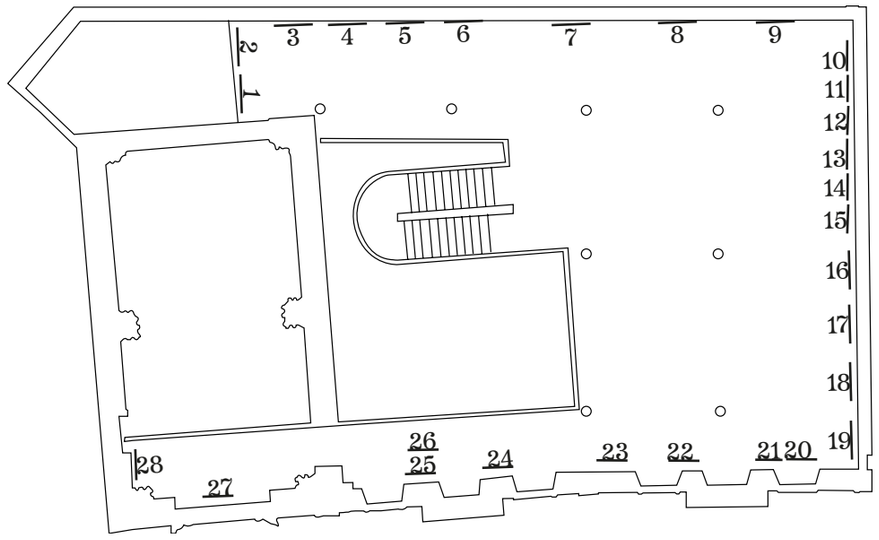


13. DAMA CON SOMBREO, 1982
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



14. DAMA EN EL ESPEJO, 1988
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.





15. MUJER QUE OBSERVA, 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



16. YOU'VE GOT, 2026
Juan Díaz-Faes
Esmalte sobre tela
160 x 130 cm.



17. DAMA CON SOMBRERO, 1986
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.



18. EL MAGISTRADO, 1986
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.



19. LA ÚLTIMA CARRERA, 2025
Juan Díaz-Faes
Tinta sobre papel
21 x 150 cm.



20. LUCHELIN, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre tabla
177 x 122 cm.



21. SUCHELIN, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre tabla
177 x 122 cm.



22. PÁJARO EN EL MURO, 1991
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm.



23. FORMAS VACÍO, LLENO, VACÍO, 2025
Juan Díaz-Faes
Tinta sobre papel
120 x 120 cm.



24. MURO ILUSTRADO 1991
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm.



25. y 26. CABEZA, 1985
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm.



27. CRUCIFIXIÓN, 1985
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 130 cm.



28. FORMAS SERIO 2025
Juan Díaz-Faes
Tinta sobre papel
50 x 70 cm.




EL PALACIO HABITADO
Barjola / Díaz-Pintado













EL PALACIO HABITADO

Barjola / Díaz-Faes



























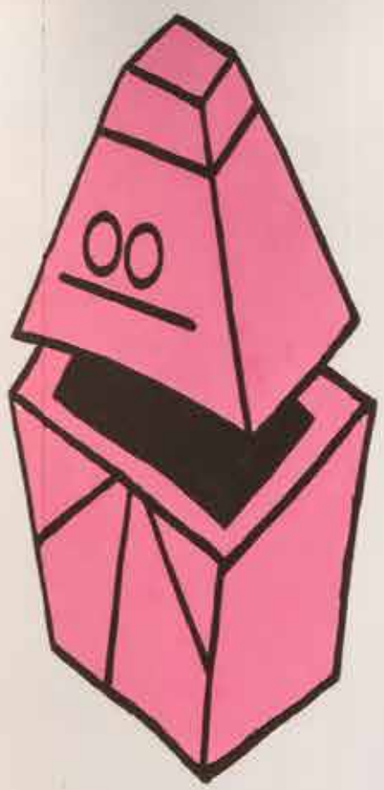









EXTINTOR
FAES


18



PLANTA SEGUNDA

Es un refugio irónico, donde la vida se insinúa desde un prisma más dinámico y experimental. Los personajes muestran una faceta más coqueta, más fluida, que desafía las convenciones de la aparente realidad.

1. CAMERINO, 1991
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.



2. STILLER, 2025
Juan Díaz-Faes
Lápiz sobre papel
70 x 71 cm.



3. MUJER ECHADA 1991
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.



4. CAMERINO, 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



5. DANCER II, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre lienzo
177 x 122 cm.



6. DANCER I, 2022
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre lienzo
177 x 122 cm.



7. MUJER TOCÁNDOSE, 1986
Juan Barjola
Tinta china sobre papel
100 x 70 cm.



8. CONCRETAMENTE 2, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre concrete,
100 x 100 cm.



9. CONCRETAMENTE 1, 2023
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre concrete
100 x 100 cm.



10. CAMERINO, 1985
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 160 cm.



11. HAMAIKETATO, 2023
Juan Díaz-Faes
Emanel sobre foam



12. MUJER TOCÁNDOSE CON FONDO NEGRO, 1988
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.

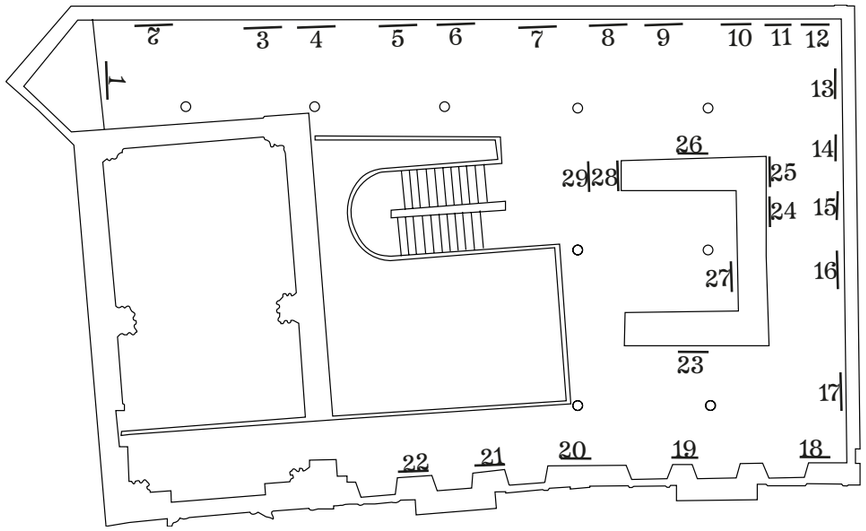


13. DIFÍCIL POSTURA, 1987
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 114 cm.



14. DESNUDO DE MUJER CON PERRO, 1989
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
155 x 200 cm.





15. 1 DIOS 6
Juan Díaz-Faes
Esmalte sobre madera
160 x 130 cm.



16. SKATES VANS, 2022
Juan Díaz-Faes
126 x 99 cm



17. DESNUDO DE MUJERES CON PERRO, 1987
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm.



18. PALCO, 1986
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm.



19. LAS TRES GRACIAS, 1986
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm.



20. DANCER IV, 2025
Juan Díaz-Faes
Acrílico sobre lienzo
177 x 122 cm.



21. ADEMÁN MÓRBIDO, 1985
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm.



22. DAMA CON SOMBRERO, 1988
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
100 x 62 cm.



23. HOMBRES ERRANTES, 1989
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm.



24. y 25. CAMERINO, 1989
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
(24) 200 x 140 cm.
(25) 140 x 89 cm.



26. MOMENTO CONVULSO EN LA PLAYA, 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 248 cm.



27. MADUREZ Y PUBERTAD, 1990
Juan Barjola
Óleo sobre lienzo
200 x 270 cm.



28. y 29. CRISTALERÍA, 2016
Juan Díaz-Faes
Esmalte sobre lienzo
20 x 20 cm.







