

INEFFABILITY

JOSEP SANTILARI & PERE SANTILARI



TIMOTHY J. STANDRING



INEFFABILITY

JOSEP SANTILARI & PERE SANTILARI

TIMOTHY J. STANDRING

Ever since my father accidentally discovered the work of brothers Josep and Pere Santilari in a framer’s workshop in Barcelona, we have always walked together. For more than three decades, these extraordinary artists have offered a wide variety of exhibitions at our gallery as well as at the galleries of some of our colleagues abroad – Caylus in Madrid, Eric Coatalem in Paris, Cuéllar-Nathan in Zurich and Jill Newhouse in New York – and at such fairs as TEFAF Maastricht, Highlights in Munich and the Salon du Dessin in Paris. The virtuoso quality of the compositions in their paintings and drawings, especially in their still lifes and *vanitas*, has been greeted with awe by the public.

This book provides a graphic insight into their work and preserves it. With his inspiring essay, Timothy J. Standring, Gates Family Foundation Curator at the Denver Art Museum and a renowned specialist, has helped us understand the unique way in which these twin artists capture the beauty of this world in duplicate. I would like to thank him for his effort to make the invisible visible and to bring the reader close to the wonderful world of the Santilari brothers, where reality crystalizes in subtle, delicate, eternal works of art.

Artur Ramon









VIRTUE OF DISCIPLINE

Timothy J. Standring

Gates Family Foundation Curator, Denver Art Museum

In the village of Montgat on the Mediterranean coast, just a few train stops north of Barcelona – the city of Gaudí, Picasso and Miró – identical twin brothers work quietly side by side next to a window in their studio. Their working methods resemble those of monks in a medieval scriptorium. Images of Saint Luke painting the Virgin come to mind. They work in silence with regular hours. They record the time spent on individual objects on page after page of small sketch books, and they break up the metronomic tempo by examining each other's progress (they have on occasion worked together on paintings).¹ They discuss the challenges they face, what needs adjusting, what doesn't. They will look at the works in the studio and then take them outside on the rooftop in natural light to discern corrections to be made. Theirs is a quotidian, rhythmic activity.

Many artist studios throb with teeming messiness. Not theirs, which appears as clean and orderly as a satellite assembly room. Instead of donning white smocks and hairnets, they work in casual clothing – chinos and pull over sweaters in the winter; shorts and tee-shirts in the summer. Every item in their studio – from brushes to pigments, erasers to sheets of emery paper, pencils to sharpeners and much more – is organized to support their artistic production.

They are quite particular, but not fussy, about their materials and techniques. They prefer to sharpen their pencils using a small Staedtler sharpener, reverting to a completely new sharpener when the blades become dull, ignorant, perhaps, that you can

purchase replacement blades. They give additional refinement to the points of their pencils by twisting a sheet of emery paper around the graphite. Doing so removes any residue of clay mixed with the graphite that would cause a drawn mark to go astray. Yet such a finely-honed point on a pencil lasts but a few strokes, requiring sharpening yet again. They showed me dozens of bags of pencil stubs and used sharpeners, collected proudly as if anyone were to doubt the physical evidence of their labors.

They draw with Faber-Castell pencils because their pencils keep a sharper point longer, they manufacture pencils with nineteen degrees of darkness, and have been around for some time. Located in the village of Stein, near Nuremberg, Germany, Faber-Castell have been making pencils since 1761 and until recently produced pencils from 9H – the hardest for the lightest lines – to 9B – the softest for the darkest, which enabled the twins to make marks from silvery lights to ivory black lines.² Lothar von Faber, who became director of the company in 1839, invented the pencil’s hexagonal shape, which prevents it from rolling off a table. The company also tried to patent the pencil with an attached eraser in 1875 but was rebuffed. Apparently, the innovation was considered too obvious to patent.³ Because of their utilitarian function, pencils possess less cachet, say, than the noble fountain pen such as a celebrated Montblanc. Less aristocratic, perhaps, but eminently more practical and versatile, the pencil became these artists’ preferred instrument for drawing, but only when they had worked out how to maintain a sharp point.

The medium of some pencils is graphite, a black, greasy substance discovered sometime during the 1560s near Keswick in the county of Cumbria in the Lake District, England. Apparently, a wind gust toppled a large tree, which exposed the rich mineral vein that eventually became the famous Borrowdale mine.⁴ It was soon

put to use: for marking livestock, to be applied as a lubricant, taken as a medicinal remedy, or utilized as a substance with which to draw.⁵ It was originally sold in London wrapped in a string and was popular with carpenters and furniture makers, who began to encase the substance in cedar wood sleeves. During the first 100 years of the mineral’s existence, its chemical identity wasn’t known – it is a naturalized form of flake or crystallized carbon: the same as a diamond albeit of a different structure – and for centuries it was referred to as *plumbago* ‘that which acts like lead’, *bismut* in Germany, *wad* in Keswick, and elsewhere simply as *black lead*.⁶

Additional challenges associated with perfecting the usability of graphite were how to mass produce it encased in wood to serve as a portable writing instrument and then how to manufacture gradations of hardness. The first solution of encased pencils was supplied by German pencil makers around Nuremberg; the second was solved by necessity forcing invention. The British embargo of graphite to the Continent during the French Revolution led to Nicolas-Jacques Conté’s invention of kiln-firing clay mixed with clean graphite powder in ceramic containers, for which he received a patent in 1795.⁷ The more clay added to graphite, combined with some sulfur, the harder the lead, and hence a pencil that could hold its point and draw sharp lines. Hard graphite simulates the appearance of metal point, but unlike the latter, it doesn’t tarnish.⁸ It is also easily erased whereas metal point marks are indelible. Moreover, graphite doesn’t require the abrasive coated paper to draw upon that metal point requires. While the pencil is more often considered an auxiliary tool or counterpart to other media, the technical improvements initiated by Conté enabled it to become a favorite instrument of Burne-Jones, Ingres, Corot, Delacroix, Chassériau, and Degas.⁹

* * * *



At the age of eight or nine, Josep and Pere Santilari (b. 1959) visited the National Art Museum of Catalonia with their mother. They chanced upon *La vicaria* (also known as *The Spanish Wedding* (oil on canvas, 1870) by Marià Fortuny (1838–1874), who produced Catalanian “dress coat paintings,” a style of genre painting from the 18th century named after a fashionable garment worn by gentlemen of that period. His depiction of a nuptial signing ceremony turned out to be an epiphany for the twins: they immediately decided to become artists. Their parents embraced their decision less enthusiastically, but they finally relented when an artist friend of their father, the now octogenarian Àlvar Suñol (b. 29 January 1935), persuaded him to allow his sons to pursue their dream.¹⁰ His most compelling argument was that if the boys didn’t succeed, they could turn to another livelihood. At least let them try.

Their early drawings – accomplished, but hardly head-turners – certainly increased their parents’ apprehensions. Nonetheless, they relented and the twins commenced their long artistic journey. As they grew older, they made a very personal choice to study with professors who taught a traditional fine arts curriculum. Faculty members of the Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona who inspired them included Armand Miravalls and Cristina Broto on color, José Sánchez-Carralero López on landscape painting, Antoni Pedrola i Font on the technical aspects of painting and drawing, and Josep Vila Sierra and Josep Salvadó Jassans on drawing. Such instruction dates back to the 16th century, when it was codified by the Florentine academy, and then propagated by treatises, instruction manuals and academies all across Europe. The twins learned to draw by reproducing flawless cylinders, pyramids and spheres with the notion that all visible matter consists of such shapes. From there, they then copied plaster casts before moving on to life models. Additionally, they learned per-

spectival drawing, how to mix colors, and create compositions with dramatic lighting. They also discovered additional resources such as the Spanish translation of Susan Lambert’s *Drawing: Technique & Purpose* (1981), which Pere consulted often.¹¹

Shortly after the brothers graduated from the Universitat de Barcelona in 1981, they encountered a variety of experiences on their way to becoming recognized professional artists. Pere was drafted into the military. His service entailed operating a photocopy machine and producing portraits of various military personnel. Josep, who received a medical deferment, found work as a teacher, which he soon abandoned so he could work full time on his art. The two began to receive awards. Pere won the Raimon Maragall i Noble Prize awarded by the Sala Parés in 1981 and again in 1984. Josep was honored with three prizes in 1983: the International Drawing Prize Ynglada-Guillot, the XV Anniversary Special Prize for young painters, Sala Parés, and the Pollensa Prize in Painting.