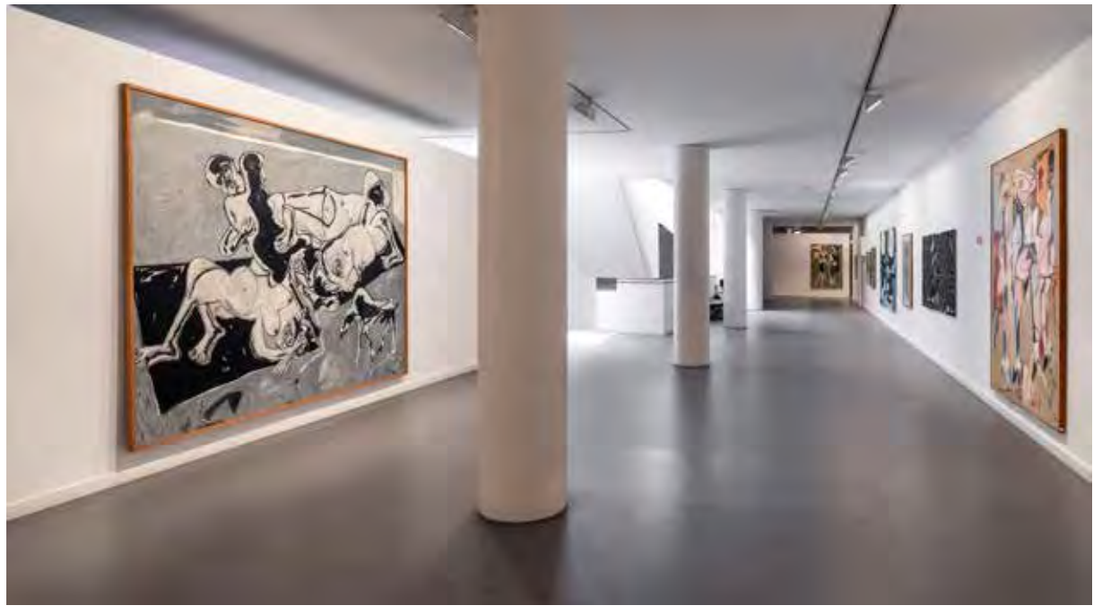


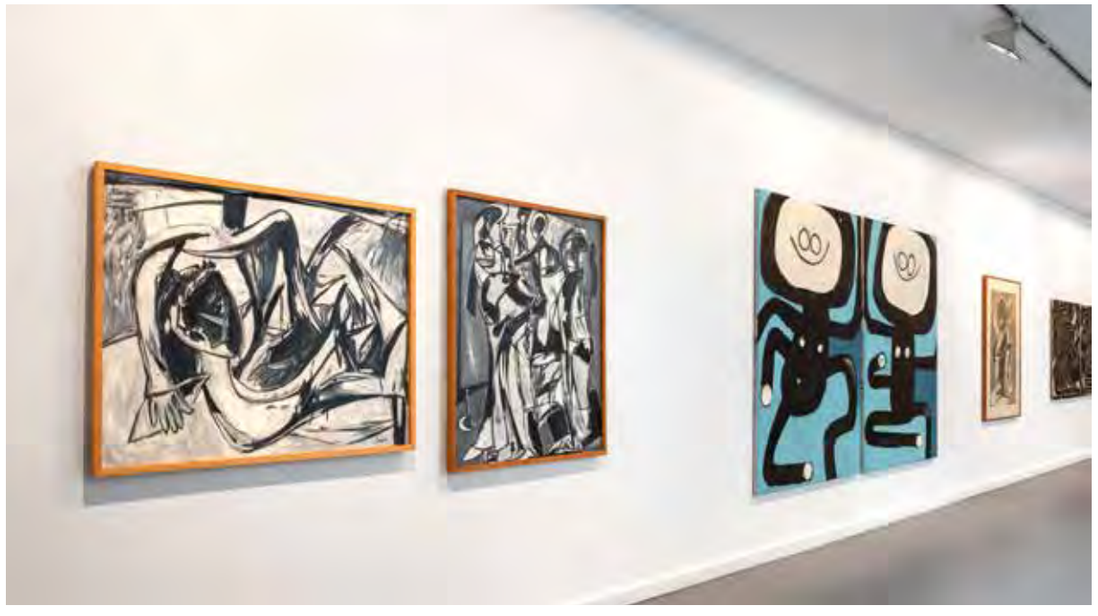


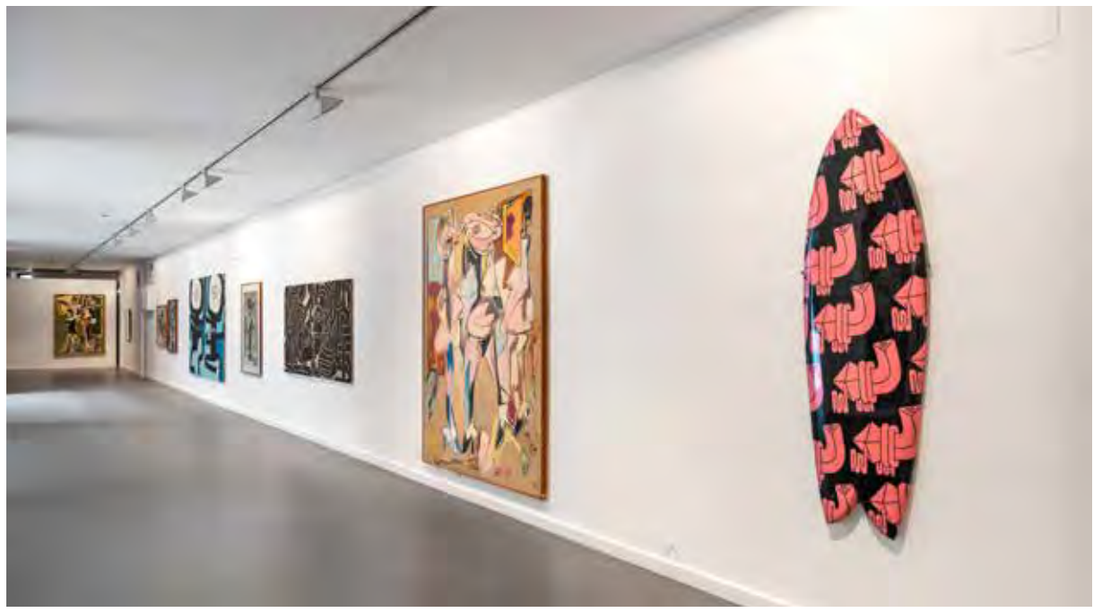


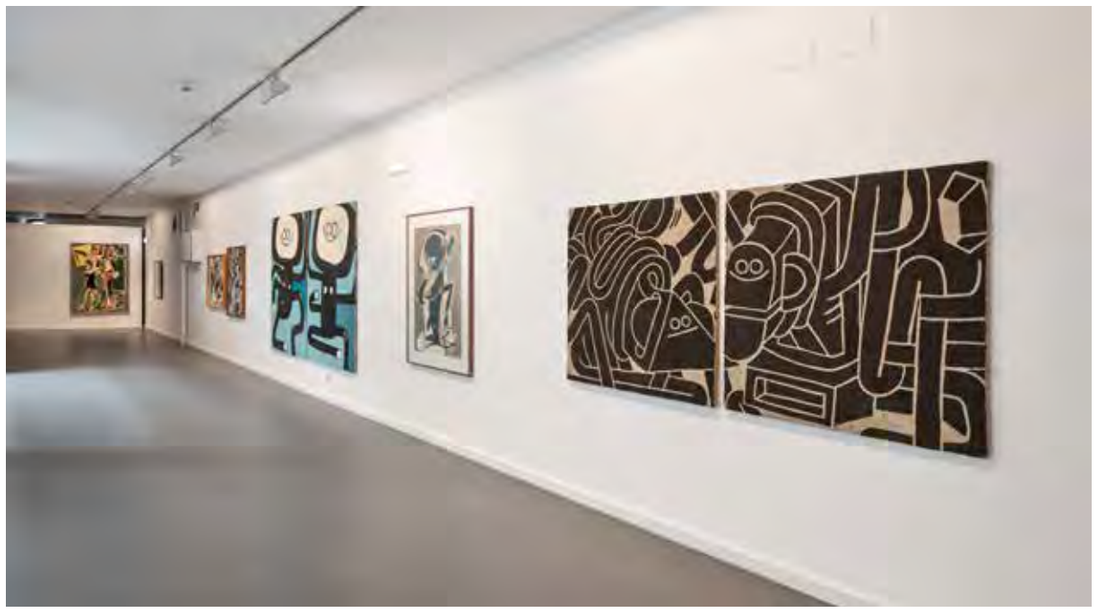










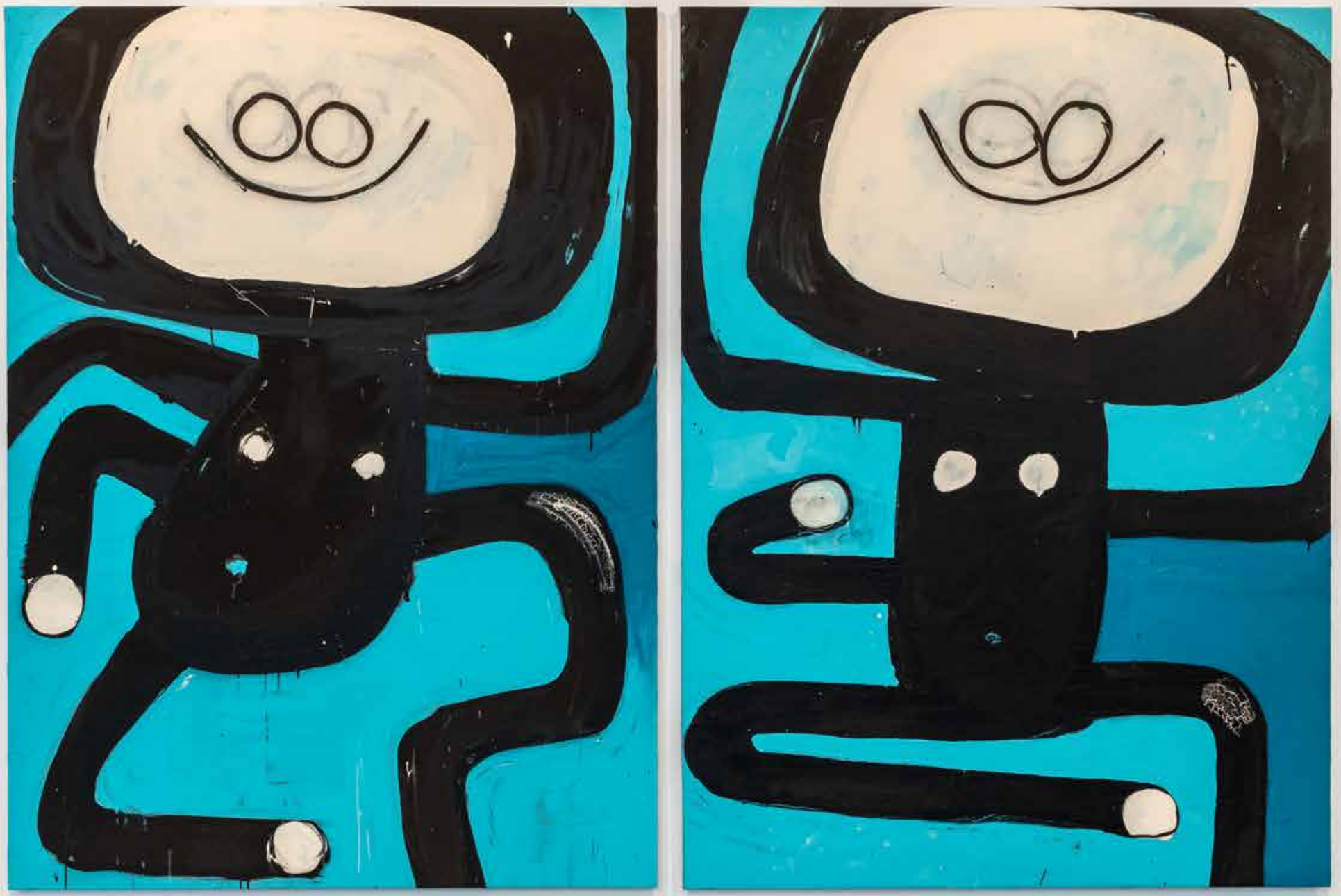










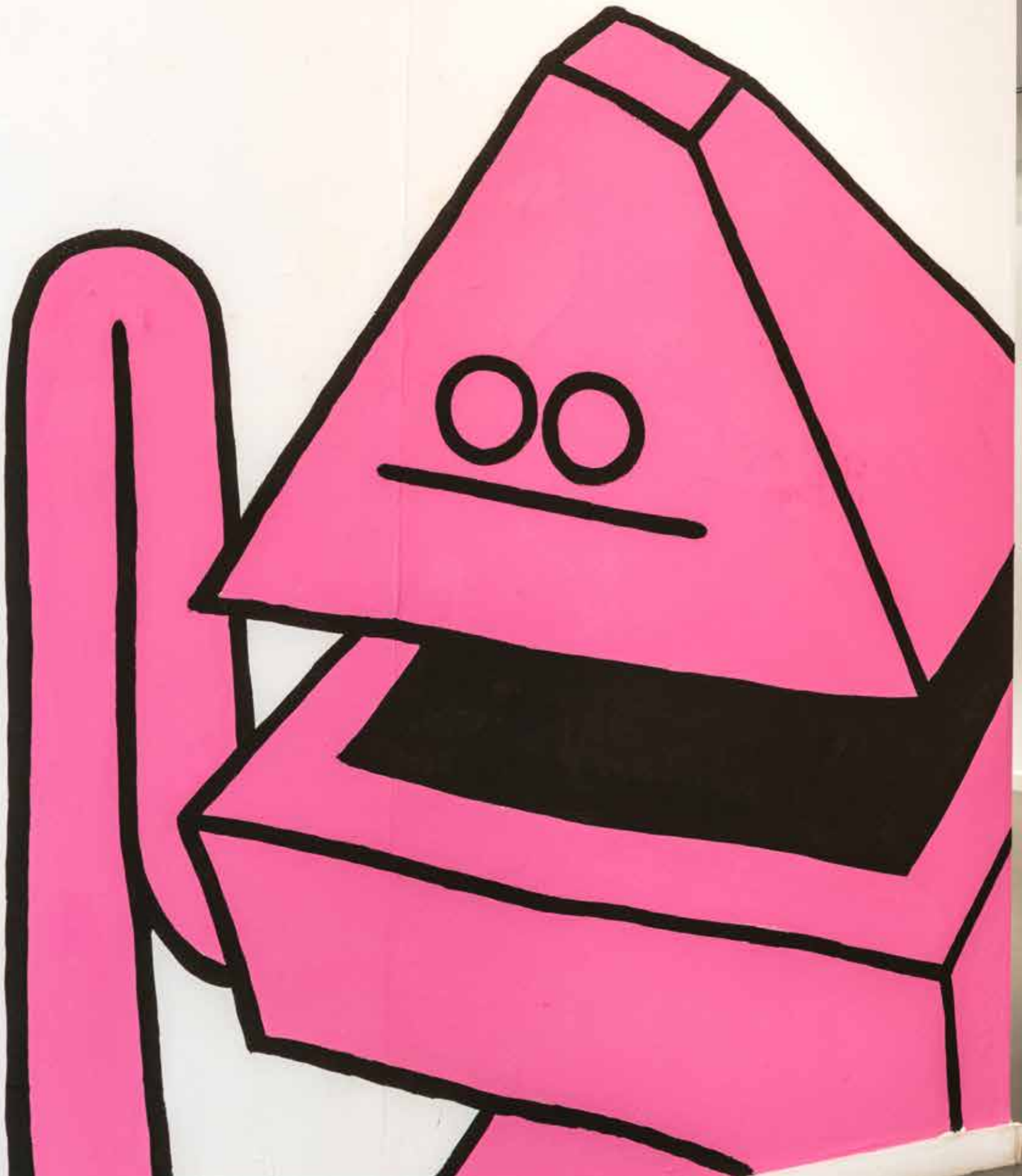














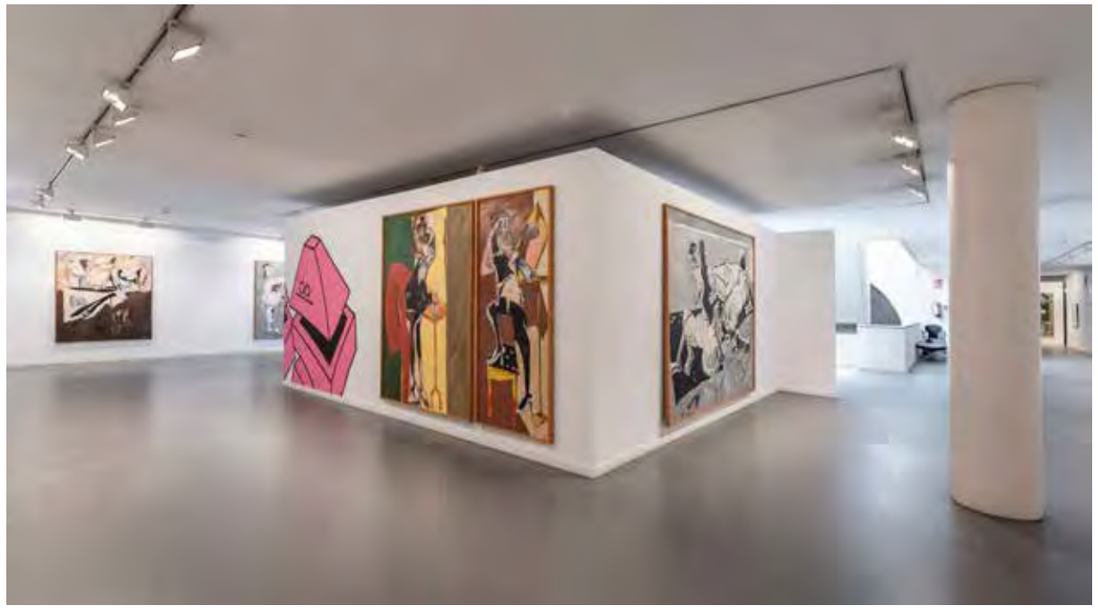


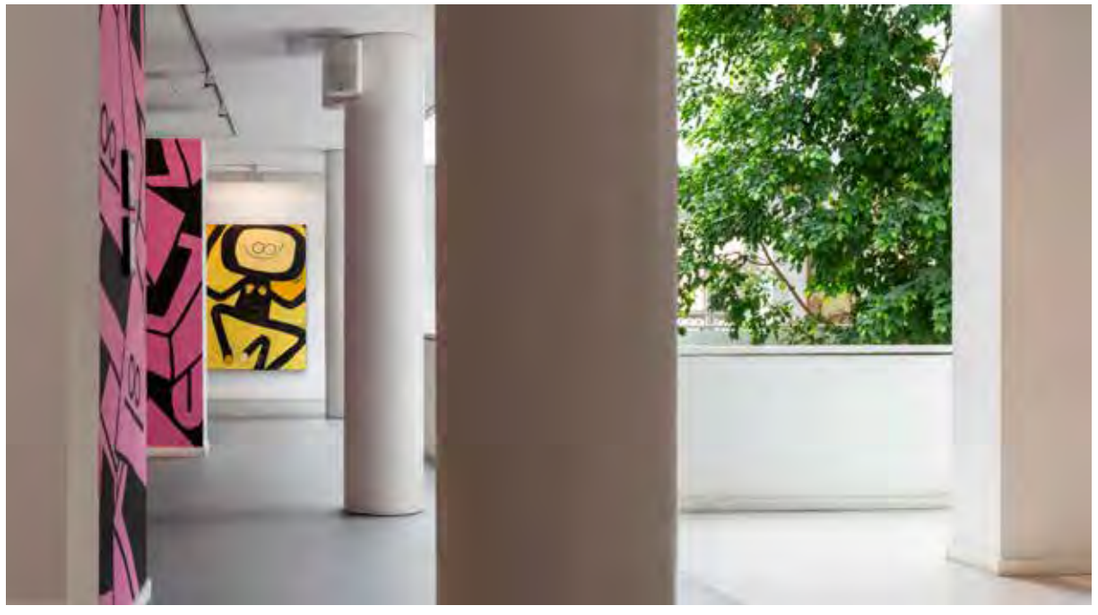


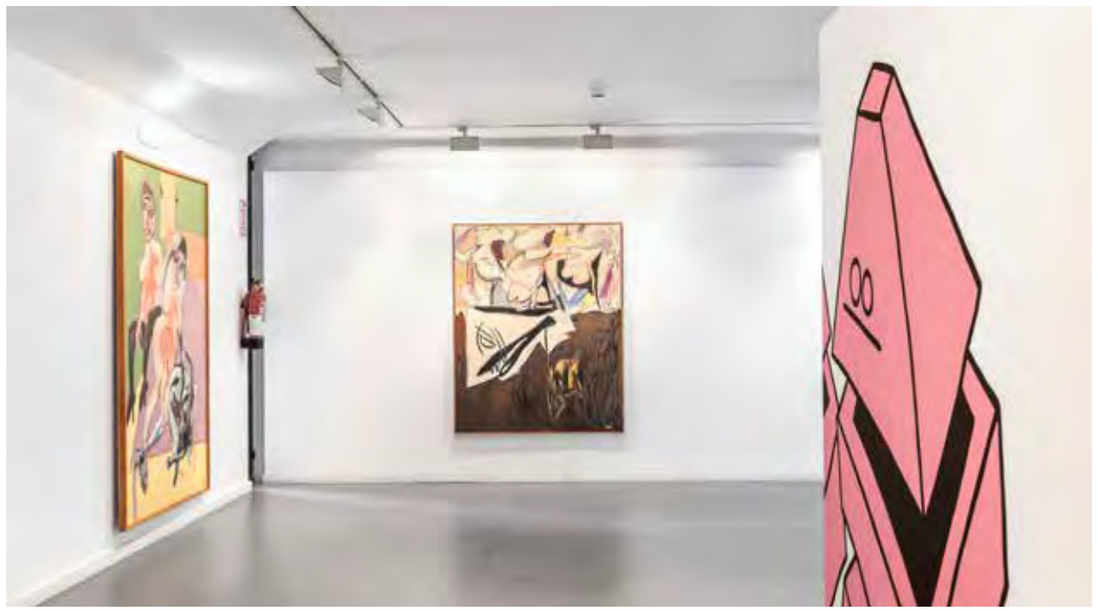




















BARJOLA NO ESTABA ALLÍ

Óscar Alonso Molina [Ó.A.M.]

Naz de Abaixo, Lugo, abril de 2026

Tan implicada está la caricatura en nuestro modo de representarnos que es legítimo suponer que las escuelas formalista, abstracta, geométrica o conceptual, Mondrian, De Stijl, Malevich, el constructivismo, Rothko, la abstracción lírica, Gris, el cubismo... son un recurso desesperado del arte para sortear la caricatura inevitable en cualquier representación figurativa.

PEDRO AZARA

La distorsión de la figura busca burlar las rutinas de la mirada, representar la experiencia vivida evitando las convenciones asociadas a la percepción, para así poner al espectador en condiciones de valorarla.

CARLOS CATALÁN

Memorable aquella exposición organizada hace veinte años conjuntamente por los museos del Prado y el Reina Sofía, *Picasso. Tradición y vanguardia*, en donde se confrontaba la huella de los artistas clásicos en el pintor malagueño, quien tanto los admiraba. Un diálogo, se repitió hasta la saciedad entonces, sobre todo por parte de los organizadores, donde el arte del pasado se comunicaba con el del presente gracias al puente que le tendía el genio de Picasso, de tal modo que aquellos viejos maestros aparecían hoy todavía *vivos*, encarnados en su descendiente, como si de un rasgo particular, un aire de familia, un carácter o una manera de ser se trasmitiera de generación en generación, permaneciendo más o menos inalterable, variando en la descendencia no obstante condicionándola. Pero la historia del arte al cabo no es un camino, una senda que conduzca de un punto a otro a través de una línea recta, sino como mucho un impulso que crece en abanico/espiral, y gracias al cual cada nuevo ángulo/giro puede abarcar las distintas perspectivas que engloba. O mejor aún, un eco que rebota entre las décadas.