Significantly, they received financial and moral support from their father Joaquim, who left them both with words that still resonate today: “I trust your desire to become artists, but ask that you agree to one request, which is to reject settling to be second in life, and instead aim to be the first in your professional endeavor. As I am the most successful salesman of pharmaceutical products in my profession, you too can be the most successful and best painters – at the top of the list – because you both are already second in line.”¹² Fatherly advice is one thing, putting food on the table and providing shelter is another, and in this respect, they were also aided by their avuncular mentor Suñol, who brought his friends to the twins’ studio, which led to urgently needed sales. By 1987, Josep and Pere had participated in many group exhibitions. They also commenced to show in solo exhibitions which have continued more or less on a yearly basis to this day.

* * * *

Today, the two make great preparations before they place their first mark on a sheet of paper or on canvas. It all begins by fastidiously setting their still life objects or models into a composition amenable to their preferences. While they might make a quick preliminary sketch to capture the idea they had in mind, they carefully arrange their still life objects or the pose of their model to their satisfaction, take digital images in color to record the compositions and use them like preparatory drawings on the way to a finished painting or drawing. Whistler is known to have stated that if you don’t care about your palette, then you certainly don’t care about your painting. Similarly, the Santilari aver that if you approach your composition casually, then you can’t expect much from the finished work. Hence, they eventually began to arrange their still life compositions by placing the objects inside a box whose interior is painted with a warm Van Dyck brown. They removed the front panel of the box, and then placed the ensemble close to a window, allowing a beam of light to flood into the chamber creating dramatic cast shadows. Once the composition and lighting are set, they then produce digital images of the ensemble, and instead of viewing them on a flat panel display, they prefer to print out the high-resolution images on pieces of paper and work from them, which is the method they used for producing their series entitled *Seven Deadly Sins*.

In order to transfer this photographic image into a drawing, they place a small two-inch square “patch” – not unlike that of a 35 mm slide without the film – over the photograph which is pinned on an easel close to the paper upon which they are drawing. First, they establish the overall contours of the primary object they are drawing by using an F pencil. Next, they follow with a 9H and a 7H and then with other pencils as they replicate the values of the image captured within the two-inch square onto

the paper. The task seems simple, but it involves intense concentration and deft handling, as well as quick flashes of memorization.

Once a square of drawing is finished, they then shift to another part of the digital photograph and continue to work in this fashion until they have covered the entire image inch by square inch using the same time-consuming process. Their mark making with pencil is a matter of superimposing patches of delicate cross hatchings, one after the other, and with pencils of different values, by rotating the paper up to five, six, or seven times to produce the value they wish to replicate for each two-inch square. They are, in fact, deftly combining different graphite values to create a surface texture that they call “the skin of the drawing.”

But there is one other extremely crucial procedure they follow. They use the point of the pencil to indent the paper as they make their marks – be it a dash, a line, or a point – to help them achieve the surface detail they wish to capture. By doing so, they create subtle undulations on the paper which interact with the textured graphite drawing.¹³ Given the sensitive treatment they perform on the paper, they are quite particular about the surfaces they draw on, preferring to work only on sheets that used to be manufactured by the German firms Schoeller and Hahnemühle. Both papers – actually a sort of poster board, sometimes called Bristol board – are no longer produced, which has forced Josep and Pere to acquire as much as they could find because they very much prefer its surface and off-white color.

Intermittently, they check their progress by looking at the drawing with a mirror placed at a distance behind their back. On occasion, they also examine the drawing by looking at it behind a black curtain, holding it like a matador’s *muleta* up in front of the drawing about two feet away in order to read the drawing surface correctly.

They also discovered that since too much reflected light in their studio space would spill onto the surface of the drawing and distort a correct reading of it, they prefer to draw wearing darker rather than lighter shirts.¹⁴ Upon completion of the drawing, they burnish the background with an agate in order to mitigate the various shades of the graphite used to produce a gleaming metallic sheen to the tenebrous background. This procedure in turn highlights the meticulous drawing of objects in the foreground of the composition. Once the burnishing is finished, they spray Talens Concentrated fixative for pastels about 4 feet above and away from the sheet.

* * * *

By the time they were 28 years old, they had shown works in group exhibitions from 1978 to 1986, and began to receive individual awards. In 1984 in Barcelona, Josep produced his first monographic exhibition at the Palau Meca. From March to April 1987, they began their long relationship with Artur Ramon Gallery, also in Barcelona. At this inaugural exhibition, and one following in 1990, they showed a variety of works in graphite and oils, including some that were drawn with Faber-Castell Polychrome colored pencils, a medium they abandoned by 1992.¹⁵

Freud would have had a field day with these early works, a number of which included *trompe-l'œil* elements in compositions depicting their personal reveries of themselves with family members and friends. Figures disappear, others re-emerge, reminiscent of Gabriel García Márquez’s magic realism, as well as the surrealist sensibility of Paul Delvaux and René Magritte. One work, *El silenci del temps* (fig. 1), takes its cue from Pliny the Elder’s story of the competition between Zeuxis and Parrhasius about



Fig. 1 / Pere Santilari, *El silenci del temps*, 1988.
Oil on canvas, 65 x 81 cm.



Fig. 2 / Pere Santilari, *Ingres*, 1991.
Graphite on paper, 73 x 102 cm.



Fig. 3 / Pere Santilari, *Natura morta en gris*, 1993.
Graphite on paper, 73 x 102 cm.



Fig. 4 / Josep Santilari, *El hilo de la fábula*, 1990.
Graphite on paper, 73 x 102 cm.

the fiction of the bird eating the grapes from the painting. Others recall the improvisational actors from the *commedia italiana* and still a few draw directly on Vermeer's painting of his studio. As newly minted laureates, the two may have thought that their enigmatic paintings would garner notice. Additional fame waited in the wings.

Their transition towards maturity entailed a string of additional solo exhibitions in which they gradually discovered that simplification of their compositions enabled them to focus more on their sensitive handling of graphite and oil surfaces. They abandoned working with colored pencils, for example, because they were unable to achieve a particular quality for which they were searching, perhaps because the colored pencils in circulation at the time were too soft to sustain the sharp points of graphite pencils. The decision impelled them to further refine their handling of graphite, the fruits of which began to emerge in Pere's drawing *Ingres* (fig. 2), and significantly in *Natura morta en gris* (fig. 3).¹⁶

Abandoned as well were their dreamlike concoctions synonymous with magic realism. The new direction they took in their still life drawings was inspired by Caravaggio, Chardin, or Morandi, and their figurative studies, such as *El hilo de la fábula* (fig. 4), suggest hints of the angularity of Balthus' compositions.¹⁷ In the exhibition *El cel de Barcelona* (1997), many of their landscape paintings from 1995 to 1996 remind one of Degas' early Italian sketches of buildings shown *contre-jour*, such as Pere's *BCN XIV: el núvol* (fig. 5), while other works are reminiscent of the urban cityscapes of Richard Estes and Antonio López.¹⁸ They continued to adhere to photo realism in their landscapes from 1997 to 1999, as exhibited in *De prop i de lluny (Close up and Far away)*, of which Josep's *Paisatge de tarda* (fig. 6) is a prime example that succeeds in its ability to remain faithful to the spirit of Antonio López's measured exactitude.¹⁹

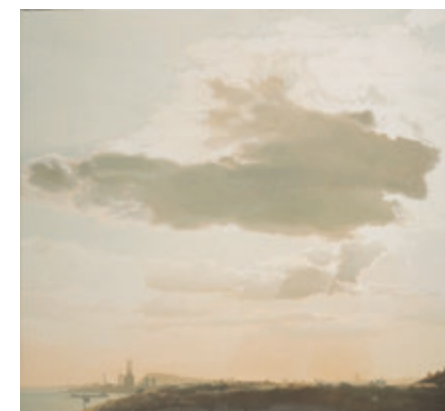


Fig. 5 / Pere Santilari, *BCN XIV: el núvol*, 1996.
Oil on canvas, 50 x 55 cm.