Pues bien, ese juego de voces-reflejo repercute ahora por las salas del Museo Barjola de Gijón, donde de forma diacrónica Juan Barjola (1919-2004) y Juan Díaz-Faes (1982) nos revelan efectivamente que el encuentro entre dos tiempos es posible. No se trata en este caso de sostener una suerte de fantasma genealógico, tal es el caso que acabamos de mencionar, como de acercar y que surjan pequeñas chispas por fricción, o que por superposición aparezcan sombras, trasparencias... Poner las obras de uno junto a las del otro no es un mero ejercicio de comparación gratuita, sino en última instancia una investigación sobre cómo la forma sobrevive al contexto.

De este modo, aquí nos va a resultar especialmente útil manejar el concepto de las categorías meta-históricas, esas que afloran, se debilitan o desaparecen en unos momentos u otros de la historia del arte. Está en la metodología historiográfica un poco, por ejemplo, a la manera de aquel Barroco que para Eugenio D'Ors era una "constante universal del espíritu" -o un "eón" como lo llamó él-, y bajo cuyo signo el erudito catalán acabaría encontrando una multitud de manifestaciones desperdigadas a lo largo de los siglos, al entenderlo como cierta constante que reaparece periódicamente y que se define más por su tipología que por su cronología.

Barjola, maestro del expresionismo español, volcó en sus lienzos la violencia, el miedo y la tensión de un siglo convulso cuyos referentes sin embargo se remontan a Goya y Rembrandt, o más allá incluso, como arriesgó Antonio Gamoneda al ponerlo en relación con las ilustraciones del Apocalipsis de nuestros Beatos, mientras que por su parte Díaz-Faes utiliza los elementos gráficos contemporáneos y el planteamiento reticular para construir un universo de patrones y personajes que parecen bailar con alegría

matemática. Sí, lo sé -como lo saben las comisarias de la muestra-, a primera vista sus mundos chocan, parecen incompatibles, pero en esencia ambos comparten la obsesión por la estructura del espacio y la capacidad de la imagen para desbordar los límites del soporte, así como un nihilismo que uno declara y el otro no. A partir de este juego de espejos, donde unas veces los artistas se duplican, mientras que en otras quedan enfrentados, vamos a estructurar nuestro análisis de este diálogo entre ellos, siguiendo la lógica de la propia exposición que ocupa la totalidad del Museo.

Una de las coincidencias entre ambas obras y que con mayor claridad se impone a la primera mirada es la insistente anulación de la perspectiva que, de sobra resulta conocido, fue uno de los grandes logros de las vanguardias históricas del siglo pasado. La negación de la profundidad a partir de la desaparición de un punto de fuga visual comprime las escenas de Barjola hasta prensar en primer plano la acción que el espectador ha de recorrer visualmente a modo de friso. Los cuerpos mismos se abren para aplastarse más expresivamente contra el cristal (cubismo, Antonio Saura, De Kooning, las caras de Bacon) creando una sensación de claustrofobia necesaria para su discurso que, en el caso de Díaz-Faes, no implica la deformación del *abatimiento*, sino la severa reducción del espacio donde se desarrollan las cosas, los sucintos acontecimientos que trata, los cuerpos y objetos que representa. Es por ello que sus composiciones se entienden más como muros de información repletos, donde fondo y forma conviven en un mismo estrato, un interfaz saturado de ventanas emergentes que se agolpan. Aquí podrían aplicarse aún para estos dos artistas los síntomas que -¡a mediados de los sesenta!- describiera Venancio Sánchez Marín en torno al *New spanish spatialism*: “una preocupación espacial simultánea a una preocupación figurativa, ambas concebidas, claro está, no como un retorno a la manera tradicional de emplazar las figuraciones con arreglo a las leyes de la perspectiva visual, sino mediate la expresión plástica de un espacio vital en que las figuras confirmen su existencia, emerjan o surjan ocupándolo. Así puede decirse que el signo nuevo de preocupación figurativa de estos artistas se manifiesta en la ocupación espacial de la figura.”

En ambos casos la falta de *aire* en primer plano genera una tensión visual que obliga a leer la obra como un relieve, no como una ventana. Es el primer plano absoluto del *all over*, que Barjola esquiva en última instancia, y en sus momentos más abigarrados un poco por los pelos, inscribiéndose en la tradición europea, es decir, en la de la composición entendida como equilibrio entre las partes donde siempre queda algún residuo de centralidad. Pero Díaz-Faes ya ha cedido por completo a la idea de que el encuadre del plano de representación (el papel, el lienzo, el muro) supone sólo cierto recorte bastante arbitrario de una superficie infinita donde no existe centro ni periferia, donde no hay momentos privilegiados ni otros subsidiarios, donde el marco o los límites de lo seleccionado podrían moverse hacia cualquier lado con independencia del aspecto final de la escena. Y, sin embargo, justo ahí él mismo se reconoce como “atómicamente compositivo”, según sus propias palabras, poniendo al equilibrio por delante de la idea, del discurso, de la intención... de todo.

En la obra de Barjola, los interiores y las plazas de toros se vuelven escenarios frontales, casi teatrales, donde no hay escape lateral. Esta frontalidad afirmada con tanto aplomo es compartida también por Díaz-Faes, quien presenta sus aglomeraciones y patrones en un primer plano absoluto que se impulsa directamente hacia nuestra retina. El resultado supone en buena medida la eliminación de la jerarquía tradicional de la mirada: todo en el cuadro es importante, todo está ocurriendo aquí y ahora, de tal modo que el espectador no observa una escena desde la distancia, sino que es arrollado por una masa de formas que hacia él se precipita. De ahí la llamada abusiva de cada punto: donde no hay graduación ni modulación internas la combinatoria expuesta se reduce drásticamente, volviéndose previsible, pues cada figura reclama con idéntica fuerza al ojo.

En esta ocupación total del plano el vacío diríase enemigo, territorio que debe ser conquistado por el gesto o el signo: bien con manchas de color densas y capas de materia,

o con una red infinita de líneas y personajes que no dejan resquicio al silencio visual. El resultado ofrece en cada uno de estos dos artistas aspectos muy distintos, cierto, pero en última instancia la sensación de trama, de amasijo y de desconfiguración no les resulta ajena. La resistencia al vacío revela algo así como una voluntad de poder: el artista se afirma sobre la superficie muda mediante gestos impositivos o signos inequívocos, da igual, con desbordante energía, levantando un plano superpuesto donde se enuncia algo de manera abigarrada. El cuadro no es un lugar de meditación vacía, ni un espacio para el silencio o la proyección de las imágenes internas de quien lo contempla, sino un campo de batalla o una pista de baile donde cada milímetro debe estar ocupado.

Semejante renuncia a la profundidad es en estos artistas una declaración de principios, porque, no te quepa duda, lector: las imágenes explicitan también lo que su autor reprime o ignora. Barjola rechaza el ilusionismo perspectivo para recordarnos la crudeza de la materia y de la realidad que retrata, no queriendo nunca que olvidemos que estamos ante una pintura. Díaz-Faes, hijo de la era de las pantallas y el *flat design*, asume asimismo la bidimensionalidad del artificio representativo, pero en su caso se trata ya en realidad de la asunción casi “inconsciente” del lenguaje natural de nuestro tiempo. Al acercarlos mutuamente, cada cual con sus respectivas estrategias, vemos como el achatamiento de la escena ha pasado de ser un recurso expresionista heredado de la vanguardia al estándar visual de la comunicación moderna, manteniendo intacta su capacidad de impacto.

Aflora aquí, pues, el intangible *Zeitgeist*, el “espíritu de la época” de cada uno. La poética de Barjola siempre conservó ese “negro español”, herencia de Goya reconocida y reivindicada por él mismo, que transformaba el paisaje y la figura en algo visceral con una veta brava, expresionista, mientras que en el caso de Díaz-Faes, perteneciente ya a una generación globalizada y digital, esa necesidad de identidad visual fuerte se organiza bajo el imperio del icono, el logotipo, la publicidad, el grafiti u otras manifestaciones gráficas que manifiestan sus vínculos con el pop. Tras un punto de partida tan dispar, uno de los vínculos más fascinantes sea probablemente la gestión del espacio bajo la economía de la saturación, efecto que llega al máximo cuando, como en la Capilla del Palacio de Trinidad, el montaje expositivo que nos ocupa superpone al monumental mural de Díaz-Faes el tríptico de maternidades de Barjola, con desconcertante efecto de interferencia mutua. En cualquier caso, para el último de ellos un supuesto vacío espacial no existiría en ningún caso porque siempre se da lleno de angustia -de su representación, lógicamente-, es decir, de pinceladas nerviosas que cubren cada centímetro para no dejar paso al silencio, al sosiego o a la ausencia... Es un *horror vacui* existencial, una asfixia donde las figuras se quedan sin habla: “me gusta el misterio de los espacios que a veces dicen más que las mismas figuras -reconoció en algún momento el propio Barjola-, porque esos espacios se condena el misterio de los sueños. Sueños que son constancia de la realidad.” Díaz-Faes se plantea una saturación más metódica, mental y casi lúdica... ¿un divertimento geométrico, una agitación ligeramente nerviosa? Sí, sus personajes y formas sintéticas llenan la superficie a partir de breves enunciados, sucintas proposiciones, casi tics repetidos hasta la saciedad, en una suerte de rompecabezas infinito; un *pattern* que crece por multiplicación, por acumulación en todas las direcciones del plano. De este modo, podemos apreciar la distancia entre Barjola estampando mancha tras mancha como una marca de dolor, mientras Díaz-Faes dispone el esquema, la pauta como un mecanismo de ritmos inagotables y fluidos. Pero es verdad que, en última instancia, para los dos la superficie se convierte en una red de estímulos que secuestra la mirada del espectador, forzándola a un tránsito ininterrumpido que anula cualquier posibilidad de evasión, de descanso siquiera. Quien mira, queda atrapado en esa red. Texturada, nerviosa y espantada, una; la otra decididamente afásica, muelle y neutra.

En lo que respecta al nivel iconográfico, la metamorfosis de la figura es el vínculo más evidente que puede establecerse entre los trabajos de ambos artistas, cuyo recorrido nos



lleva del monstruo al icono, lo que quizá no sea sino una suerte de actualización contemporánea de una misma configuración del significado o una misma estrategia textual. Al respecto, recordemos el estupendo matiz que establece Baudrillard distinguiendo netamente entre metáfora y metamorfosis, y entre ésta y metástasis. Para el francés, la metamorfosis sería la transición de una forma en otra sin la mediación del sentido, y se opondría a la metástasis, equivalente a la proliferación infinita de lo mismo, lo siempre igual, lo idéntico a sí mismo.

De tal modo, cuanto en el mayor de nuestros protagonistas es masa informe -la carne como impulso, músculo sangrante-, un gesto mutante, en el más joven deviene rigidez egipcia, aplanamiento y frontalidad, secuencia. El cuerpo para Barjola es una entidad que se rasga perdiendo sus límites anatómicos para convertirse en desgarro pictóricos donde no es difícil constatar unos estrechos vínculos con el animal, o con la parte animal del ser humano, para ser más exactos. Pero ¿cuál sería el rasgo de la carne "no humana"? Desde luego no se lo podremos preguntar a Díaz-Faes, quien igualmente opera en la metamorfosis, pero desde la síntesis, para dirigirse hacia el objeto, el muñeco, el ideograma o el emoji. Sus personajes son iconos, casi jeroglíficos modernos que, aunque simplificados, absolutamente neutros y por completo genéricos, mantienen una expresividad vibrante. No es el *soma* griego, el cuerpo indistinto del cadáver, sino la imagen estereotipada sobre sus restos (la momia, más que el retrato de El Fayum)... De modo que, si uno busca la tragedia a partir de la deformación, y ésta, convertida ya en ritmo y módulo es la forma estilizada que tiene el otro de llegar a aquella, ¿qué pasa cuando las enfrentamos, como en esta ocasión? Pues que se constata que la anatomía está al servicio únicamente del mensaje, nunca de otros aspectos como la realidad.

En este punto, precisamente, tenemos otro aspecto nodal en el diálogo al que asistimos. El tratamiento del rostro traza entre ambos un arco que va de la máscara al patrón, desde el momento en que Barjola recurre a menudo a la máscara (el ascendiente aquí es, por supuesto, *Las señoritas de Avignon,* 1907), y al rostro desfigurado por el dolor o la mueca, ocultando la identidad individual en favor de un arquetipo universal. El "retrato" barjoliano, ese doble trazo (*retractus*: "hacer volver atrás", pero también "hacer revivir) es un resto de realidad que la pintura arrastra hasta el cuadro, una vida que desparece igualmente cuando su colega da paso a presencias simbólicas que quedan más allá de lo personal. Porque Díaz-Faes convierte cada rostro en un estándar contumaz y con frecuencia del todo invariable: ojos, bocas y sonrisas, reducidos al dibujo más somero ("es cierto que, si en mi obra quitamos el rostro, se convierten en ejercicios totalmente abstractos, de líneas y formas que juegan", reconoce a una de las comisarias), que devienen elementos de diseño. Buscar categorías humanas universales desdibujando, borrando los límites entre los sujetos individuales, o hacerlo por medio de la estilización, del anonimato en la masa..., no hay tanta distancia.

Por alusiones, comentar que parece obvio cómo la herencia del cubismo se actualiza en el pintor extremeño sobre todo en ese cuidado de la estructura tectónica que, más o menos evidente, se delata al cabo bajo la complejidad visible, en su caso no del aspecto facetado y cristalizado de las cosas, sino de la amplitud y el furor gestual que afecta con el grito a las facciones, organizando la efusión emocional con una implacable ordenación compositiva, tal como magistralmente hicieron en su día también De Kooning, Appel, Sutherland, Soutine, Bacon, Giacometti, Dubuffet... Hacer explícita tal arquitectura, convertirla en geometría, y que ésta se superponga a todo lo demás en la imagen, como si de un exoesqueleto se tratase, visible siempre antes que la carne, es el paso que dará su joven colega.

En este juego estroboscópico, en el vaivén de la *figura*, es la propia figuración, es decir, un modelo de lenguaje, lo queda un tanto en el límite desde el momento en que los dos artistas esquivan su negación frontal, la caída abstracta ("el arte abstracto es sólo estético", llegaría a condenar Barjola), para mantener ambos su vínculo con el orden de la representación, por problemático y parcial que resulte. Al respecto, es cierto que

el propio Barjola declaró expresamente a Fernando Samaniego en el tramo final de su carrera: “amo la pintura abstracta, porque la he practicado, pero lo importante es el contenido humano.” ¿Figuración, pues? Una última integridad anatómica factible; la verosimilitud escenográfica, siempre alterada; la viabilidad narrativa, unas veces como vehículo del drama y otras como el grado mínimo de anunciación emocional (en efecto, el “buen rollito” que alguna vez ha servido como clave para el análisis del trabajo de Díaz-Faes puede contra-interpretarse también como un nivel de afasia emotiva, de autismo imaginal)... sin duda son estos los últimos refugios de una figuración persistente, aunque radicalmente reinterpretada. Y en ese ámbito la *figura* es el imán que sostiene todavía la mirada al espectador, empleada no como un referente hacia la realidad, sino como la herramienta para construir un código visual propio que oscila entre la tragedia existencial y el juego semiótico.

En la pintura de Barjola el cuerpo no es un organismo ceñido a morfologías específicas, sino una masa bastante dúctil que se dobla y quiebra... ¿para llenar un vacío esencial? Fernando Castro lo interpreta así en algún momento: “La exhibición obscena del cuerpo despierta con su fulgor fascinante el intolerable sentimiento de angustia, porque retorna todo aquello cuya manifestación amenaza con el castigo y la destrucción o, para ser más preciso, con la *muerte*.” Sus hombres y mujeres, sus niños y animales, como ha quedado apuntado arriba, parecen encajados a presión en/contra el lienzo, en un angosto espacio ficcional, igual que para Díaz-Faes, pero éste, heredero de la visión “constructiva”, expande el resultado con neutra frialdad por medio de lo reticular y modular: más que de cuerpos arrojados a la vida propiamente, tendremos que hablar en su caso de personajes que actúan como piezas de un rompecabezas o puzle, segmentos que se ensamblan para crear otra estructura mayor y potencialmente ilimitada que parece remitir elíptica, inconscientemente al orden social contemporáneo. No se puede forzar en este punto la interpretación, y el joven artista es claro al respecto: “en mi caso la problemática social no me afecta de una manera directa. Pero si soy sincero con mi manera de hacer, no puedo escapar de todo lo social y coetáneo que me afecta en el día a día.” Pero como más allá de todo creador está lo que la obra actualiza por sí misma (recuerda, lector: “las imágenes explicitan también lo que su autor reprime o ignora”), cabe suponer que esta exposición desvela magistralmente cómo sus respectivas obras no son sino maneras diametralmente opuestas, desde el pesimismo o el optimismo, de reconocer que en la cumbre de lo pavoroso no está sino el hombre mismo.

No hay anatomía en ninguno de los dos, y cada extremidad, torso o cabeza cumple una función de equilibrio compositivo más o menos evidente, dejando el cuerpo humano de ser sujeto para convertirse en la arcilla o el ladrillo con el que los artistas levantan sus respectivos universos. Por decirlo de otro modo, el cuerpo ya no se considera como una entidad física (y espiritual) integrada, sino como un campo de operaciones que pueden ser agonísticas o más analíticas, geométricas, casi matemáticas. Es por ello por lo que serie y secuencia parecen tan cercanas a sus respectivos modelos de trabajo (Barjola con los ciclos sobre las guerras, los suburbios, las tauromaquias, las damas, etcétera, sometiendo el motivo a innumerables variaciones para agotar su carga expresiva; Díaz-Faes tirando de la insistente repetición como cimiento para la armazón de su lenguaje en *loop*), entendiendo ambos que la fuerza de una imagen no reside sólo en su originalidad, sino en su capacidad de reafirmarse como signo.

Junto con la anatomía hay otro aspecto que a lo largo de esta exposición aparece sometido a un registro intencional -también mensaje- como son los elementos básicos de la plástica. La recurrencia a los rojos, los negros y los ocres no disimula que para Barjola su color es ante todo emocional y, a menudo, simbólico (la sangre, la muerte, la tierra, respectivamente). Una paleta que pretende “herir” y que llevaría a Antón Patiño a hablar con todo acierto en su caso de “cicatrices pictóricas”. El dibujo de Barjola está en la maraña y se hace línea con la brocha, afirmando Miguel Logroño que ahí “el dibujo interioriza de tal manera su ser que se funde con lo gestual. Lo mismo sucede con el color, y la materia, hechos tono y relieve”. Para su colega el color opera sin solución de

continuidad con la línea, de hecho, indistinguible de ésta, tan predominante, y por lo tanto se comporta como un elemento más de orden e impulso clarificador: menor ambigüedad cuanta mayor reducción, premisa ésta que como ya hemos apuntado es herencia del diseño gráfico y el pop art. No obstante, si despojamos a ambos de la pigmentación y observamos sus obras en blanco y negro (haga el lector la prueba, observe las ilustraciones de este catálogo por medio del móvil con el “modo lectura” activado), descubrimos que la estructura de la composición es asombrosamente similar: una arquitectura de tensiones donde cada masa de color cumple una función de equilibrio.

El tiempo en el trazo, el cuerpo en el tiempo. Hay un eco significativo en las maneras tan distintas con que estos dos autores manejan los elementos gráficos. El trazo, el brochazo de Barjola es matérico, desde su paso se siente el peso del óleo, el pulso en la mano, o la rascada de la espátula en su caso, con la urgencia de quien necesita arrojar sobre el lienzo una sacudida incómoda, antes que una idea. Gesto de dentro hacia afuera. Justo lo contrario que la pulcra delineación, definida y técnica, tan controlada, de su joven colega, quien se alinea con aquella vieja tradición del dibujo de contorno -escuela florentina frente a la veneciana-: un recorrido que va de la mente a la mano con la mayor precisión posible siguiendo siempre los perfiles. Y a pesar de todo estas dos maneras de hacer, al verse una tan cerca de la otra quizá no muestren sino que cierta manera de entender la imagen ligada a las premisas del expresionismo (distorsión, simplificación, exageración) no han caducado por completo, habiendo solamente mutado, un tanto atemperadas, en un proceso de *aggiornamento*. En cierto modo la fuerza que Barjola imprimía en sus pinceladas sigue viva, aunque distinta, en la energía que Díaz-Faes despliega en sus composiciones geométricas, y de este modo nuestra exposición no sería sólo un homenaje al pasado, sino una validación del presente. En tal caso, habría que preguntarse si aquella crítica que persiguió insidiosamente a la poética del trazo en su momento, la de la inautenticidad, la de ser al cabo una marca estilística antes que una pulsión (in)auténtica repetida en serie, no sería todavía pertinente...

Pero, más allá de cuanto está literalmente delante de nuestros ojos, al final tenemos que preguntarnos por lo que une a estos dos artistas en *el fondo*. Porque al mirar a Barjola a través de los ojos de Díaz-Faes descubrimos la estructura oculta tras el caos, que es siempre un poco la misma, cierto es, del mismo modo que al mirar a Díaz-Faes a través de Barjola comprendemos la profundidad humana que late tras la estructura perfecta, que también se parece un poco demasiado a ella misma con demasiada frecuencia. Y, sin embargo, al ponerlos juntos, o uno encima del otro, como por transparencia, asistimos a un curioso fenómeno: Díaz-Faes parece contener el caos que Barjola liberó, como si el artista contemporáneo estuviera tratando de domesticar y dar orden a los demonios que el viejo maestro descargó sobre el papel o la tela. ¿Deformación o caricatura? Me temo que nunca nos lo van a decir... Lo que, por cierto, y antes de despedirme, me trae a la cabeza el fenomenal comentario de Luis Gordillo con respecto a aquel otro diálogo entre Picasso y los clásicos del Prado con que arrancaban estas líneas, cuando confesó tras su visita a la muestra tener la impresión de “haber asistido a una conversación a la que uno de los interlocutores no se había presentado”. ¡Qué cosas!

PLANTA TERCERA



Ofrece una reflexión sobre un tema complejo, la captación documental directa, reflejando el drama de aquellos “no protagonistas” que cargan con el peso de un sufrimiento, convirtiéndose, en diversos casos, en la esencia misma de la representación.





















(INAUDIBLE E INVISIBLE) EN EL PALACIO HABITADO:

Juan Barjola, Juan Díaz-Faes, Laura Gutiérrez

Laura Gutiérrez

Abril de 20__, *El palacio habitado,* Gijón.

Para recrear este Triálogo se ha trabajado con las siguientes referencias: El texto -firmado por Javier Barón- publicado en el catálogo *Juan Barjola. Colección del artista (1959/1986),* editado con motivo de la exposición celebrada en los meses de junio y julio de 1986 para la inauguración de las nuevas dependencias del Museo de Bellas Artes de Asturias. El texto -firmado por Antón Patiño- del catálogo *Juan Barjola*, editado por el Museo Barjola y el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 2006. Y el texto -firmado por Miguel Fernández Cid- del catálogo *Juan Barjola. Obra Gráfica,* editado por el Museo Barjola en 2008.

PUNTO DE PARTIDA

Me gustaría que Juan Díaz-Faes compartiera sus impresiones sobre la primera vez que visitó el Museo Barjola, un momento que, sin duda, constituyó para él una revelación personal. Este primer encuentro puede ser clave en la comprensión de la relación que, a lo largo de los años, se ha ido urdiendo entre sus obras, las de Barjola y el sitio que ahora los acoge a ambos. Además, sería interesante la valoración sobre las sensaciones experimentadas en nuestra última visita, cuando la exposición ya estaba en pleno desarrollo y las pautas que la definen tomaban forma.

JUAN DIAZ-FAES (JDF): A pesar de mi mala gestión para guardar las vivencias con el paso del tiempo, recuerdo bastante bien mi primera visita al museo Barjola. Podría ser cerca de 2003. Yo estaba estudiando BBAA en Salamanca, y las navidades las suelo pasar en Asturias. Por esa época, ya estaba en 3º de carrera, así que me tomaba un poco más en serio el tema del arte, de la estética, tenía ciertos conocimientos... los primeros años, uno nunca sabe ni para dónde te da el viento. Pero ahí ya afrontaba todo con un poco más de intención y de criterio. Como me estaba formando, intentaba ir a todas las galerías y museos que pudiera, me gustasen o no. Era el momento de absorber con locura. Así que, en esas navidades, me acerqué a Gijón a nutrirme de lo que la gente llamaba “arte”. Visité galerías, pequeñas exposiciones, cosas mejores, cosas peores... pero recuerdo bien cuando llegó el momento de descubrir el Barjola. Entré sin ninguna expectativa; conocía el trabajo de Barjola, y sabía que iba a ver cosas interesantes. Pero muy lejos de eso, mi visita al museo fue más que especial. Ya que ahí tuve mi primera “experiencia estética” (como lo llamaba mi profesor de historia del arte). O el síndrome de Stendhal (como más tarde me enteré de que también se llamaba). Yo siempre trabajé mucho el blanco y negro. Soy muy inmediato y los colores me suponían una tediosa manera de perder el goce de manchar con la pintura negra. Por eso, cuando entré en el museo y vi toda esa carga de piezas con poco color, blanco y negro, trazos directos, texturas... sentí algo que nunca me había pasado. Creo que fue frente a un cuadro blanco, negro y rosa (no recuerdo exactamente cuál). Me quedé unos minutos paralizado disfrutando la sensación de escanear con la mirada cada parte del cuadro. Y sin duda, esa fue una de las experiencias que me hizo darme cuenta del lenguaje de lo plástico, del arte y

de la importancia de lo que, para mí, todavía era un hobby. Tras esas navidades, volví a Salamanca (donde estudiaba) y realicé bastantes trabajos de clase con Barjola o Saura como referentes. Esos dos artistas me marcaron mucho durante ese año.

Y ahora -en nuestra particular mesa redonda- vamos con las preguntas a ambos:

1ª PREGUNTA: REALIDAD Y FICCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE PLÁSTICO

***LAURA GUTIÉRREZ (LG):* ¿Cómo influyen la observación directa y la reconstrucción desde la memoria en la configuración de vuestro proceso creativo de base? ¿Entrelazáis realidad y ficción?**

JUAN BARJOLA (JB): "Mis iniciaciones pictóricas están basadas en la observación y en la interpretación, ya de memoria, de lo observado y vivido. La fantasía y la realidad se confunde desde el principio. Si la memoria no me miente, los primeros dibujos de mi vida fueron dibujos de perros, aquellos mismos que yo veía de chico disputándoles la tajada de algún burro muerto a los gavilanes que sobrevolaban las afueras de mi pueblo y que yo dibujaba como perros de sueño y no sé por qué, y que salían del vientre de otros animales, y pájaros de mal agüero que dibujaba posados en una nube o que salían de algún misterioso nido. Nací de un mundo soñado y de un mundo transformado del natural. Estos son los dos mundos que nutren la constante de mi personalidad. Unas veces es el mundo social, el pálpito que vivimos, y, otras, el mundo onírico".

JUAN DIAZ-FAES (JDF): En mi caso juego con una baza muy importante para mí; mi carencia de memoria. Tengo MUY mala memoria y al contrario de que pueda parecer un problema, lo afronto como una virtud. Sobre todo, como una virtud creadora. Ya que me permite tener vagos recuerdos de las ideas que tengo, de las cosas que me gustan o me atraen plásticamente. Y luego así, al reproducirlas, no estoy ligado a la atadura de la realidad, del parecido, del "bien o mal" hecho... eso me da una libertad total para trabajar, dejándome guiar escuchando a la obra en el momento, y no a la referencia original. Creo que a veces simplemente veo cosas que me apasionan, me fijo en composiciones, formatos... y sin darme cuenta, como un falso recuerdo, se van haciendo reales en mi parte inconsciente. Como los "tiempos pasados", o los viejos recuerdos, en mi cabeza siempre "son mejores" de lo que eran originalmente y eso me permite tener referentes ficticios, pero con una carga estética que nuestro cerebro se encarga de mejorar para que el recuerdo sea mejor.

LAURA GUTIÉRREZ (LG): En estas respuestas hay estratos coincidentes entre recuerdo, interpretación, realidad, ficción... Aparecen una suerte de pasillos con recorridos de ida-vuelta-ida-... con un final común, la expresión plástica nacida al amparo de la vida. Veo que para los dos la imaginación interviene activamente en la construcción de la obra y aflora de una reelaboración subjetiva más que de una transcripción objetiva. Sin embargo, quizá Barjola sea más conscientemente introspectivo, a la par que Díaz-Faes trastoca su posible "mala memoria¨ en virtud, convirtiendo esa cierta imprecisión en el núcleo mismo de su libertad creadora.

2ª PREGUNTA: COMPRENSIÓN E INMERSIÓN EN EL ESPACIO

***LG:* ¿Qué os aporta la esencialidad de imagen y medios a la comprensión y construcción del espacio pictórico?**

JB: "La corta etapa en la que practicaba una abstracción en la que siempre se veía un poco de figuración me sirvió para ver con claridad el espacio del cuadro. Me gusta ese misterio de los espacios, que a veces dicen más que las mismas figuras, porque en esos espacios se condensa el misterio de los sueños. Sueños que son consustanciales con la realidad."

JDF: Yo soy atómicamente compositivo. Me gusta el equilibrio plástico por encima de todo. Por encima del discurso, por encima de la intención... si sé que la pieza ya está terminada, pero la esencialidad de la imagen no me entra por el ojo, continúo, aunque sepa que ese, suele ser el mejor momento para meter la pata y cargarte todo el trabajo anterior.

LG: Aquí el foco común está en la organización interna del espacio pictórico, el equilibrio, la plasticidad, los juegos entre abstracción y figuración...son parte esencial de esa búsqueda de la composición como elemento estructural fundamental en vuestra obra. Pero no dejo de avistar la diferencia en el modo de abordar esa preocupación, Barjola busca situar la argumentación o el contenido conceptual como eje principal, en tanto que Díaz-Faes lo refiere desde una exigencia constante y casi compulsiva de equilibrio visual que marca todo su proceso creativo, aun a riesgo de acabar invalidando el trabajo.

3ª PREGUNTA: ENTRADAS Y SALIDAS EN LA FIGURACIÓN, O NO

***LG:* ¿Hasta qué punto la necesidad de contenido simbólico y narrativo determinó vuestro acercamiento o alejamiento de la abstracción?**

JB: "Como el arte abstracto es en algunos casos solamente estético y mi necesidad de contenido era evidente, la figuración se fue imponiendo. De todos modos, ahora continúo haciendo abstracciones de formas muy subjetivas, que unas veces se inclinan a la abstracción y otras al surrealismo, pero siempre con una carga masiva de expresionismo."

JDF: En mi caso la figuración es imperante. Tanto, que mi trabajo ronda a la expresión de la figuración por excelencia; el rostro. Dos ojos y una boca son los que dan vida a cualquier forma. Hace unos años, cuando empecé a hacer un trabajo más artístico dejando a un lado los encargos de ilustración o publicidad, arranqué el camino "personalizando" o dotando de vida a objetos inertes sólo con el simple hecho de ponerles dos círculos y un palo. Lo que por la experiencia orgánicamente humana de ver rostros donde no los hay (las pareidolias) somos capaces de entender, incluso disfrutar la lectura vital de objetos totalmente cotidianos. También es cierto que, si en mi trabajo quitamos el rostro, se convierten en ejercicios totalmente abstractos, de líneas y formas que juegan a componer espacios con equilibrio.

LG: Observo coincidencias en el tratamiento de la figuración como función esencial que va más allá de lo meramente estético, eso sí, llegando a ese punto de una manera natural, no forzada, nacida quizá a golpe de la necesidad de evidenciar el contenido. La circulación entre figuración y abstracción no sucede como opuestos absolutos, sino como territorios comunicantes creando un medio para dotar de sentido presencia o significado a la obra. Interesante detenerse en la diferencia en el modo de acercamiento a la figuración: en el caso de Barjola desde un descontento con la abstracción puramente estética, y en el de Díaz-Faes desde una exploración perceptiva, y un tanto lúdica, del rostro como forma mínima capaz de activar lo humano incluso en lo abstracto.