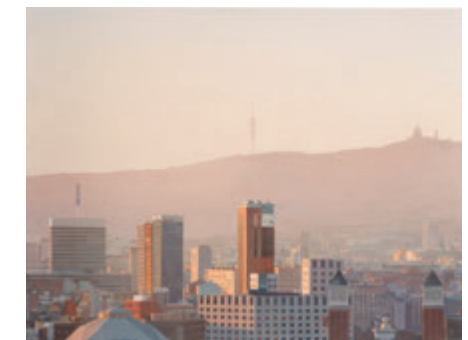


Fig. 6 / Josep Santilari, *Paisatge de tarda*, 1997.
Oil on canvas, 38 x 50 cm.

They also began to focus on still life paintings of otherwise innocuous objects such as a stack of books by Pere in *Llibres antics II* (fig. 7), or some clear glass bottles by Josep in *Bossa II* (fig. 8), works that pinpoint a new direction their art has taken, largely because of their newfound preference for more simplified compositions.²⁰ The two prefer more and more to use many of the same objects in their compositions such as Josep's *Envasats III* (fig. 9) and Pere's *Envasats IV* (fig. 10), which may have something to do with their being siblings. Their works are largely indistinguishable *stylistically* with the only means of discerning the hands between the two coming from their signatures. These two works, and many other pairs produced during the next few years, reflect their compassionate adherence to each other as identical twins. They are competitive to the extent that their competitiveness enables each to produce the best that he can, not entirely for his own selfish satisfaction, but altruistically for their collective satisfaction and to move forward as a team. Acknowledging this component lends additional gravity to their production in other genres and in other media. Their urban landscapes of Barcelona read with the same solemnity as their still lifes such as Pere's drawing *Barcelona al fons* (fig. 11) which may have been inspired by Josep's earlier version *Paisatge amb núvol* (fig. 12).²¹



Fig. 7 / Pere Santilari, *Llibres antics II*, 1998.
Oil on canvas, 27 x 41 cm.



Fig. 8 / Josep Santilari, *Bossa II*, 1999.
Oil on canvas, 27 x 35 cm.



Fig. 9 / Josep Santilari, *Envasats III*, 2001.
Oil on canvas, 41 x 70 cm.



Fig. 10 / Pere Santilari, *Envasats IV*, 2001.
Oil on canvas, 41 x 73 cm.



Fig. 11 / Pere Santilari, *Barcelona al fons*, 2002.
Graphite on paper, 32 x 31 cm.

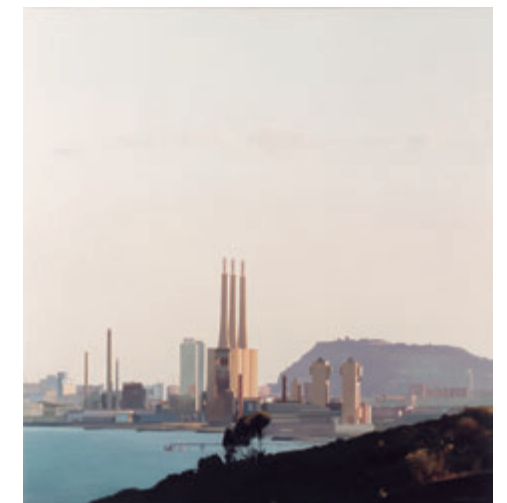


Fig. 12 / Josep Santilari, *Paisatge amb núvol*, 2000.
Oil on canvas, 61 x 58 cm.

By 2006, in their next monographic exhibition *La llum de les hores*, the fiction of their works begins to ring with striking authenticity, giving their drawings and oils an autonomous quality as works of art in their own right.²² They are no longer simply evocations or simulacra of something else, but poetic statements existing in their own realm in which their nascent ambiguity reinforces their independence as works of art. Moreover, by focusing on plastic wrapped foodstuffs such as cheese, bread, and serrano ham, bottles of water, and containers holding pickled cheese, the resulting works are updated *bodegones* of Luis Meléndez, Francisco de Zurbarán, and Juan Sánchez Cotán.

* * * *

Josep and Pere apply paint with the same discipline and sensitive intuitiveness as their work with graphite. In fact, their oils begin with solid armatures of graphite *chiaroscuro* under-drawing. Years of experience of trial and error and patient handling in both media have given them a true feel for their materials and how they use them to draw and to paint, as well as to control the media in which they work.

Like most artists, they possess hordes of art supplies including hundreds of tubes of paint. Their preferred manufacturer for oils is Old Holland because of the density of pigment in each tube which seems to last forever. Some tubes are over 15 years old. Given the strength of such pigments, they prefer to mix small daubs with a blend of linseed oil and Rembrandt retouching varnish, which gives them greater fluidity of handing. They measure the ratio of oil to varnish according to smell, not volume. They mix their colors on a vertical palette and paint with a variety of small synthetic brushes manufactured by the German firm da Vinci.

They treat their supports with the same care as the surfaces used for their graphite drawings. They stretch Belgian linen canvas and apply a few coats of oil paint (white lead) tinted with a slight grey ground which is then sanded. Once the support is finished, they begin the laborious task of drawing a faint silvery grisaille composition with an F pencil. Their working photograph is squared with numbered transfer marks which mirror the similarly squared canvas. They draw using side strokes and pointed marks, with some parallel pencil marks to indicate the subtle changes in the intensity of values. Following methods learned from life drawing classes, they accent key parts of the nude's figure as guiding points.

Josep's practice of painting with oils is documented in the film *El cuadro* by David Trueba, released in 2013, but it could equally serve to demonstrate how both artists work since they both consider drawing as a fundamental foundation to their work in oil. The film traces the various steps Josep took to paint his long time model Silvia Sayol for the work *Ell@* (fig. 13). She first posed for him at the age of five, when she considered modeling just another game to play, but it soon became clear that the activity was something more serious because Josep took great pains to capture her figure with the correct light and pose not only then, but about 30 times since.²³ Once her pose was fixed, he then recorded that composition, first using Polaroid and then 35 mm film before switching to high resolution digital images, which he printed out and then used as if they were preliminary drawings.

Josep worked on the grisaille of Silvia for two weeks and then added glazes of color to the canvas, first enveloping the nude with a background of Van Dyck brown, applying paint with cross-hatched strokes with a palette knife, a broad bush and then roller over the first layer of pigment. After having worked up the figure in layers as if it were

a graphite drawing, he then established an *ébauche* of greys, browns, sepias, and whites over his silvery grisaille *esquisse*.

Once this was finished, he started to add pellucid varnishes of color mixed on palettes of porcelain plates to the overall figure, checking his progress every so often by looking at the paint in a mirror. He paints as if employing a dry brush watercolor technique, with varnishes of paint of different viscosity, using some hatches and cross hatches before blending the surface using paper towels instead of fan shaped blending brushes. Josep compliments this labor-intensive academic practice with discipline and empathic assimilation for what he is painting. “When I paint a foot,” he states, “I end up thinking I’m the foot. The process calls to mind: where does this go and so forth, and how is it interconnected with the rest of the anatomy? When I paint it, it is as if I was touching it.” He recognizes, as Rembrandt did, that a painting begins to achieve a life of its own, only after the alchemy of color mixing and application of paint, which would also include softening and blending the paint surface with his fingers.

* * * *

Josep and Pere’s recent works continue to explore the theme of *vanitas*, the subject of their last exhibition held in Paris in 2018. They seem to have selected objects both for their iconographic significance, as much as for the challenge of drawing them. Skulls are juxtaposed with Euro coins and bills, mobile phone chargers, walnuts, dice, an abandoned circuit board, egg shells, bar codes, flowers, car keys, memory sticks, a mobile phone with blue screen. While some works suggest specific meaning as in



Fig. 13. / Josep Santilari, *Ella*, 2008-2009.
Oil on canvas, 175 x 185 cm.

Els desastres de la guerra (see p. 51), others remind one of the detritus of a *Kunstkammer* with the skull shown with a moth (see p. 38).

Theirs is a different way of drawing and painting day after day in the warren of their studio surrounded by silence. Their disciplined labor involving highly technical skills honed over decades has created works that draw our attention because of such efforts, which is perhaps sufficient enough to warrant our admiration.

Note: I'm grateful to Josep and Pere Santilari, Artur Ramon, Silvia Sayol, and Caroline Weaver for answering many inquiries; to Alisia Robin, Eric Aho, Marine Hervé, David Mandrella, Jorge Rivas and Guillermo Solana for their thoughtful comments and patience on perhaps too many drafts of this text.

1. Such as the portrait of the Socialist Minister of Industry, Tourism and Trade of Spain, Joan Clos i Matheu (b. 1949), former mayor of Barcelona from 1997 to 2006, and appointed in 2010 as Executive Director, United Nations Habitat. Pere worked on the initial drawing of the portrait. Josep worked on the sitter's face and hands and Pere finished the rest. They also worked together on *El cel de Barcelona* (2013).
2. The company stopped making the 9H and 9B. Other manufacturers such as General's Kimberly line, however, continue to produce pencils with these degrees of darkness.
3. "At the sharp end," *The Economist*, March 2007.
4. Other countries of origin, such as Belgium and Spain, have been suggested.
5. Caroline Weaver, *The Pencil Perfect* (Berlin, Gestalten, 2017), p. 5; see also Alex Hammond and Mike Tinney, *The Secret Life of The Pencil*, foreword by William Boyd (London, Laurence King Publishing, 2018); Henry Petroski, *The Pencil: A History of Design and Circumstance* (New York, Knopf, 1990), and for a lighter touch, David Rees, *How to Sharpen Pencils*, foreword by John Hodgman (New York, Melville House, 2012).

6. Weaver, p. 8, informs us the German-Swedish chemist and pharmacist Carl Wilhelm Scheele deserves credit in 1779 for establishing that *graphite* is an allotrope of carbon. Abraham Gottlob Werner, at the end of the 18th century, first named it graphite, from the Greek *γράφω*, 'to write/draw'.

7. Weaver, p. 19-23.

8. The definitive review of graphite as a medium of drawing and its critical fortune is Joseph Meder, *The Mastery of Drawing*, translated and revised by Winslow Ames, vol. 1 (New York, Abaris Books, 1978), pp. 114-122.

9. Daniel M. Mendelowitz, *Drawing* (Stanford, Stanford University Press, 1980), pp. 373-377; and Jane Munro, *Grey Matters: Graphite* (Cambridge, UK, Fitzwilliam Museum, 2011), exhibition catalogue, <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/sites/default/files/Graphite.pdf> (accessed December 30, 2018).

10. Email correspondence from Josep Santilari, 13 November 2018.

11. Susan Lambert, *El dibujo. Técnica y utilidad* (Madrid, Hermann Blume, 1985).

12. Email correspondence from Artur Ramon, 14 December 2018.

13. On occasion, they also use a scalpel knife to score the paper with barely noticeable incisions to add increased scintillation to the drawing's surface.

14. Asked if they had thought about using thinner with graphite, they replied that they had abandoned experimenting further and preferred to simply master the craft and techniques that are discussed here.

15. Untitled essay written by Francesc Miralles, in *Josep Santilari Pere Santilari*, exhibition catalogue (Barcelona, Artur Ramon, 1987), exhibition March - April 1987, and Maria Lluïsa Borràs, "Enigmes," in *Pere Santilari Josep Santilari*, exhibition catalogue (Barcelona, Artur Ramon, 1990), exhibition February 1990.

16. Email communication from Artur Ramon, 20 December 2018.

17. Exhibited in *Josep Santilari Pere Santilari Dibuijos 1990-1993*, 13 May to 26 June 1993; see the untitled essay by Joan Perucho in the exhibition catalogue (Barcelona, Artur Ramon, 1993).

18. *Josep Santilari i Pere Santilari: El cel de Barcelona*, 6 February – 26 March 1997; see also the exhibition essay "Doble renovación," by Sergio Vila-Sanjuán in the exhibition catalogue (Barcelona, Artur Ramon, 1997).

19. *Josep Santilari i Pere Santilari: De prop i de lluny*, 2 March – 19 April, 2000; see also the exhibition essay "La pintura realista de los hermanos Santilari," by Javier Tusell in the exhibition catalogue (Barcelona, Artur Ramon, 2000).

20. This same sensibility continues in *Pere Santilari i Josep Santilari: De la grisalla al color*, 18 September to 8 November 2003; exhibition essay "Los Santilari: Dos mirones siameses apostados en las colinas," by Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, Artur Ramon, 2003).

21. Surprisingly, there are other pairs of twin artists working in Spain. In Barcelona, the painters Ramon and

Josep Moscardó (b. 1953) produce images of contemporary life, and in Valencia, the conceptual artists Monica and Gema del Rey Jordà (born 1982) perform and exhibit. Moreover, Monica has been conducting research on artists as twins. See further "Conociendo a...Art al Quadrat (Gema y Monica del Rey Jordà)," <http://www.m-arteyculturavisual.com> (accessed 18 December 2018).

22. *Josep Santilari i Pere Santilari: La llum de les hores*, exhibition 26 October to 9 November, 2006; exhibition essay "La luz de las horas," by Rafael Argullol (Barcelona, Artur Ramon, 2006). They continued to exhibit similar landscapes, still lifes, and nudes in a number of subsequent exhibitions outside of Barcelona in *Bodegones contemporáneos*, an exhibition held from 13 December 2007 to 1 February 2008 in Madrid at Caylus Gallery, and then in *Josep Santilari and Pere Santilari: Recent Works*, in London at Albemarle Gallery, 2010 (exhibition catalogue with an introductory essay by Edward Lucie-Smith).

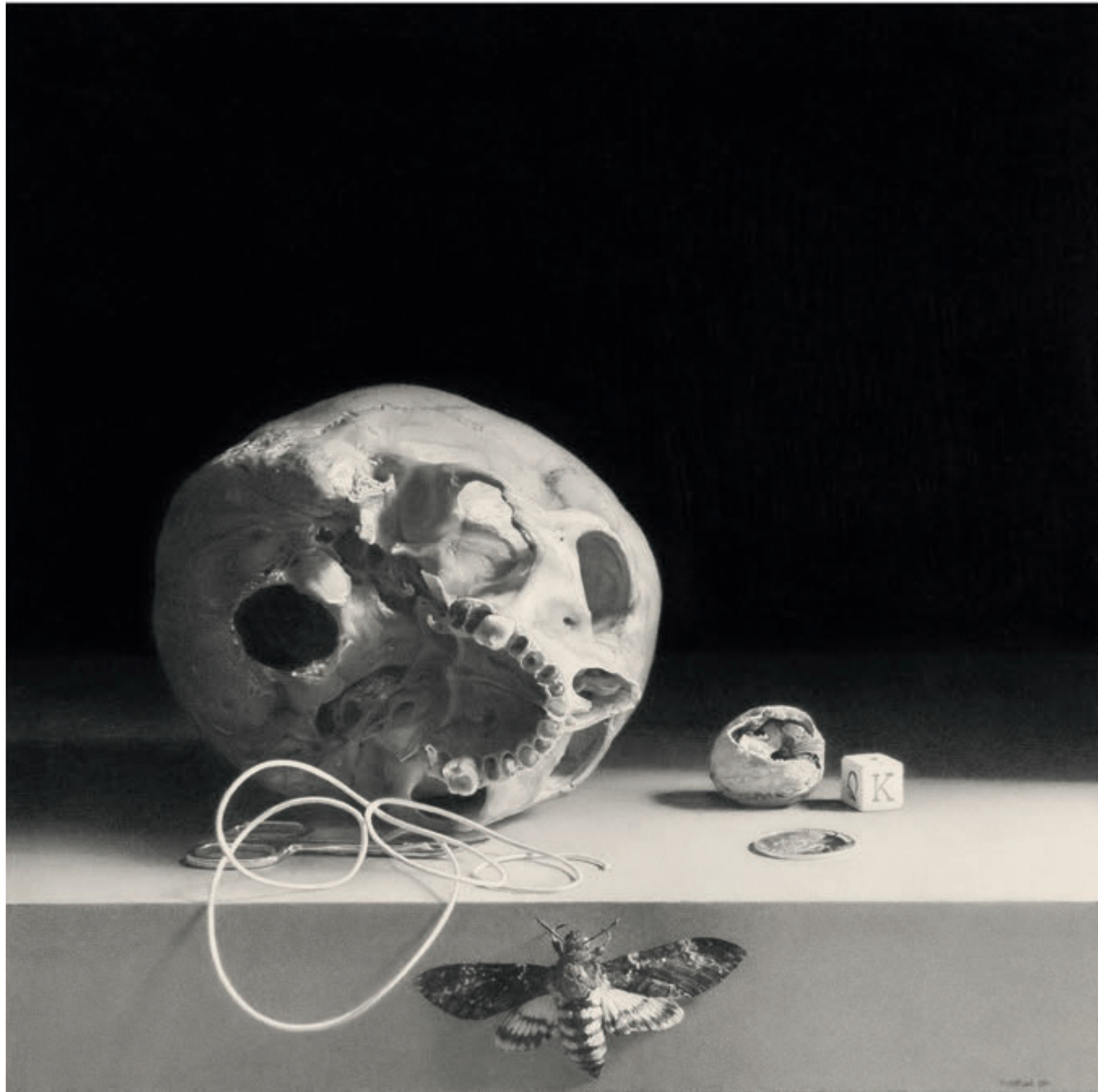
23. Email correspondence with Silvia Sayol, 20 December 2018, who informed me that Josep established her poses with the assistance of her mother, the best friend of Josep's wife. Later on, Josep established the pose by instructing her verbally what pose he wanted.