4ª PREGUNTA: COMPROMISO Y DIMENSIÓN ÉTICA DEL ARTE

***LG:* ¿Cómo concebís la expresión artística ante un contexto histórico untanto deshumanizado? ¿En qué medida la problemática social y existencial del ser humano influye vuestra obra?**

JB: "Considero que el artista debe reflejar la época en que vive y más la nuestra,preñada en casi todas las latitudes del mundo de violencia, de vejaciones y otras lacras de la Historia. Una obra sin contenido queda reducida a la mitad, a un puro esteticismo. Yo, como todos, padezco esta atmósfera violenta y cuando pinto reacciono ante ella. La constante temática de la violencia se inició en mi obra hacia 1966. Surgió de unas publicaciones de la Prensa Diaria. Y del cine. Soy hijo de la España profunda y los cromosomas no se cambian. Mi obligación es expresar mis sentimientos. La problemática de los hombres es mi obsesión".

JDF: Como dice Juan, románticamente se piensa que el arte tiene que reflejar la época del artista. Con lo que estoy totalmente de acuerdo. Pero no por qué la propia temática


JUNO
ANTI MOHO

de los trabajos tenga que hablar de la contemporaneidad vivida, cosa que, a mí, directamente no me atrae tanto. Creo que la "sinceridad" en la obra, ya hace ese trabajo de "hablar de tu momento". No lo hago de una manera literal, pero mi obra habla del grafiti, de los cómics, de la publicidad, de mis referentes pasados (arte maya, expresionismo...). En mi caso la problemática social no me afecta de una manera directa. Pero si soy sincero con mi manera de hacer, no puedo escapar de todo lo social y coetáneo que me afecta en el día a día.

LG: Es evidente percibir en vuestras afirmaciones que la obra artística está inevitablemente ligada a la época en que se produce. Se divisa, entre otras cosas, la deriva hacia el pensamiento de que el arte no es ajeno a su tiempo y que una obra vacía de significado puede perder profundidad. Estas analogías no implican, al igual que en otras preguntas, ausencia de lógicas diferencias en el modo de asumir las relaciones con las fases vitales. En el caso de Barjola esto se genera desde un deber directo y casi moral con la problemática humana, el contenido está ligado a una postura ética y emocional frente a la realidad histórica, en Díaz-Faes surge desde una aproximación más indirecta -cultural y personal- donde la contemporaneidad se filtra sin necesidad de tematizarla manifiestamente, el contenido reside más en la coherencia, la sinceridad y el universo visual que en una proclama social explícita.

5ª PREGUNTA: PINTURA Y CONCIENCIA DE ÉPOCA

LG: **¿Enfrentáis vuestra obra como un documento histórico y social? ¿Qué influencia han tenido en vosotros autores como Brecht, Kafka, Poe o Faulkner?**

JB: "Así es como veo yo la pintura, como cosa "del momento", testimonio de mi tiempo. Y mi tiempo es eminentemente social. Por eso son lecturas muy importantes las de Brecht y las de Poe y las de Kafka y las de Faulkner".

JDF: A colación con lo que acabo de comentar respecto a la problemática social, o ser sincero, esos autores me afectaron en mi formación, leí sobre todo a Kafka o Poe cuando era estudiante, pero más desde "lo que sabía que tenía que hacer". No porque realmente esas fueran las lecturas que mi ser adolescente necesitaba. Disfrutaba mucho más descubriendo cómics argentinos, portadas de discos americanos, o patrones de ropas mayas. Pero, por ejemplo, esas lecturas históricas, me sirvieron (creo) mucho para buscar y mantener una sobriedad y elegancia en mi trabajo que no es tan innata en mí.

LG: Se ve que las lecturas y referentes culturales os influyen en la manera de entender y hacer pintura. Los autores mencionados, en mayor o menor medida, forman parte de vuestro imaginario literario, aunque lógicamente de diferentes maneras y en distintos tiempos. En ambos casos se os barrunta una apreciación reflexiva hacia el pasado y hacia como determinadas influencias pudieron colaborar a moldear vuestro lenguaje artístico, ya sea de forma directa o indirecta. Sí es cierto en que Barjola estas lecturas son importantes para concebir su tiempo como "eminentemente social" y entiende la pintura como respuesta directa a esa realidad. Por otro lado, Díaz-Faes se distancia de ese compromiso explícito, esas lecturas fueron casi más una responsabilidad académica. Se puede entrever una distancia crítica hacia ellas, pero reconoce su utilidad formal (aportan sobriedad y elegancia a su obra). En esencia las asimila como un aprendizaje que equilibra, desde fuera, un universo creativo más intuitivo.

6ª PREGUNTA: EVOLUCIÓN, CREACIÓN Y MÉTODO

LG: **¿Entendéis evolución artística con o sin rupturas formales abruptas? ¿Contempláis el "sistema" como una negación del acto creativo? ¿Qué significado conceptual tiene en vuestra obra la tensión entre curva y recta como metáfora de razón y emoción?**

JB: "Como pintor siempre he sentido la necesidad de la evolución y la mutación sin saltos bruscos. Esta ha sido siempre la constante de mi obra: de otra manera no puedo

entender el arte. El sistema es la negación de la creación, pues cada obra debe ser una incursión en lo desconocido, que es el enigma de la creación. Mi obra está sincronizada del choque de la curva con la recta, lo que equivale a cerebro y corazón, simbiosis producida por mi idiosincrasia. La línea más incisiva, más rota y más neta, sin sombras que envuelvan los objetos ni los volúmenes modelados. Todo esto resuelto con tintas planas, líneas rectas quebradas y curvas que chocan, se entrecruzan y engarzan, creando grandes espacios llenos de colores planos".

JDF: Aquí coincido totalmente con el pensamiento de Juan. Creo que no existiría de una manera real una ruptura abrupta en tu trabajo. Como ya comenté, para mí la sinceridad es muy importante en el proceso, y si eres sincero contigo mismo, no puedes cambiar tanto de un día para otro. Puedes descubrir un tipo de música que no conocías, pero no puedes anular totalmente tus gustos anteriores. Lo que haces al aprender, es añadir ingredientes a tu manera de hacer, y eso es lo que, para mí, hace rico a un artista. La búsqueda constante. Pues sí creo que la parte más importante del artista es la necesidad de crear lo que no existe, de generar sensaciones que no existían, de sumar conocimiento con azar para que salga algo nuevo. En mi caso, ese proceso de evolucionar es el que me mantiene enamorado de la creación. El momento en el que deje de sorprenderme a mí mismo, seguro dejaré de producir tanto.

LG: Se observa el entendimiento al unísono de la evolución como principio fundamental del arte, como un método de búsqueda y progreso continuo, sin rupturas bruscas. El foco se posa en un cierto rechazo de los sistemas cerrados o de las fórmulas preestablecidas, defendiendo la creación de lo no existente, la obra como enigma, la combinación de conocimiento y azar, la poética del choque entre cerebro y corazón, en resumen, el surgimiento de una tensión entre lo racional y lo emocional. No obstante, a la vez que Barjola expresa su pensamiento desde una formulación más filosófica y simbólica con conceptos abstractos e imágenes metafóricas (poniendo el acento en la negación del sistema como límite a la creación), Díaz-Faes adopta un tono más cotidiano y experiencial apoyándose en ejemplos cercanos (la música, los gustos personales) subrayando así el componente emocional del avance: el proceso de evolucionar lo mantiene "enamorado de la creación".

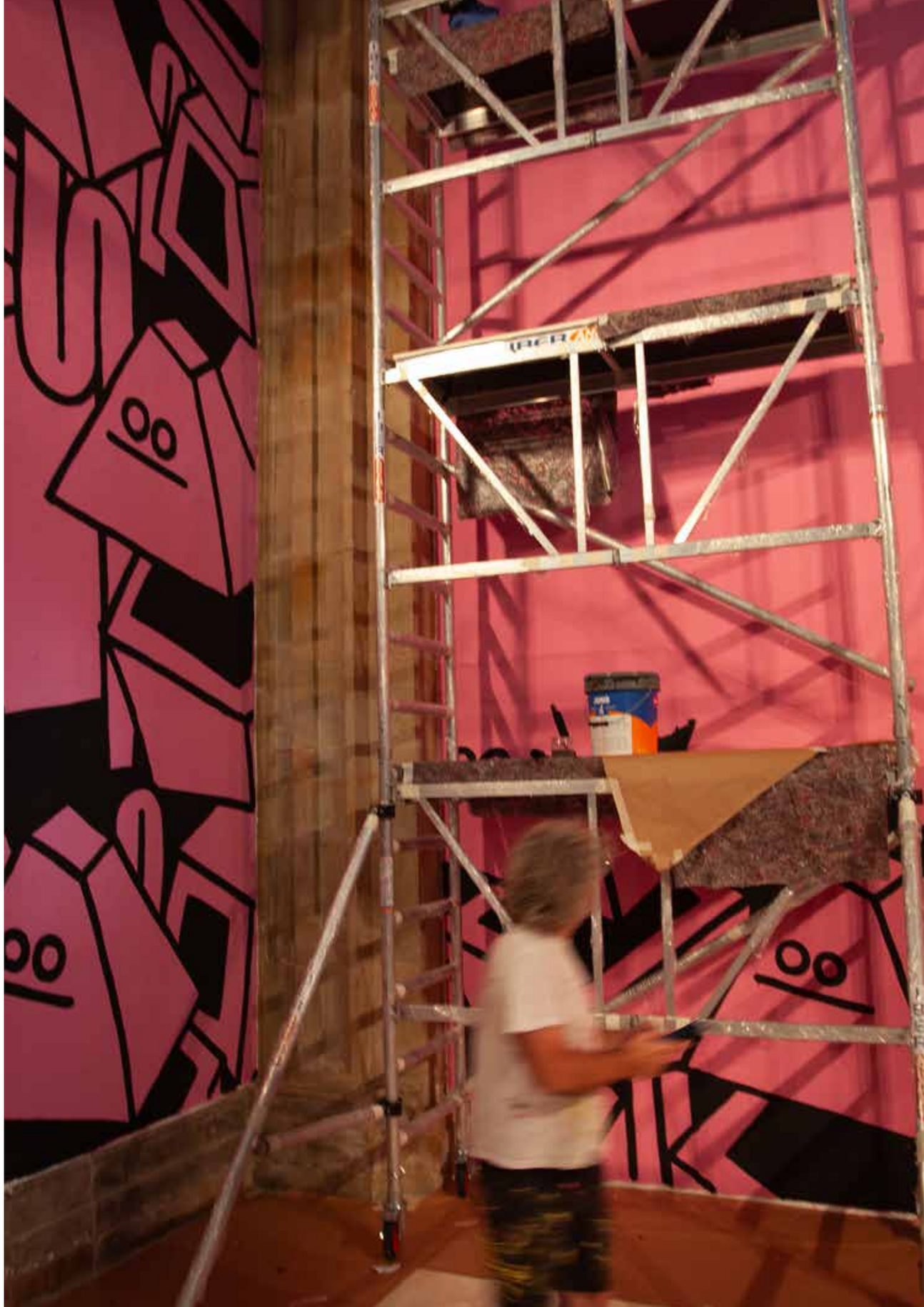
7ª PREGUNTA: PROCESO CREATIVO Y SUBJETIVIDAD

LG: **¿De qué modo el estado anímico condiciona la gestualidad y la materialidad de vuestra pintura?**

JB: "La manera de pintar depende en última instancia del estado anímico. Y cuando uno quiere pintar, es violento. Hasta convulso en mi caso. Sólo a veces me siento distinto y lo llevo con más paciencia. Pero en general, la simbiosis de forma y contenido que yo persigo siempre es algo duro de conseguir. Es una especie de combate".

JDF: Está claro que afecta de una manera directa. Yo sólo tengo energía para producir obra cuando el estado anímico es positivo. Por el contrario, cuando no tienes la energía o la concentración para ello, me parece un maravilloso momento para desarrollar ideas, libretas, dibujos pequeños, probar, descubrir... en ese momento sé que no "quiero" hacer nada bien, por eso ahí no produzco cuadros finales. Pero sí me cargo de ideas para volver a ellas más adelante.

LG: Total sintonía en la percepción de que la manera de pintar asume la influencia directa del estado emocional del artista. El ánimo, de algún modo, se transmuta en un factor determinante. Esto os lleva a entender el arte como una suerte de viaje iniciático estratificado en distintas etapas e intensidades. La dureza del enfrentamiento al acto de pintar es para Barjola una constante lucha por lograr la simbiosis entre forma y contenido mientras que Díaz-Faes disocia los estados anímicos dándoles diferentes rangos: la positividad la asocia con la producción y formalización final de la obra al tiempo que el estado de bajo ánimo lo vincula a los momentos fértiles de meditación y experimentación.



8ª PREGUNTA: INSATISFACCIÓN Y LA NECESIDAD DE SEGUIR PINTANDO

***LG:* ¿Creéis que la autoexigencia es un acicate necesario para la creación artística? ¿Es la búsqueda de lo absoluto lo que os impulsa a seguir pintando?**

JB: "Todavía no he hecho un cuadro que al verlo acabado pueda decir que me guste plenamente. Creo que también por eso sigo pintando"

JDF: Jaja, me encanta leer la respuesta de Juan, porque es exactamente mi máxima. Yo no soy nada autoexigente con mi trabajo. Sé que sólo es un eslabón en la cadena de mi propio desarrollo, por lo que no puedo compararlo con el próximo eslabón, ni mucho menos con el último. Para mi cada pieza es el resultado de la necesidad, trayectoria, interés y situación en cada momento. La sinceridad de la que hablábamos antes. Cuando termino una pieza y no me parece "la mejor" no me preocupo, porque soy consciente que "la mejor" está por venir. Una vez más, la necesidad de no saber qué va a pasar, de saber que puedes hacer una obra distinta, más adulta, nueva para ti y para el espectador, es lo que me mantiene vivo en el arte. Así que sería pegarme yo mismo un tiro en el pie pensar que tengo que llegar a la obra "definitiva".

LG: Sin lugar a duda la insatisfacción como motor creativo es la máxima de ambos. Vuestra práctica artística es como un recorrido en desarrollo constante, cada obra es parte de un camino más amplio. La creación no se cierra en una pieza concreta, sino que se proyecta hacia la siguiente. La idea de llegar a una obra culminante no está en vuestro horizonte, la que queda por hacer es "la mejor". El que cada pieza plasme un resultado absoluto queda descartado. Barjola vive la falta de satisfacción del acto creativo de manera austera y casi existencial. Díaz-Faes afronta eso mismo con optimismo, sin conflicto, como algo natural y estimulante, cada obra es solo un paso más hacia lo desconocido.

9ª PREGUNTA: VANGUARDIAS Y MISTERIOS

***LG:* ¿Compartís la idea de un cierto agotamiento histórico del concepto vanguardia artística? ¿Opináis que vuestras obras dicen más de vosotros que cualquier planteamiento teórico al respecto?**

JB: "La vanguardia está agotada porque ya es muy difícil presentar ideas absolutamente nuevas. Todo está inventado. El defecto del arte actual es el mal de entregarse al juego de la originalidad en exceso. Lo único que importa es el misterio. Lo que yo soy está ahí, en mis cuadros, no puedo decir nada que ayude a explicar lo que yo hago".

JDF: Una vez más recurro a la sinceridad. Si durante toda tu vida reíste y fuiste esquivo con los problemas, no te hace falta decir que eres una persona optimista y alegre. En cambio, si tienes que explicar cómo eres, seguramente metas más paja en tu propio discurso. Para mí el concepto de vanguardia se deformó demasiado. Sabemos demasiado sobre lo que "tenemos que hacer", sobre "lo que está hecho" como para jugar a ser vanguardistas. Ya no vamos a sorprender, pero si durante un largo espacio de tiempo fuiste sincero con tu manera plástica de contar, es mucho más fácil analizar lo que las obras dicen de uno.

LG: Noto en vosotros cierta desconfianza frente a la noción de vanguardia, parece agotada, ya no es posible sorprender plenamente "todo está inventado". La idea de innovación absoluta en el arte contemporáneo no es lo más relevante. Eso sí veis que lo esencial de un artista se transmite más por su obra que por sus palabras. Ésta debe ser suficiente testimonio y hablar por sí misma transmitiendo su esencia. Para Barjola el misterio inherente a la obra es lo único que importa. Díaz-Faes, recurriendo a ejemplos de vida y comportamiento para explicar su postura, considera la obra como expresión de la sinceridad del artista.