WORKS







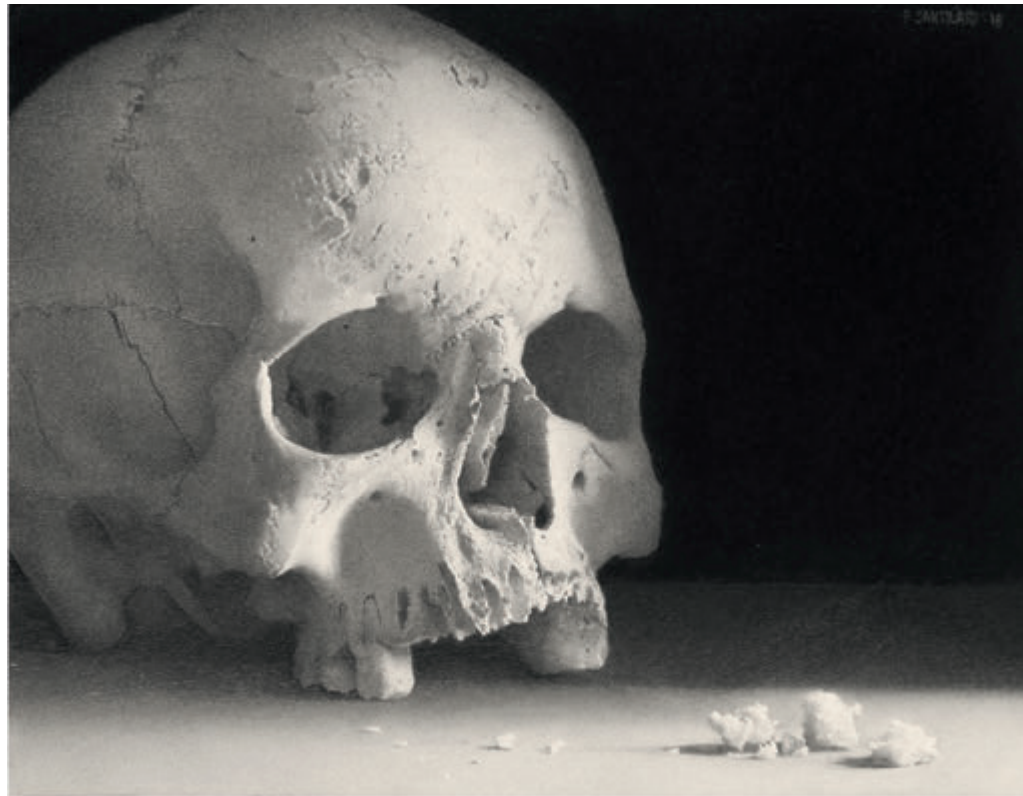






























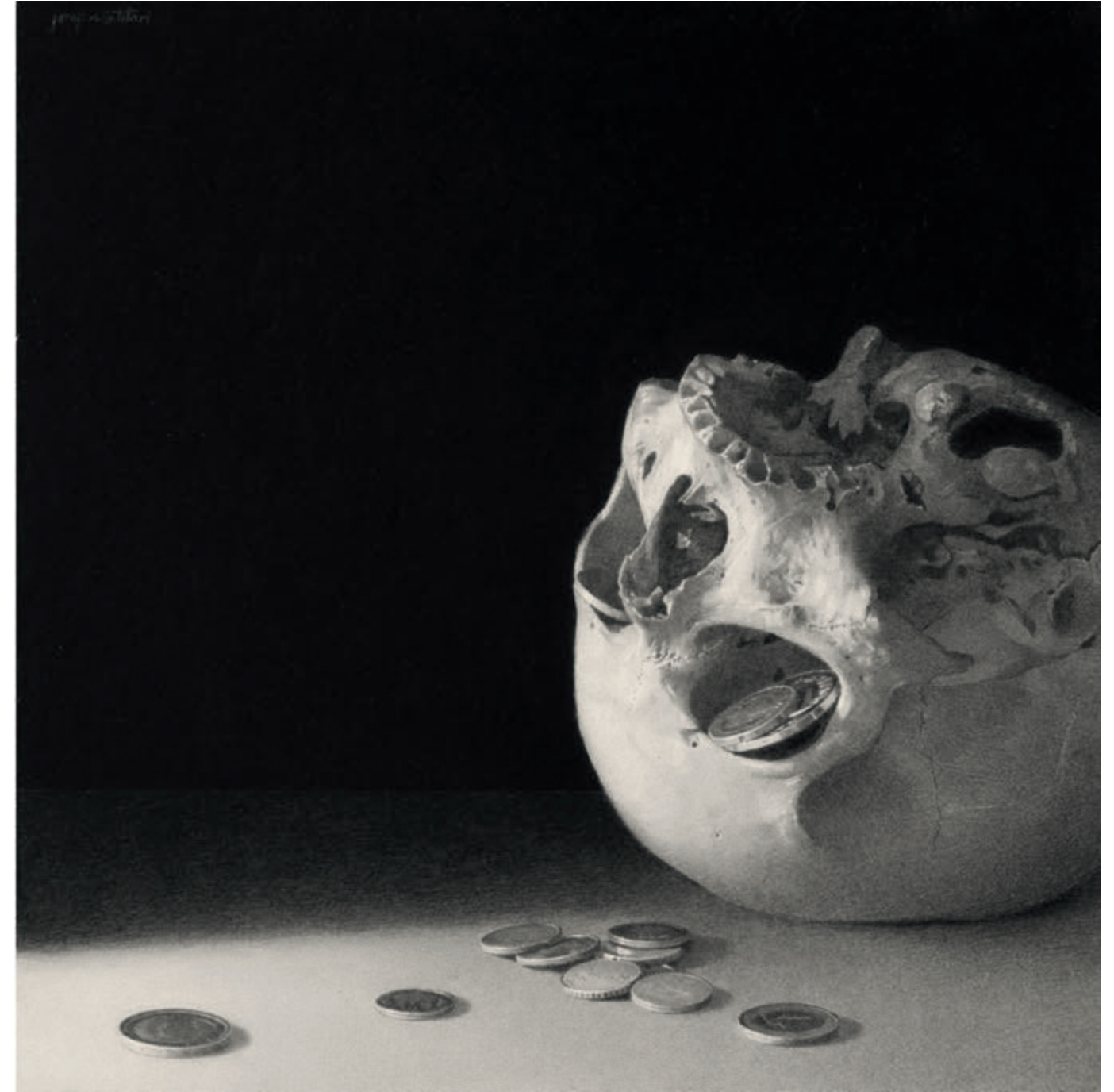


















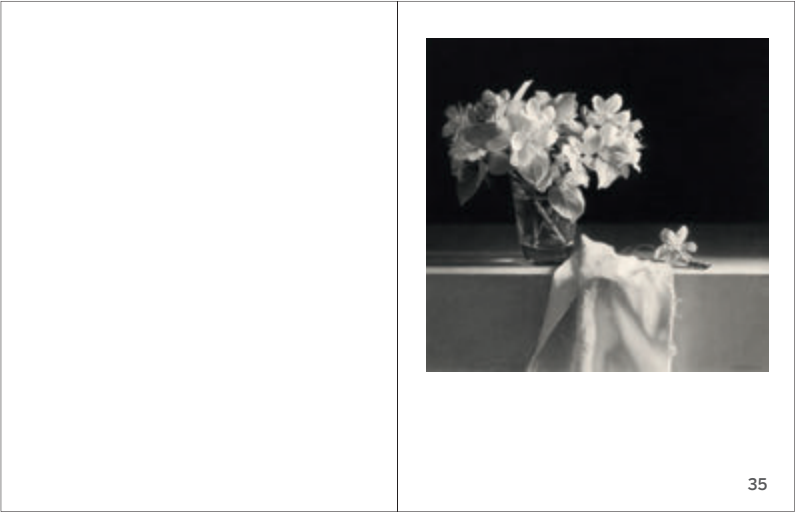












Pere Santilari
Vas amb flors de pomera
2018-2019
Graphite on paper
26.5 x 27 cm

35



Pere Santilari
Vanitas I
2013
Graphite on paper
36 x 36.5 cm

36



Josep Santilari
Vanitas. L'origen
2013
Oil on canvas
33 x 33 cm

37



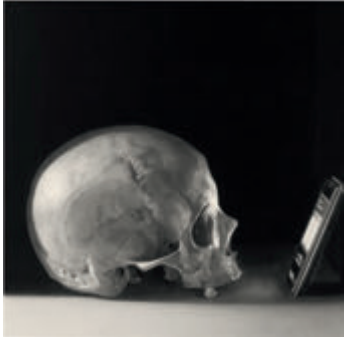
Pere Santilari
Vanitas V (acherontia atropos)
2014
Graphite on paper
33 x 33 cm

38



Josep Santilari
Vanitas. L'amor i la mort
2014
Oil on canvas
27 x 27 cm

39



40



41

Josep Santilari
Preludi III
2016
Graphite on paper
27 x 27 cm

Josep Santilari
Vanitas de l'amor II
2016
Graphite on paper
25 x 25.5 cm



46



47

Josep Santilari
Eros i Tànatós
2017
Graphite on paper
30 x 27 cm

Pere Santilari
La ira
2019
Graphite on paper
21.5 x 29.5 cm



43

Josep Santilari
Eurídice
2017
Oil on canvas
38 x 35 cm



48



49

Pere Santilari
La gola
2018
Graphite on paper
16.5 x 21.5 cm

Pere Santilari
Vanitas XVI
2016
Graphite on paper
25.2 x 28.9 cm



44



45

Pere Santilari
J. Linard II
2017
Oil on canvas
24 x 24 cm

Josep Santilari
Vanitas. La mandra
2016
Graphite on paper
27 x 27.5 cm



51

Josep Santilari
Els desastres de la guerra
2014
Oil on canvas
33 x 33 cm



52



53

Josep Santilari
El temps I
2015
Graphite on paper
21.5 x 23 cm

Pere Santilari
El temps II
2015
Graphite on paper
21.5 x 23 cm



59

Josep Santilari
L'esplendor i el no-res
2018
Oil on canvas
38 x 35 cm



55

Josep Santilari
Vanitas. L'horror
2015
Graphite on paper
26 x 26.5 cm



60



61

Pere Santilari
El gran artista. El retrat
2018
Graphite on paper
35.5 x 39.5 cm

Pere Santilari
L'enveja
2017
Graphite on paper
35 x 39 cm



56



57

Josep Santilari
Vanitas de l'avarícia
2016
Oil on canvas
27 x 27 cm

Josep Santilari
L'eternitat
2017
Oil on canvas
30 x 30 cm



63

Pere Santilari
Vas amb flors I
2017-2018
Oil on canvas
31 x 33 cm



64



65

Josep Santilari
Eco i Narcís
2018
Graphite on paper
27 x 27 cm

Pere Santilari
Narcís i Eco
2018
Graphite on paper
38 x 36 cm



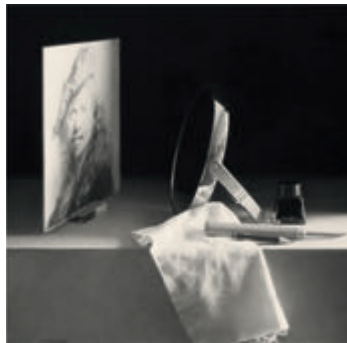
66



67

Josep Santilari
Like Like Like
2018
Graphite on paper
35 x 38.5 cm

Pere Santilari
Vanitas XIV. La supèrbia
2016
Graphite on paper
25 x 30 cm



68



69

Pere Santilari
El gran artista. L'autoretrat
2018
Graphite on paper
37 x 37.5 cm

Josep Santilari
L'autoretrat
2018
Graphite on paper
27 x 27 cm



71



Pere Santilari
La joventut
2018
Graphite on paper
26 x 24.5 cm



72



73

Pere Santilari
El gran artista
2017
Graphite on paper
25 x 29.3 cm

Josep Santilari
El gran artista II
2017
Graphite on paper
24 x 29 cm



74



75

Josep Santilari
L'artista
2017
Graphite on paper
29 x 31 cm

Pere Santilari
El gran artista III
2017
Graphite on paper
28 x 31.5 cm



Josep Santilari
Vanitas. La luxúria
2017
Graphite on paper
24 x 30 cm

77



78



Josep Santilari
Betsabé. El missatge
2017
Oil on canvas
27 x 27 cm

Josep Santilari
Vanitas. L'avarícia
2018
Graphite on paper
21.5 x 21.5 cm

79



Josep Santilari
La ira
2016
Oil on canvas
24 x 24 cm

81



82



83

Pere Santilari
Vanitas XI
2016
Graphite on paper
27 x 37 cm

Josep Santilari
Nosce te ipsum
2016
Graphite on paper
24 x 32.5 cm



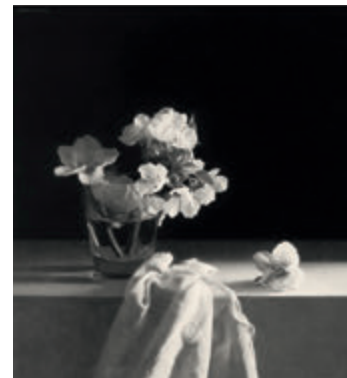
84



85

Pere Santilari
Vanitas XV
2016
Graphite on paper
17 x 22 cm

Pere Santilari
Vas amb flors III
2019
Graphite on paper
28 x 28 cm



87

Pere Santilari
Vas amb flors II
2018
Graphite on paper
26.5 x 24.5 cm



88



89

Josep Santilari
L'artista. Vas amb flors
2018
Graphite on paper
27 x 35 cm

Pere Santilari
Vanitas XII
2016
Graphite on paper
27 x 30 cm

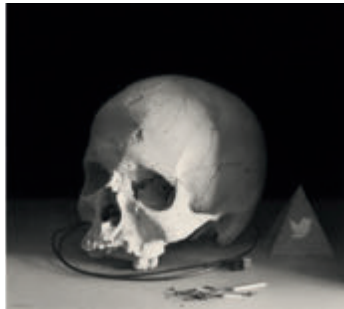


91

Josep Santilari
L'artista. Vas amb flors I
2018
Oil on canvas
27 x 27 cm



92



93

Josep Santilari
La xarxa
2018
Graphite on paper
35 x 38 cm

Pere Santilari
Vanitas XVIII. Twitter
2017
Graphite on paper
26.8 x 29.7 cm



95

Pere Santilari
Eco i Narcís II
2018-2019
Graphite on paper
35 x 32,5 cm



DAVID TRUEBA

DAVID TRUEBA

Saber perder

Saber perder



TRANSLATIONS



Desde que mi padre descubrió por azar, en el taller de un enmarcador de Barcelona, la obra de los hermanos Josep y Pere Santilari hasta hoy, no hemos dejado nunca de caminar juntos. Una trayectoria de más de tres décadas dedicada a estos artistas prodigiosos, desplegada en un abanico de exposiciones tanto en nuestra galería como en las de diversos colegas nacionales e internacionales —Caylus en Madrid, Eric Coatalem en París, Cuéllar-Nathan en Zúrich y Jill Newhouse en Nueva York— y en ferias —TEFAF Maastricht, Highlights en Múnich y Salon du Dessin de París. El público ha apreciado con sorpresa la calidad virtuosa de sus composiciones en pinturas y dibujos, principalmente bodegones y *vanitas*.

El libro que presentamos es el testimonio gráfico de este trabajo, su memoria. Para ello, hemos contado con el reconocido especialista Timothy J. Standring, Gates Family Foundation Curator del Denver Art Museum, Colorado. Su precisa labor de inmersión ha dado como fruto un ensayo que nos permite conocer la singular manera con que estos artistas gemelos atrapan doblemente la belleza del mundo. Quiero agradecer ese esfuerzo por hacer visible lo invisible y acercar al lector el maravilloso mundo de los hermanos Santilari, donde la realidad cristaliza en unas obras sutiles y frágiles, eternas.

Artur Ramon

LA VIRTUD DE LA DISCIPLINA

Timothy J. Standring

Gates Family Foundation Curator,
Denver Art Museum

En la localidad de Montgat, situada en la costa del Mediterráneo, a unas pocas paradas de tren al norte de Barcelona —la ciudad de Gaudí, Picasso y Miró—, dos hermanos gemelos idénticos trabajan en silencio junto a una ventana de su estudio. Sus métodos de trabajo se parecen a los de los monjes de un *scriptorium* medieval, y evocan ciertas imágenes de san Lucas pintando a la Virgen. Trabajan en silencio, siguiendo