10ª PREGUNTA: ADMIRACIÓN O NO POR LA OBRA DE JACKSON POLLOCK

***LG:* ¿Creéis que el sufrimiento y la intensidad vital pueden otorgar misterio y grandeza a la obra de un artista como, por ejemplo, Jackson Pollock?**

JB: "Su capacidad de imaginación; la patología —el pathos-, la enfermedad de su vida, que da misterio y grandeza a su obra; y su poder para mantener en el cuadro la factura directa, la pintura directa (¡que no son fuegos artificiales!). Los suyos son cuadros muy difíciles. ¡Qué manera de pintar (incluso físicamente)! ¡Nadie pinta así!".

JDF: Jaja, no había escuchado/leído esa reflexión de Barjola sobre Pollock. Pero coincido con él sobre todo en que no son cuadros fáciles. De hecho, alguna vez durante mis estudios tuve que hacer ejercicios de ese tipo y requiere más conocimiento del que parece. Respecto a la pregunta, creo que el sufrimiento y la intensidad vital "dotaban" de misterio y grandeza en su momento histórico. En la época actual, ya "sabemos" tanto, que muchas veces (creo) ese sufrimiento se utiliza casi como excusa para eso precisamente. Ya tenemos tanta información que sabemos "cómo" debería ser un artista jeje. Pero bueno, como no tenemos información que nos confirme o no su intensidad real, en el caso de Pollock creo que sí que suma.

LG: Hay en ambos un reconocimiento hacia la dificultad técnica de la pintura directa cuya indescifrable excelsitud, en Pollock, puede venir determinada por su exigente compromiso existencial con el arte. Para los dos el sufrimiento vital aporta grandeza a la creación de este artista.



ENGLISH TEXTS

THE INHABITED PALACE

Laura Gutiérrez

Oviedo, marzo de 2026

The Trinidad Palace – Barjola Museum –presents an exhibition that moves in multiple directions, tracing paths through which Juan Barjola and Juan Díaz-Faes build a narrative through intersections and deviations that is convergent in some cases and divergent in others, inviting visitors to form their own understanding of the connection—or lack thereof—between two highly distinctive artists; not contemporaries, yet linked beyond time and space. In this exhibition, Díaz-Faes develops his visual language through an intelligent, emotionally charged, and vibrant dialogue with Barjola's works.

The artists coexist and intertwine their works, bringing the two practices into direct dialogue for the first time at the museum. Together, they inhabit every corner of the Palace through a living, contemporary dialogue, revealing in every corner a silent yet fruitful dialogue aimed at weaving together a timeless version of creation in its purest state.

In essence, the aim is to create a different setting, opening up a pathway in which the public glimpses order, time, perhaps even a definitive reading of a story, never before told and probably never written.

Díaz-Faes surprises us not only through direct interventions on the walls. He proposes an understanding of images that transcends the merely immediate; he leaves upon us the indelible mark of a truly transcendent experience. His visual language moves closer to or further from Barjola according to the movement of his sensibility, yet without losing any of the dynamism and formal clarity that define his work. Surely his works, like Barjola's, captivate the viewer through an approach to sensual three-dimensionality embraced by formal two-dimensionality, both born under the protection of a creative force free from restraints or limitations.

In Carys Davies' compelling novel *Clear*, we encounter two people—contemporaries, though seemingly anachronistic—living together in the same dwelling. The circumstances that unite them, apparently beyond their control, ultimately become almost desirable, leading them to construct a shared narrative out of entirely different languages. The literary and visual richness emanating from those pages might immerse us in the idea of what awaits us at the Barjola Museum.

In the installation *"El Palacio Habitado"*, artists and characters break free from the walls that contain them, pushing beyond the limits imposed by architecture itself. As they emerge from the walls that enclose them, these figures take possession of the space, intervene in it, and transform it, constructing unusual narratives. The creations of Juan Díaz-Faes and Juan Barjola are not limited to mere manifestation; their appearance on the surface is charged with a radical impulse to reveal.Through this phase of unmasking, individuals encounter one another, interact, and shed their traditional roles, immersing themselves in a sort of "masquerade," where boundaries between the playful and the serious, the visible and the invisible, the reverent and the irreverent, the audible and the inaudible, the tragic and the joyful... blur.

Juan Barjola's works, many of which have rarely been exhibited, undergo a process of unveiling. Emerging from behind the walls that have kept them hidden until now, they mingle and converse with those works that have already been exhibited, creating unusual connections and opening up new ways of understanding their content. Likewise, Juan Díaz-Faes's figures appear almost organically, emerging from the museum's architecture in the most unexpected corners. It becomes evident that, like Barjola's works, Díaz-Faes' creations do not follow a fixed itinerary; rather, they slide along, finding the spaces most attuned to their presence, where they resonate most fully within the context of the "Palace" they inhabit.

These inhabitants say: "We are what we feel, what we share, what we forge in our relationship with the other. We are explorers of what is revealed before us; we are both hosts and guests. We are present here not only as makers, but rather as inhabitants of a setting that extends beyond the museum walls and projects itself into the mind and imagination of the viewer. Our presence is not exclusively physical, but symbolic: it calls for decoding and analysis."

In every corner, distinct environments emerge, each with its own character, like a series of layers superimposed and merging with one another to create an immersive experience.

On the ground floor, whose entrance is marked by the instinctive expressive force of both artists, the imposing architecture of the Chapel of the Trinity dominates; an atmosphere is generated in which the works connect with the sublime, with what lies beyond the immediate, with the intangible. It is an enclave in which the visitor is invited to reflect upon the transcendent, the eternal, the spiritual... The eye is drawn upward, momentarily freed from everyday contingencies, seeking answers—if any exist—in the sensitive immateriality of what surrounds it.

The atmosphere becomes more sober on the first floor, with a presence that evokes, at least in appearance, an established order. The subjects inhabiting this level take on a patina of authority—a symbolic rank—responding to the structures that supposedly govern social structures. Formality is not synonymous with rigidity, but rather a call to meditation and to the construction of reflections and arguments that, though complex, are not devoid of delicate nuances. The works remain open to multiple readings.

On the other hand, the second floor is an ironic refuge where life is suggested from a more dynamic and experimental perspective. The characters display a more playful, fluid presence that challenges the conventions of apparent reality. This section is intended for those capable of seeing beyond the obvious, challenging established roles, and looking at the world through an open and transformative lens. Here, a reflection is proposed on the equal dignity of all subjects, regardless of origin or context; imposed hierarchies are questioned, and the importance of a more inclusive, radically open gaze affirmed, free from predetermined biases or stereotypical definitions.

Finally, the third floor highlights a complex theme: documentary immediacy. Approached from a perspective that, following Barjola's lead, seeks to distance itself from conventions—as illustrated, for example, in his treatment of the horse figure *(tauromaquias)*, which, although it may not be the main focus of the story, lends meaning to the narrative as a whole(sacrifice). This consideration opens up a range of possibilities, reflecting the drama of those "non-protagonists" who bear the weight of suffering, becoming, in many cases, central to the very logic of representation.

In this project, the artists' voices emerge as a structuring force. It is not merely about revealing their works, but about allowing their thoughts and sensations to unfold openly, without restraint.Each intention resonates through the time and space of the exhibition. We seek to create a space in which language can move freely in which what is spoken and what is shown merge into an experience free from imposed constraints. It is precisely in this daring that the exhibition's strength resides: a site where ideas manifest in their purest and most spontaneous form, stripped of filters or prejudices.

We enter into a series of exchanges in which the voices of the artists and my own enter into an open and imagined dialogue, ideas, impressions, and perspectives... The essential point is not to limit oneself to a mere exhibition format, but to constitute a continuous process of creation and reinterpretation.

For this reason, we conceived a "trialogue" which, without a shadow of doubt, is one of the cornerstones of the dialogue between Juan Díaz-Faes and Juan Barjola at the Barjola Museum in Gijón. This act, which we might describe as triangular in nature, sets up a network of exchanges in which the artists' opinions intertwine while remaining singular and autonomous. It is not conceived as a straight line delimiting before and after; rather, it is like a flexible network in which everything can shift, merge, and reconfigure itself without allowing the viewer to locate either beginning or end. Through this process, we explore a balanced sensory experience that transcends the exhibition interval, allowing the silences and echoes of past, present, and future to coexist across time without the need for categorization. Reality and fiction pull the strings of the fable, offering the public the opportunity to decide.

The path opened by the spoken, imagined, desired, remembered, and evoked word remains open; let us follow its trace and see where it leads.

BARJOLA WASN'T THERE

Óscar Alonso Molina [Ó.A.M.]

Naz de Abaixo, Lugo, April 2026

Caricature is so deeply embedded in our way of representing ourselves that it is legitimate to suppose that the formalist, abstract, geometric, or conceptual schools—Mondrian, De Stijl, Malevich, Constructivism, Rothko, lyrical abstraction, Gris, Cubism...—constitute art's desperate attempt to evade the inevitable caricature inherent in all figurative representation.

Pedro Azara

The distortion of the figure seeks to outwit the routines of vision, to represent lived experience while avoiding the conventions associated with perception, thus placing the viewer in a position to assess it.

Carlos Catalán

One particularly memorable exhibition was the one jointly organized twenty years ago by the Museo del Prado and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Picasso. Tradition and Avant-Garde*, which confronted the imprint of classical artists on the painter from Málaga, whom he so deeply admired. A dialogue, it was endlessly repeated at the time—particularly by the organizers—in which the art of the past communicated with that of the present through the bridge extended by the genius of Pablo Picasso, so that those old masters appeared still alive today, embodied in their descendant, as though a particular trait, a family resemblance, a temperament, or a way of being could be transmitted from generation to generation, remaining more or less unchanged while nonetheless conditioning its heirs through variation. Yet art history is not, after all, a road, a path leading from one point to another along a straight line, but rather at most an impulse that expands in a fan or spiral, allowing each new angle or turn to encompass the multiple perspectives it contains. Better still, it is an echo reverberating across decades.

That interplay of mirrored voices now echoes through the galleries of the Museo Barjola, where, diachronically, Juan Barjola (1919–2004) and Juan Díaz-Faes (1982) effectively reveal that an encounter between two temporalities is indeed possible. The aim here is not to sustain a kind of genealogical ghost, as in the example just mentioned, but rather to bring these practices into proximity so that small sparks may emerge through friction, or shadows and transparencies appear through superimposition. Bringing the work of these two artists into dialogue is not simply an act of comparison, but an inquiry into the ways form persists beyond the conditions that first produced it.

In this regard, the concept of meta-historical categories proves especially useful: those that surface, weaken, or disappear at different moments in art history. This belongs, in part, to historiographic methodology, somewhat in the manner of the Baroque that for Eugenio d'Ors constituted a "universal constant of the spirit"—or an "aeon," as he termed it—under whose sign the Catalan scholar identified a multitude of manifestations scattered across centuries, understanding it as a recurring constant defined more by typology than chronology.

Barjola, master of Spanish Expressionism, poured onto his canvases the violence, fear, and tension of a turbulent century, though his references stretch back to Francisco Goya and Rembrandt, or even further, as Antonio Gamoneda daringly suggested in relating him to the illustrations of the Apocalypse in the medieval *Beatos*. Díaz-Faes, for his part, employs contemporary graphic elements and a grid-based approach to construct a universe of patterns and characters that seem to dance with mathematical exuberance. Yes, I know—as do the exhibition's curators—that at first glance their worlds collide, appearing incompatible. Yet fundamentally, both are driven by an obsession with the structuring of space and with the image's capacity to overflow the limits of its support, as well as a nihilism openly declared by one and left unspoken by the other. From this hall of mirrors,

in which at times the artists appear doubled and at others set in opposition, we may begin to structure our analysis of their dialogue, following the logic of the exhibition itself, which occupies the entirety of the museum.

One of the clearest affinities between the two bodies of work, immediately apparent at first glance, is the persistent annulment of perspective—famously one of the great achievements of the historical avant-gardes of the last century. The negation of depth through the disappearance of a visual vanishing point compresses Barjola's scenes, pressing the action into the foreground so that the viewer must scan it visually like a frieze. The bodies themselves open up only to flatten more expressively against the picture plane—Cubism, Antonio Saura, Willem de Kooning, the faces of Francis Bacon—creating a sense of claustrophobia essential to his discourse. In Díaz-Faes, by contrast, this does not entail deformation born of anguish, but rather the severe reduction of the space in which things unfold: the concise visual situations he constructs, the bodies and objects he depicts. For this reason, his compositions are better understood as densely packed walls of information, where background and form coexist on the same plane, like an interface saturated with overlapping pop-up windows. In relation to both artists, one might still apply the symptoms that—already in the mid-1960s—Venancio Sánchez Marín described in connection with New Spanish Spatialism: "a spatial concern simultaneous with a figurative concern, both conceived, naturally, not as a return to the traditional placement of figures according to the laws of visual perspective, but through the plastic expression of a vital space in which figures affirm their existence, emerge, or arise by occupying it. Thus it may be said that the new sign of figurative concern in these artists manifests itself in the spatial occupation of the figure."

In both cases, the compression of the foreground generates a visual tension that encourages the work to be perceived less as a window onto space than as a kind of relief. What emerges is an emphatically frontal, almost all-over composition—one that Barjola, even in his most densely worked pieces, never fully embraces. In this sense, he remains tied to a distinctly European tradition of composition, understood as a dynamic balance between parts in which some residual sense of centrality still endures. But Díaz-Faes has already fully embraced the idea that the frame of representation— paper, canvas, wall—is merely an arbitrary cropping of an infinite surface, in which neither center nor periphery exists, where there are no privileged moments or subsidiary ones, and where the frame or the limits of what has been selected could shift in any direction without altering the final appearance of the scene**.** And yet, precisely there, he describes himself—in his own words—as "atomically compositional," placing balance above idea, discourse, intention... above everything.

In Barjola's work, interiors and bullrings are transformed into frontal, almost theatrical spaces from which there seems to be no lateral escape. This same assured frontality is also present in Díaz-Faes, whose agglomerations and recurring patterns occupy an absolute foreground that pushes directly toward the viewer. The result is, to a large extent, the collapse of the traditional hierarchy of vision: everything in the painting demands attention, everything unfolds in the immediate present, so that the viewer no longer observes the scene from a distance but is instead overwhelmed by a mass of forms rushing forward. From this comes the excessive pull of every element: where internal gradation and modulation are absent, the range of possible visual combinations is drastically reduced, becoming increasingly predictable, as each figure appeals to the eye with equal insistence.

In this total occupation of the plane, emptiness appears as an enemy, a territory to be conquered by gesture or sign—whether through dense patches of color and layers of matter, or through an infinite network of lines and characters that leave no room for visual silence. The results are, admittedly, quite different in each of these two artists; yet ultimately, the sensations of density, accumulation, and disfiguration are not foreign to either of them. Resistance to emptiness becomes a form of assertion. The artist imposes himself upon the mute surface through gesture or sign, constructing a superimposed plane where something is articulated in densely layered form. The painting is not a site of empty contemplation, nor a space for silence or for the projection of the viewer's inner images, but rather a battlefield or dance floor in which every millimeter must be occupied.

Such a renunciation of depth constitutes, for both artists, a declaration of principles, for images also reveal what their makers repress or ignore. Barjola rejects perspectival illusionism to remind us of the rawness of matter and of the reality he depicts, never allowing us to forget that we are facing a painting. Díaz-Faes, child of the age of screens and flat design, likewise embraces the two-dimensional nature of representation, though in his case this amounts to an almost "unconscious" acceptance of the natural visual language of our time. By bringing them together, each with their own strategies, we see how the flattening of the scene has shifted from an Expressionist resource inherited from the avant-garde into the visual standard of modern communication, while preserving its full capacity for impact.