un horario regular, y anotan el tiempo dedicado a cada objeto en una página tras otra de cuadernos de bocetos. Solo interrumpen su ritmo de metrónomo para examinar el progreso del trabajo de cada uno (a veces trabajan juntos en un mismo cuadro).¹ Comentan los retos a los que se enfrentan, lo que hay que corregir y lo que no. Primero examinan los cuadros en el estudio y luego los sacan a la azotea, a la luz del día, para determinar las correcciones necesarias. La suya es una actividad cotidiana, rítmica.

Los estudios de muchos artistas son un caos enrevesado, pero no el suyo, que parece tan limpio y pulcro como un taller de montaje de satélites. En lugar de ponerse batas blancas y redes para el cabello, ellos trabajan con ropa informal —pantalones chinos y suéteres en invierno, pantalones cortos o camisetas en verano. Cada objeto de su estudio —desde los pinceles hasta los pigmentos y las gomas de borrar, pasando por las hojas de papel de lija, los lápices, los sacapuntas y todo lo demás— está organizado en beneficio de su producción artística.

En cuanto a sus materiales y técnicas, son bastante particulares, pero sin llegar a ser quisquillosos. Prefieren afilar sus lápices con un pequeño sacapuntas Staedtler, y recurren a uno nuevo cuando las cuchillas pierden su filo, ignorando, tal vez, que es posible comprar cuchillas de repuesto. Aumentan la finura de las puntas de sus lápices lijando el grafito, así eliminan todo residuo de arcilla mezclada con el grafito que pueda hacer que el trazo se desvíe. Sin embargo, una punta de lápiz tan fina no dura más que unos pocos trazos, y hay que volver a afilarla. Me mostraron docenas de bolsas de lápices gastados y sacapuntas, recogidas con orgullo por si alguien llegase a dudar del carácter físico de su trabajo.

Los gemelos dibujan con lápices Faber-Castell porque éstos permanecen más tiempo afilados, la compañía fabrica lápices con diecinueve grados de dureza distintos y los avala una larga trayectoria. Faber-Castell, cuya sede se encuentra en la localidad de Stein, cerca de Núremberg (Alemania), manufactura lápices desde 1761 y hasta hace poco producía lápices 9H —los más duros, para las líneas más claras— y 9B —los más blandos, para las más oscuras—, lo que les permitía dibujar desde brillos plateados hasta trazos de negro marfil.² Lothar von Faber, quien se hizo cargo de la empresa en 1839, inventó la forma de lápiz hexagonal, lo cual evita que se caigan rodando de la mesa. La compañía también intentó patentar

el lápiz con goma de borrar incorporada en 1875, pero sin éxito: al parecer, la innovación fue considerada demasiado simple.³ Debido a su función utilitaria, los lápices poseen menos prestigio, por ejemplo, que las nobles plumas estilográficas, como las célebres Montblanc. Pero aunque acaso sea menos aristocrático, el lápiz resulta mucho más práctico y versátil, y por ello se convirtió en el instrumento de dibujo preferido de estos artistas, pero solo fue así después de que averiguasen cómo mantener afiladas las puntas.

El material principal de algunos lápices es el grafito, una sustancia negra y grasa descubierta en la década de 1560 cerca de Keswick, en el condado de Cumbria, en el Lake District de Inglaterra. Al parecer, una ráfaga de viento derribó un gran árbol que dejó a la vista un rico filón de mineral que acabaría convirtiéndose en la famosa mina de Borrowdale.⁴ El grafito se aprovechó enseguida para marcar ganado, como lubricante, como medicina (tomado por vía oral), y como material de dibujo.⁵ Al principio, el grafito se vendía en Londres envuelto en una cuerda y era muy utilizado entre carpinteros y ebanistas, ellos fueron quienes primero empezaron a forrar pedazos del mineral con madera de cedro. Durante su primer siglo de existencia como mineral, se desconocía su composición química —el grafito es una variedad de carbono cristalizado, igual que un diamante, pero con una estructura distinta— y por eso durante muchos años recibió en España el nombre de *plumbagina* (sustancia parecida al plomo), *bismut* en Alemania, y *wad* en Keswick, mientras que en otros lugares lo llamaban directamente *plomo negro*.⁶

Entre los problemas que planteaba la mejora del aprovechamiento del grafito se encontraba, en primer lugar, cómo producirlo a gran escala con un revestimiento de madera que permitiese emplearlo como herramienta de escritura portátil, y en segundo lugar, cómo producirlo con distintos grados de dureza. Los primeros en dar con la forma de recubrir de madera el grafito fueron los fabricantes alemanes de lápices de Núremberg, mientras que el segundo problema se resolvió por la necesidad que aguza al ingenio. El embargo británico de grafito a Europa continental durante la Revolución Francesa llevó a Nicolas-Jacques Conté a inventar y patentar en 1795 una mezcla de arcilla con polvo de grafito posteriormente cocida en recipientes de cerámica.⁷ Cuanta más arcilla se agrega al grafito, con el añadido de un poco de azufre, más dura es la punta y, por

lo tanto, permanece afilada más tiempo y permite dibujar líneas más finas. El grafito duro tiene un aspecto parecido al de la punta de plata, pero a diferencia de esta última, no se emborrona,⁸ aunque se borra fácilmente, mientras que las marcas de punta de plata son indelebles. Además, para dibujar con grafito, a diferencia de con punta de plata, no hace falta dar una imprimación abrasiva al papel. Por más que el lápiz se suela considerar como una herramienta auxiliar o complementaria de otras, las mejoras técnicas introducidas por Conté permitieron que se convirtiera en el instrumento favorito de Burne-Jones, Ingres, Corot, Delacroix, Chassériau y Degas.⁹