What emerges here is the intangible *Zeitgeist*—the particular spirit of each artist's moment. Barjola's poetics always retained that distinctly "Spanish blackness," a legacy of Francisco Goya openly acknowledged and embraced by the artist himself, transforming landscape and figure into something visceral, fierce, and deeply expressionistic. Díaz-Faes, by contrast, belongs to a globalized, digital generation in which the need for a strong visual identity is shaped by the language of icons, logos, advertising, graffiti, and other graphic forms that clearly reveal his affinities with Pop. Despite such different points of departure, one of the most compelling links between the two lies in their handling of space through a shared logic of saturation. This finds its fullest expression in the Chapel of the Trinidad Palace, where the exhibition installation overlays Barjola's triptych of maternities onto Díaz-Faes's monumental mural, creating a striking effect of visual interference. For Barjola, spatial emptiness can never truly exist, since space is always charged with anguish—or rather, with its representation: nervous brushstrokes covering every centimetre, leaving no room for silence, stillness, or absence. What emerges is a kind of existential *horror vacui*, a suffocating density in which figures are rendered mute. As Barjola himself once remarked: "I am drawn to the mystery of spaces, which sometimes say more than the figures themselves, because they contain the mystery of dreams. Dreams that bear witness to reality." Díaz-Faes, on the other hand, approaches saturation in a more methodical, cerebral, almost playful way—a kind of geometric play, or perhaps a faintly nervous agitation. His characters and synthetic forms fill the surface through brief visual statements, concise propositions, almost like repeated tics pushed to excess, assembling a kind of endless puzzle: a pattern that expands through multiplication and accumulation across the entire picture plane. Here the distance between the two becomes especially clear: Barjola layers mark upon mark as though inscribing traces of pain, while Díaz-Faes organizes schema and pattern into mechanisms of fluid, seemingly inexhaustible rhythm. And yet, for both artists, the surface indeed becomes a network of visual impulses that seizes the viewer's gaze, drawing it into a continuous movement that leaves little room for escape—or even pause. The viewer is caught within that net: in one case textured, restless, and tense; in the other more detached, elastic, and neutral.

On an iconographic level, the metamorphosis of the figure offers the most visible link between both practices, tracing a trajectory from monster to icon—less a rupture than a contemporary reformulation of the same underlying logic, or indeed the same visual strategy. In this respect, let us recall the excellent distinction made by Jean Baudrillard between metaphor and metamorphosis, and between the latter and metastasis. For the French thinker, metamorphosis is the transition from one form to another without relying on stable meaning, and stands in opposition to metastasis, understood as the infinite proliferation of the same: the endlessly selfsame

Thus, what in the elder of our protagonists appears as formless mass—flesh as impulse, bleeding muscle, mutating gesture—becomes in the younger artist Egyptian rigidity, flattened forms, frontality, repetition. For Barjola, the body appears to tear itself apart, losing its anatomical boundaries in order to become pictorial rupture, where one easily detects close affinities with the animal—or, more precisely, with the animal dimension of the human being. But what, exactly, would be the defining trait of "non-human" flesh? We will certainly not be able to ask Díaz-Faes, who likewise operates through metamorphosis in the opposite direction: through synthesis, moving toward the object**, the doll, the ideogram, or the emoji.** His characters are icons, almost modern hieroglyphs which, though simplified, utterly neutral, and entirely generic, nevertheless retain a vibrant expressivity. This is not the Greek *soma*, the undifferentiated body of the corpse, but rather the stereotyped image projected onto its remains—the mummy, more than the Fayum mummy portraits. Thus, if one artist seeks tragedy through deformation, while for the other that same deformation—already transformed into rhythm and module—becomes the stylized means of arriving at it, what happens when they are confronted, as here? What becomes evident is that anatomy is placed exclusively in the service of message, never of other concerns such as reality.

At this point, we encounter another nodal aspect of the dialogue unfolding before us. the treatment of the face establishes an arc between them running from mask to pattern, insofar as Barjola frequently resorts to the mask (the obvious antecedent here being, of course, Les Demoiselles d'Avignon, 1907), and to faces disfigured by pain or grimace, con-

cealing individual identity in favor of a universal archetype. The Barjolian "portrait"—that double movement implied in *retractus* ("to draw back," but also "to bring back to life")—is a residue of reality pulled into the canvas by painting itself, a life that likewise disappears when his younger counterpart replaces it with symbolic presences existing beyond the personal. Díaz-Faes turns each face into a stubborn, almost invariable template: eyes, mouths, and smiles reduced to the most minimal drawing. As he himself acknowledges to one of the curators: *"It's true that if you remove the face from my works, they become entirely abstract exercises, lines and forms at play."* These features thus become design elements. Whether one seeks universal human categories by blurring and erasing the boundaries between individual subjects, or does so through stylization and anonymity within the mass, the distance between the two is not so great.

It also seems evident that the legacy of Cubism is updated in the Extremaduran painter above all through his care for tectonic structure, which—more or less visibly—ultimately betrays itself beneath the apparent complexity. In his case, not through the faceted or crystallized appearance of things, but through the amplitude and gestural fury that contorts facial features into cries, organizing emotional effusion through an implacable compositional order, much as Willem de Kooning, Karel Appel, Graham Sutherland, Chaïm Soutine, Francis Bacon, Alberto Giacometti, and Jean Dubuffet once did so masterfully. His younger counterpart takes this process one step further, bringing this underlying structure to the surface and translating it into geometry. It becomes a kind of exoskeleton layered over the image, asserting itself before the flesh itself comes into view.

Within this stroboscopic interplay, this constant shifting of the figure, figuration itself—understood here as a form of visual language—remains unresolved. Neither artist fully rejects it or embraces the leap into abstraction ("abstract art is merely aesthetic," Barjola once remarked), choosing instead to maintain a connection to representation, however unstable, fragmented, or unresolved that connection may be. Indeed, Barjola explicitly declared to Fernando Samaniego toward the end of his career: *"I love abstract painting, because I have practiced it, but what matters is human content."* Figuration, then? What remains is a residual anatomical coherence, a plausible sense of staging that is always subtly disrupted, and a narrative potential that at times serves as a vehicle for drama and at others as the bare minimum needed to signal emotional presence. Indeed, the sense of ease or optimism that has occasionally framed readings of Díaz-Faes' work might just as easily be reinterpreted as a form of emotional withdrawal. These are perhaps the last strongholds of a figuration that persists, albeit in radically transformed terms. Within this territory, the figure continues to act as the force that anchors the viewer's gaze—not as a transparent reference to reality, but as a means of constructing a distinct visual language suspended somewhere between existential drama and semiotic play.

In Barjola's painting, the body is not an organism bound to specific morphologies, but rather a highly ductile mass that bends and fractures... perhaps in order to fill some essential void. Fernando Castro once interpreted it thus: *"The obscene exhibition of the body awakens, through its fascinating brilliance, an intolerable feeling of anguish, because it returns all that whose manifestation threatens punishment and destruction—or, more precisely, death."*

As noted earlier, Barjola's men and women, children and animals all seem pressed against the canvas, confined within a narrow fictional space—a quality that also resonates in Díaz-Faes' work. Yet Díaz-Faes, shaped by a more constructive visual logic, expands this tension through a cooler, more detached use of grids, repetition, and modular forms. Rather than bodies simply thrust into existence, his figures operate more like components within a puzzle: individual segments assembled into a larger, potentially open-ended structure that seems, perhaps unconsciously and elliptically, to echo the logic of contemporary social systems. It would be excessive to force this reading too far, and the artist himself is clear on the matter: "In my case, social issues do not affect me directly. But if I am honest in my way of working, I cannot entirely escape the social and contemporary conditions that shape my everyday life." Yet beyond the intentions of any artist lies what the work itself ultimately brings into being ("images also reveal what their maker represses or remains unaware of"). In this sense, the exhibition compellingly suggests that their respective practices represent two radically different ways—one shaped by pessimism, the other by optimism—of confronting the same realization: that at the heart of what is most unsettling, one ultimately finds the human being itself.

In neither artist is anatomy treated as an end in itself. Each limb, torso, or head serves first and foremost a compositional function, whether more or less overt, so that the human body ceases to operate as subject and instead becomes material—almost like clay or brick—from which each artist constructs his own visual universe. Put differently, the body is no longer understood as an integrated physical or spiritual whole, but as a space of construction that may be charged with tension and conflict, or else approached through a more analytical, geometric, almost mathematical logic. This perhaps explains why seriality and sequence are so central to both practices. In Barjola's case, one sees this in his recurring cycles devoted to war, the suburbs, bullfighting, female figures, and other motifs, each subjected to endless variation as a way of exhausting its expressive potential. Díaz-Faes, by contrast, relies on repetition as the structural foundation of a visual language built through loops and reiteration. For both artists, the power of an image lies not only in its originality, but also in its ability to sustain and reaffirm itself as a sign.

Alongside anatomy, another aspect consistently foregrounded throughout this exhibition is the deliberate use of the basic pictorial elements. Barjola's recurring reds, blacks, and ochres reveal a chromatic vocabulary that is above all emotional, and often symbolic—suggesting blood, death, and earth respectively. His palette seems intent on wounding the eye, which led Antón Patiño, quite aptly, to describe his surfaces as marked by "pictorial scars." In Barjola, drawing emerges from density and entanglement, becoming a line through the brush itself. As Miguel Logroño observed, "drawing becomes so deeply internalised to such an extent that it merges with gesture. The same occurs with colour and matter, transformed into tone and relief." In Díaz-Faes' work, by contrast, colour operates seamlessly with line—indeed, often becoming indistinguishable from it. Given the dominance of contour in his practice, colour functions less as an expressive force than as a structuring and clarifying device: the greater the reduction, the lower the ambiguity. As noted earlier, this principle clearly reflects the legacy of graphic design and Pop Art. And yet, if one mentally strips both artists' works of colour and views them instead in black and white, an unexpected affinity emerges: beneath their different surfaces lies a remarkably similar compositional logic—a carefully calibrated architecture of tensions in which every mass serves a precise balancing function.

Time in the mark, the body in time. There is a meaningful resonance in the radically different ways these two artists handle graphic form. Barjola's line—his brushstroke—is deeply material: one feels the weight of the oil paint, the pulse of the hand, even the scrape of the palette knife when present. His mark carries the urgency of someone compelled to cast an uneasy jolt onto the canvas before it can fully settle into an idea. It is a movement from within outward. Díaz-Faes, by contrast, works through a language of clean, sharply defined contour—technical, controlled, and precise—aligning himself with the long tradition of outline drawing, closer in spirit to the Florentine than the Venetian model. His process follows the opposite trajectory: from mind to hand, with absolute precision to structure and edge. And yet, when these two visual languages are placed in close proximity, they suggest that certain principles historically associated with Expressionism—distortion, simplification, exaggeration—have not entirely disappeared, but have instead undergone a process of mutation and recalibration. In this sense, the force Barjola once invested in the brushstroke seems to remain active, albeit in transformed form, within the energy Díaz-Faes channels through geometric composition. The exhibition therefore operates not simply as a gesture of homage toward the past, but as an affirmation of the present. This, in turn, reopens a familiar question: whether the critique that once persistently shadowed the poetics of gesture—the suspicion of inauthenticity, of style hardening into recognisable signature rather than remaining the trace of an (in)authentic impulse endlessly repeated—might still retain some relevance today.

But beyond what is quite literally before our eyes, we are ultimately led to ask what truly binds these two artists at a deeper level. Looking at Barjola through Díaz-Faes, one begins to perceive the hidden structure beneath the apparent chaos—perhaps, after all, always some version of the same underlying order. Conversely, viewing Díaz-Faes through Barjola reveals the human intensity that pulses beneath his seemingly perfect structures, though these too can sometimes appear almost excessively self-contained.

And yet, when the two are placed side by side—or layered over one another, as if in transparency—a curious phenomenon emerges: Díaz-Faes seems to contain and discipline the chaos that Barjola once unleashed, as though the contemporary artist were attempting to domesticate and impose order on the demons the older master released onto paper and canvas. Distortion or caricature? I suspect they are unlikely to tell us. Which, before concluding, brings to mind Luis Gordillo's brilliant remark on that other dialogue between Picasso and the Old Masters at the Prado mentioned at the outset. After visiting the exhibition, he confessed to having the impression that he had "witnessed a conversation to which one of the interlocutors had failed to appear." Curious, indeed.

AN UNHEARD AND UNSEEN TRIALOGUE AT "EL PALACIO HABITADO"

(Juan Barjola, Juan Díaz-Faes, and Laura Gutiérrez) by Laura Gutiérrez

April 20__, El Palacio habitado, Gijón.

This trialogue draws on the following texts: the text by Javier Barón published in the catalogue *Juan Barjola. Colección del artista* (1959–1986), organised to mark the opening of the museum's new building of the Museum of Fine Arts of Asturias; the text by Antón Patiño from the catalogue *Juan Barjola*, published by the Barjola Museum and the Valencian Institute of Modern Art in 2006; and the text by Miguel Fernández-Cid from the catalogue *Juan Barjola. Obra Gráfica*, published by the Barjola Museum in 2008.

STARTING POINT

I would like Juan Díaz-Faes to share his reflections on his first visit to the Barjola Museum—a moment that clearly marked him personally. This initial encounter may offer valuable insight into the relationship that has gradually developed over the years between his own work, Barjola's, and the space in which they now converge. It would also be interesting to hear his thoughts on our most recent visit, when the exhibition was already well underway and the ideas shaping it were beginning to fully materialise.

JUAN DÍAZ-FAES (JDF): Despite my poor track record when it comes to holding on to memories over time, I remember my first visit to the Barjola Museum surprisingly well. It must have been around 2003. At the time, I was studying Fine Arts in Salamanca, and I would usually spend Christmas in Asturias. By then I was already in my third year, so I was beginning to take art and aesthetics a bit more seriously—I had acquired some knowledge by that point. In those first years, you never really know where the wind is taking you, but by then I was approaching things with greater intention and a clearer sense of direction.

As part of my training, I tried to visit as many galleries and museums as possible, whether I liked what I saw or not. I was absorbing everything obsessively at the time. So that Christmas, I went to Gijón to immerse myself in the local art scene: galleries, small exhibitions, better things, worse things... But I remember very clearly the moment I first discovered the Barjola Museum. I arrived without any particular expectations. I knew Barjola's work and assumed I would see interesting things. But the visit turned out to be far more significant than that. It was there that I had my first real "aesthetic experience" (as my art history professor used to call it)—or what I later learned was also known as Stendhal syndrome. I had always worked extensively in black and white. My process has always been quite immediate, and colour felt to me like an interruption to the immediacy of working in black. So when I entered the museum and encountered that dense grouping of near-monochrome works—black and white, direct marks, textures—I felt something I had never experienced before.

I think it happened in front of a painting in black, white, and pink (I cannot remember exactly which one). I stood there for several minutes, almost paralysed, enjoying the sensation of tracing every part of the painting with my gaze. Without a doubt, that was one of the experiences that made me aware of the language of form, of art itself, and of the importance of something that, for me at the time, was still essentially a hobby.

After Christmas, I returned to Salamanca, where I was studying, and produced several class projects taking Barjola and Saura as points of reference. Those two artists had a profound impact on me that year.

And now—returning to our own particular round table—we move on to the questions for both artists:

QUESTION 1: REALITY AND FICTION IN THE CONSTRUCTION OF VISUAL LANGUAGE

LAURA GUTIÉRREZ (LG): **How do direct observation and reconstruction through memory shape the foundations of your creative process? To what extent do reality and fiction become intertwined in your work?**

JUAN BARJOLA (JB): "My earliest experiences with painting were rooted in observation and in the interpretation—through memory—of what I had seen and lived. Fantasy and reality became intertwined from the very beginning. If memory serves me right, the first drawings I ever made were of dogs: the same dogs I saw as a child fighting vultures over scraps from dead donkeys on the outskirts of my village. And yet I drew them as dreamlike dogs—I never quite knew why—emerging from the bellies of other animals, alongside ominous birds perched on clouds or appearing from some mysterious nest. I was born out of both a dreamed world and a world transformed from nature. These are the two realms that have consistently nourished my personality: at times the social world, the pulse of lived experience; at others, the oneiric world."

Juan Díaz-Faes (JDF): "In my case, I work with something that is actually very important to me: my lack of memory. I have a very bad memory and, rather than seeing it as a disadvantage, I treat it as a strength—above all, as a creative one. It allows me to retain only vague impressions of ideas, or of the things that attract me visually and formally. So when I come to reproduce them, I'm no longer bound by the constraints of reality, resemblance, or whether something is 'well made' or not. That gives me complete freedom to work, allowing me to follow the work itself in the moment rather than the original reference. I think sometimes I simply encounter things that fascinate me—I become interested in certain compositions, formats, and structures—and without even realising it, like a kind of false memory, they begin to take shape in my unconscious. Just like the past, or old memories, which in our minds always seem better than they really were, this process allows me to work from fictional references charged with an aesthetic intensity that the brain itself has already enhanced, making the memory more compelling than the original experience."

LAURA GUTIÉRREZ (LG): "These responses reveal shared layers of memory, interpretation, reality, and fiction. What emerges is a kind of network of passageways—routes of departure and return, back and forth—ultimately converging in a common destination: visual expression linked lived experience. In both cases, imagination plays an active role in the making of the work, arising less from objective transcription than from subjective reinterpretation. And yet, while Barjola perhaps appears more consciously introspective, Díaz-Faes seems to turn what he describes as his "bad memory" into an asset, transforming a certain imprecision into the very core of his creative freedom."

QUESTION 2: UNDERSTANDING AND IMMERSION IN SPACE

LG: **How do the essential qualities of image and medium contribute to your understanding and construction of pictorial space?**

JB: "The brief period during which I worked with a form of abstraction in which traces of figuration always remained visible helped me to understand the space of the painting more clearly. I am drawn to the mystery of spaces, which at times say more than the figures themselves, because within those spaces the mystery of dreams becomes concentrated. Dreams that are inseparable from reality."

DF: "I'm obsessive about composition. More than anything else, I care about visual balance. More than discourse, more than intention... even when I know a piece is technically finished, if the essential force of the image does not feel resolved to me, I keep working. Even though I know that this is often exactly the moment when you are most likely to make a mistake and undo everything you had built beforehand."

LG: "What emerges here as common ground is the internal organisation of pictorial space: balance, visual tension, and the interplay between abstraction and figuration all form an essential part of this shared search for composition as a fundamental structural principle within your work. At the same time, the difference in how each of you approaches this concern remains equally clear. Barjola appears to place argument or conceptual content at the centre of the work, while Díaz-Faes approaches it through an almost compulsive search for visual balance that shapes his entire creative process—even at the risk of ultimately undermining the work itself."

QUESTION 3: APPROACHES TO FIGURATION—AND BEYOND

***LG:* To what extent has the need for symbolic and narrative content influenced your proximity to—or distance from—abstraction?**

JB: "Since abstract art, in some cases, is merely aesthetic, and my need for content was always evident, figuration gradually imposed itself. Even so, I continue to produce abstractions of a highly subjective nature, sometimes leaning more toward abstraction, at others toward Surrealism, but always carrying a strong expressionist charge."

JDF: "In my case, figuration is absolutely central—so central, in fact, that my work often revolves around what might be considered its most immediate expression: the face. Two eyes and a mouth are enough to bring almost any form to life. A few years ago, when I began developing a more personal artistic practice and gradually moved away from illustration and advertising commissions, I started by 'personalising' or animating inert objects simply by adding two circles and a line. Through our deeply human tendency to perceive faces where none actually exist—pareidolia—we are able not only to recognise but even to enjoy the sense of vitality projected onto entirely ordinary objects. At the same time, if you remove the face from my work, what remains are essentially abstract exercises: lines and forms engaged in the balanced composition of space."

LG: "I observe clear affinities in the treatment of figuration as an essential function that goes beyond aesthetics alone, although in both cases this point seems to be reached naturally rather than through any forced intention, perhaps driven by the need to make content explicit. The movement between figuration and abstraction does not unfold as a relationship between absolute opposites, but rather as a set of interconnected territories, generating a framework through which the work acquires meaning, presence, and significance. It is also interesting to consider the difference in each approach to figuration: in Barjola's case, it emerges from a dissatisfaction with purely aesthetic abstraction, whereas in Díaz-Faes's it stems from a more perceptual, and at times playful, exploration of the face as a minimal form capable of introducing a human dimension even into abstraction."

QUESTION 4: COMMITMENT AND THE ETHICAL DIMENSION OF ART

***LG:* How do you conceive artistic expression within a historical context marked by a certain degree of dehumanisation? To what extent do the social and existential issues facing humanity influence your work?**

JB: "I believe that an artist must reflect the era in which he lives, and especially our own, which is present across much of the world with violence, abuse, and other scourges of history. A work without substance is reduced by half, to mere aestheticism. Like everyone else, I suffer from this violent atmosphere, and when I paint, I react to it. The recurring theme of violence began in my work around 1966. It arose from articles in the daily press and from cinema. I am a son of rural Spain, and one's DNA cannot be changed. My duty is to express my feelings. The plight of humanity is my obsession."

JDF: As Juan says, there's a romantic notion that art has to reflect the artist's era. I completely agree with that. But that doesn't mean the subject matter of the work itself has to address the contemporary reality we're living through—something that, personally, doesn't really appeal to me that much. I believe that the "sincerity" in the work already serves the purpose of "speaking to your moment." I don't do it in a literal way, but my work speaks to graffiti, comics, advertising, and my past influences (Mayan art, Expressionism...). In my case, social issues don't affect me directly. But if I'm honest about my approach, I can't escape all the social and contemporary influences that affect me in my daily life.

LG: It is clear from your statements that artistic work is inevitably linked to the era in which it is produced. Among other things, one can discern a shift toward the idea that art is not detached from its time and that a work devoid of meaning can lose its depth. These analogies do not imply, as in other questions, the absence of logical differences in how we approach our relationships with the stages of life. In Barjola's case, this stems from a direct and almost moral obligation toward human issues; the content is linked to an ethical and emotional stance toward historical reality, while in Díaz-Faes it arises from a more indirect—cultural and personal—approach, where contemporary experience filters into the work without the need to explicitly address it; the content lies more in coherence, sincerity, and the visual universe than in an explicit social statement.

QUESTION 5: PAINTING AND HISTORICAL CONSCIOUSNESS

***LG*: Do you view your work as a historical and social document? How have authors such as Brecht, Kafka, Poe, and Faulkner influenced you?**

JB: "That's how I see painting—as something of the 'moment,' a testament to my time. And my time is eminently social. That's why the works of Brecht, Poe, Kafka, and Faulkner are so important."

JDF: Speaking of what I just mentioned regarding social issues, those authors influenced my formative years. I read mostly Kafka and Poe when I was a student, but more out of a sense of "what I knew I had to do." Not because those were really the books my teenage self needed. I enjoyed discovering Argentine comics, American album covers, or Mayan clothing patterns much more. But, for example, those readings helped me (I think) a lot in seeking and maintaining a sobriety and elegance in my work that isn't so innate in me.

LG: It's clear that your reading and cultural references influence the way you understand and create painting. The authors mentioned, to a greater or lesser extent, have shaped your artistic imagination, though naturally in different ways and at different times. In both cases, one senses a reflective appreciation of the past and of how certain influences may have helped shape your artistic language, whether directly or indirectly. It is true that for Barjola, these readings are important for conceiving of his time as "eminently social," and he understands painting as a direct response to that reality. On the other hand, Díaz-Faes distances himself from that explicit commitment; those readings were almost more of an academic responsibility. One can glimpse a critical distance from them, but he acknowledges their formal utility (they bring sobriety and elegance to his work). In essence, he assimilates them as a form of learning that balances, from the outside, a more intuitive creative universe.

QUESTION 6: EVOLUTION, CREATION, AND METHOD

***LG:* Do you understand artistic evolution to include or exclude abrupt formal breaks? Do you view the "system" as a negation of the creative act? What conceptual significance does the tension between the curve and the straight line—as a metaphor for reason and emotion—have in your work?**

JB: "As a painter, I have always felt the need for evolution and transformation without abrupt leaps. This has always been the constant in my work: I cannot understand art any other way. The system is the negation of creation, for each work must be a step into the unknown, which is the enigma of creation. My work is built around the tension between the curve and the straight line, which is equivalent to the brain and the heart—a symbiosis produced by my idiosyncrasy. The most incisive, most broken, and clearest line, without shadows enveloping the objects or the modeled volumes. All of this is achieved with flat fields of colour, broken straight lines, and curves that collide, intersect, and interlock, creating large spaces filled with flat colors."

JDF: I completely agree with Juan on this. I don't think there would ever be a real, abrupt break in your work. As I mentioned before, sincerity is very important to me in the process, and if you're true to yourself, you can't change that much overnight. You might discover a type of music you didn't know before, but you can't completely erase your previous tastes. What you do as you learn is add ingredients to your approach, and that's what, for me, makes an artist rich. The constant search. Because I do believe that the most important part of being an artist is the need to create what doesn't exist, to generate sensations that didn't exist before, to combine knowledge with chance so that something new emerges. In my case, that process of evolving is what keeps me engaged with making work. The moment I stop surprising myself, I'm sure I'll stop producing as much.

LG: There is a shared understanding of evolution as a fundamental principle of art, as a method of continuous exploration and progress, without abrupt breaks. The focus lies on a certain rejection of closed systems or pre-established formulas, advocating for the creation of the non-existent, the work as an enigma, the combination of knowledge and chance, the poetics of the clash between mind and heart—in short, the emergence of a tension between the rational and the emotional. However, while Barjola expresses his thoughts through a more philosophical and symbolic framework using abstract concepts and metaphorical images (emphasizing the rejection of the system as a limit to creation), Díaz-Faes adopts a more everyday and experiential tone, drawing on familiar examples (music, personal tastes), thereby highlighting the emotional component of progress: the process of evolving keeps him "in love with creation."

QUESTION 7: CREATIVE PROCESS AND SUBJECTIVITY

***LG:* How does your state of mind influence the gestural quality and materiality of your painting?**

JB: "The way one paints ultimately depends on one's state of mind. And when one wants to paint, it's violent. Even convulsive, in my case. Only sometimes do I feel different and approach it with more patience. But in general, the symbiosis of form and content that I pursue is always something difficult to achieve. It's a kind of battle."

DF: It clearly has a direct impact. I only have the energy to create artwork when I'm in a positive mood. On the other hand, when I don't have the energy or focus for it, I find it a wonderful time to develop ideas, sketchbooks, small drawings, experiment, discover... At that moment, I know I don't "want" to do anything well, which is why I don't produce finished paintings then. But I do gather ideas to return to them later.

LG: We are in complete agreement on the perception that the way of painting is directly influenced by the artist's emotional state. Mood, in a way, becomes a determining factor. This leads you to understand art as a sort of initiatory journey stratified into different stages and intensities. For Barjola, the difficulty of confronting the act of painting is a constant struggle to achieve a symbiosis between form and content, while Díaz-Faes dissociates moods by assigning them different roles: he associates positivity with the production and final formalization of the work, while he links periods of low energy to fertile moments of meditation and experimentation.

QUESTION 8: DISSATISFACTION AND THE NEED TO KEEP PAINTING

***LG:* Do you think that high standards for oneself are a necessary driving force for artistic creation? Is the search for the absolute what drives you to keep painting?**

JB: "I haven't yet painted a painting that, once finished, I can look at and say I fully like. I think that's also why I keep painting."

JDF: Haha, I love reading Juan's answer, because it's exactly my motto. I'm not at all hard on myself when it comes to my work. I know it's just one link in the chain of my own development, so I can't compare it to the next link, much less the last one. For me, each piece is the result of necessity, my journey, my interests, and my situation at that moment. The sincerity we were talking about earlier. When I finish a piece and it doesn't seem like "the best" to me, I don't worry, because I'm aware that "the best" is yet to come. Once again, the need to not know what's going to happen, to know that you can create a different work—more mature, new for you and for the viewer—is what keeps me alive in art. So it would be shooting myself in the foot to think that I have to arrive at the "definitive" work.

LG: Without a doubt, dissatisfaction as a creative driving force is the guiding principle for both of you. Your artistic practice is like a journey in constant evolution; each work is part of a broader path. Creation does not end with a specific piece, but rather extends into the next one. The idea of reaching a culminating work is not on your horizon; the one yet to be made is "the best." The notion that each piece embodies an absolute result is ruled out. Barjola experiences the lack of satisfaction in the creative act in an austere and almost existential way. Díaz-Faes approaches this with optimism, without conflict, as something natural and stimulating; each work is just one more step toward the unknown.

QUESTION 9: AVANT-GARDES AND MYSTERIES

***LG:* Do you agree with the idea that the concept of the artistic avant-garde has reached a certain historical impasse? Do you think your works say more about you than any theoretical approach to the subject?**

JB: "The avant-garde is exhausted because it's now very difficult to present absolutely new ideas. Everything has already been invented. The flaw in contemporary art is the tendency to indulge excessively in the game of originality. The only thing that matters is mystery. Who I am is there, in my paintings; I can't say anything that would help explain what I do."

JDF: Once again, I turn to sincerity. If you've spent your whole life laughing and avoiding problems, you don't need to say you're an optimistic and cheerful person. On the other hand, if you have to explain who you are, you'll likely end up adding unnecessary details to your own narrative. For me, the concept of the avant-garde has become too distorted. We know too much about what "we have to do," about "what has already been done," to pretend to be avant-garde. We're not going to surprise anyone anymore, but if for a long time you've been sincere in your artistic way of telling a story, it's much easier to analyze what the works say about you.

LG: I sense a certain distrust in you regarding the notion of the avant-garde; it seems exhausted—it's no longer possible to fully surprise anyone; "everything has already been invented." The idea of absolute innovation in contemporary art isn't the most relevant thing. That said, you do see that what is essential about an artist is conveyed more through their work than through their words. The work should speak for itself, conveying its essence. For Barjola, the mystery inherent in the work is the only thing that matters. Díaz-Faes, drawing on examples from life and behavior to explain his position, considers the work to be an expression of the artist's sincerity.

QUESTION 10: ADMIRATION OR NOT FOR THE WORK OF JACKSON POLLOCK

LG: Do you believe that suffering and the intensity of life can lend mystery and grandeur to the work of an artist such as, for example, Jackson Pollock?

JB: "His imagination; the pathology—the pathos—the illness of his life, which gives the work a certain aura and intensity; and his ability to maintain a direct brushstroke, a direct painting style (which is no fireworks show!). His paintings are very difficult. What a way to paint (even physically)! No one paints like that!"

DF: Haha, I hadn't heard or read that comment by Barjola about Pollock. But I agree with him, especially that these works are far more complex than they appear. In fact, I once had to do exercises like that during my studies, and it requires more knowledge than it seems. As for the question, I think that suffering and vital intensity "endowed" his work with mystery and grandeur at that moment in history. In the present day, we "know" so much already that often (I think) that suffering is used almost as an excuse for precisely that. We have so much information that we know "how" an artist should be, haha. But anyway, since we don't have information to confirm or deny his actual intensity, in Pollock's case I think it does add to it.

LG: In both cases, there is a recognition of the technical difficulty of direct painting, whose indecipherable excellence, in Pollock's work, may be determined by his demanding existential commitment to art. For both, the artist's personal suffering lends grandeur to his creation.

CRÉDITOS

EL PALACIO HABITADO. BAJOLA + DÍAZ-FAES

Museo Barjola. Gijón 2026

DIRECTORA: Lydia Santamarina

CONSEJERÍA DE CULTURA, POLÍTICA LLINGÜÍSTICA Y DEPORTE

Exposición

COMISARIAS: Laura Gutiérrez, Lydia Santamarina

TEXTOS: Laura Gutiérrez, Óscar Alonso Molina

TRADUCCIÓN: Sheryl Sénica y Lola La Calle

EDITA: Museo Barjola, SOLO CONTEMPORARY

DIRECCIÓN DE ARTE, EDICIÓN GRÁFICA Y DISEÑO EDITORIAL: laura negro estudio

FOTOGRAFÍA: Tomás Miñambres y Pedro Velasco (págs: 27-28; 49-50; 145-146; 150; 153-154)

IMPRIME: La Trama Digital Print

DL: LG BI 00950-2026

SOLO

Principáu d'Asturies

MUSEO BARJOLA Barjola