A los ocho o nueve años de edad, Josep y Pere Santilari (n. 1959) visitaron el Museo Nacional de Arte de Cataluña con su madre. Allí descubrieron *La vicaría* (óleo sobre lienzo, 1870) de Marià Fortuny (1838–1874), autor de numerosas «pinturas de casacas» catalanas, un género pictórico inspirado en la indumentaria del siglo XVIII que vestían muchos de los caballeros que aparecen en sus cuadros. Esta representación de la ceremonia de firma de un contrato matrimonial fue una revelación para los gemelos, quienes inmediatamente decidieron convertirse en artistas. Sus padres aceptaron la decisión con menos entusiasmo, pero acabaron por rendirse cuando un artista amigo del padre, el ahora octogenario Àlvar Suñol (n. 29 de enero de 1935), les convenció de permitir a sus hijos perseguir su sueño.¹⁰ Su argumento más convincente fue que si los niños no tenían éxito, después podían recurrir a algún otro medio de vida, pero por lo menos lo habrían intentado.

Sus primeros dibujos —bien logrados, pero sin llegar a ser admirables— no hicieron más que aumentar los temores de los padres. Estos, sin embargo, al final cedieron y los gemelos comenzaron su largo recorrido artístico. Al hacerse mayores tomaron la muy personal decisión de estudiar con profesores que enseñasen planes de estudios tradicionales de bellas artes. Los profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona que los inspiraron fueron Armand Miravalls y Cristina Broto en cuanto al color; José Sánchez-Carralero López en todo lo referido al paisaje; Antoni Pedrola i Font, en lo tocante

a los aspectos técnicos de la pintura y el dibujo, y Josep Vila Sierra y Josep Salvadó Jassans en cuanto al dibujo. Este modelo de estudio se originó durante el siglo XVI, cuando fue codificado por la academia florentina y luego difundido mediante tratados, manuales didácticos y academias por toda Europa. Los gemelos aprendieron a dibujar reproduciendo cilindros, pirámides y esferas perfectos a partir de la idea de que toda la materia visible se compone de estas formas. A partir de allí, copiaron figuras de yeso para luego pasar a modelos al natural. Además, aprendieron a dibujar en perspectiva, a mezclar colores y a crear composiciones con una iluminación dramática. También descubrieron otros recursos adicionales, como la traducción al español del libro de Susan Lambert *El dibujo. Técnica y utilidad* (ed. original, 1981), que Pere consultaba a menudo.¹¹

Poco después de licenciarse en la Universidad de Barcelona en 1981, se toparon con una serie de experiencias de vida que marcaron el camino que los llevaría a convertirse en artistas profesionales reconocidos. Pere hizo el servicio militar obligatorio; sus obligaciones incluían manejar una máquina fotocopidora y producir retratos de militares. Josep, que fue declarado no apto físicamente para ser reclutado, dio clases de pintura y dibujo, que pronto abandonó para poder dedicarse a tiempo completo a su arte. Al poco ambos comenzaron a recibir premios. Pere obtuvo el Premio Raimon Maragall i Noble otorgado por la Sala Parés en 1981 y nuevamente en 1984. Josep fue galardonado con tres distinciones en 1983: el Premio Internacional de Dibujo Ynglada-Guillot, el Premio Especial del XV Aniversario de la Sala Parés para Jóvenes Pintores y el Premio Pollensa de Pintura.

Los gemelos recibieron el apoyo económico y moral de su padre Joaquim, quien en su momento les dedicó unas palabras que aún hoy tienen presentes: «Confío en vuestro afán de ser artistas, pero os pido que aceptéis una sola condición: que os neguéis a ser unos segundones en la vida y os propongáis ser los primeros en vuestro oficio. Del mismo modo en que yo soy el vendedor de productos farmacéuticos de más éxito del sector, también vosotros podéis ser los mejores y más afamados pintores, los primeros de la lista, porque ahora ya ocupáis el segundo puesto». ¹² El consejo paterno es una cosa y poner la comida sobre la mesa y conseguir alojamiento es otra, y en este sentido, los gemelos también contaron con la ayuda

de su mentor, Suñol, quien llevó a sus amigos al estudio de los Santilari y les consiguió las ventas que tanto necesitaban. Para 1987, Josep y Pere ya habían participado en numerosas exposiciones colectivas. También comenzaron a realizar exposiciones monográficas que hasta el momento han tenido una periodicidad más o menos anual.

Hoy, los dos hacen grandes preparativos antes de dejar su primera marca en la hoja de papel o en el lienzo. Todo empieza por ordenar los objetos de sus bodegones o los modelos en una composición adaptada a sus preferencias. Si bien pueden hacer un bosquejo preliminar rápido para capturar la idea que tenían en mente, organizan cuidadosamente los objetos o la postura de su modelo a su gusto, sacan fotografías digitales en color para fijar las composiciones y las utilizan como dibujos preparatorios del cuadro o el dibujo definitivos. Se sabe que Whistler decía que si no te importa tu paleta, desde luego no te importa tu pintura. De manera parecida, los Santilari aseguran que, si no eres riguroso con la composición, no puedes esperar gran cosa de la obra acabada. Por eso han acabado organizando la composición de sus bodegones colocando los objetos dentro de una caja cuyo interior está pintado de marrón Van Dyck cálido. Tras retirar el panel frontal de la caja, colocan el conjunto cerca de una ventana para que un rayo de luz inunde la cámara y proyecte sombras dramáticas. En cuanto la composición y la iluminación están ajustadas, hacen fotografías digitales del conjunto y, en lugar de verlas en una pantalla plana, prefieren imprimir las imágenes de alta resolución en trozos de papel y trabajar a partir de ellas, que es el método que utilizaron para producir la serie titulada *Los siete pecados capitales*.

Para trasladar esta imagen fotográfica a un dibujo, colocan un «marquito» cuadrado de cinco centímetros de lado (no muy distinto de una diapositiva de 35 mm sin la película) sobre la fotografía, que está fijada en un caballete junto al papel sobre el que dibujan. Primero, trazan los contornos generales del objeto primario que están dibujando con un lápiz F, luego siguen con uno 9H y uno 7H y luego con otros lápices a medida que replican sobre el papel los valores de la imagen capturada dentro del cuadrado de cinco centímetros. La tarea parece sencilla pero exige una

concentración profunda, una destreza considerable, así como también una memoria ágil.

Una vez terminado el cuadrado del dibujo, pasan a otra parte de la fotografía digital y continúan trabajando de este modo hasta reproducir la imagen completa, centímetro a centímetro, utilizando siempre el mismo laborioso proceso. El trazado a lápiz consiste en una superposición de zonas sombreadas con un sutil plumado, una sobre otra, con lápices de diferentes valores, girando el papel hasta cinco, seis o siete veces para producir el valor que desean reproducir de cada cuadrado de cinco centímetros. De hecho, combinan con gran destreza valores de grafito diferentes para crear una textura superficial a la que llaman «la piel del dibujo».

Pero también usan otro procedimiento absolutamente fundamental para ellos. Con la punta del lápiz, marcan el papel, ya sea en forma de guion, línea o punto, para ayudarlos a lograr el detalle de la superficie que desean capturar. De este modo crean ondulaciones sutiles en el papel las cuales interactúan con el dibujo de grafito texturizado.¹³ En vista de este sutil tratamiento del papel, los Santilari tienen unas exigencias muy específicas acerca del tipo de superficies sobre las cuales dibujan, de modo que prefieren trabajar exclusivamente con hojas producidas por las empresas alemanas Schoeller y Hahnemühle. Sin embargo, actualmente ya no se fabrica ninguno de estos dos papeles —en realidad se trata más bien una especie de cartulina, a veces llamada papel Bristol—, lo que obligó a Josep y Pere a adquirir todo el inventario que pudieron encontrar porque prefieren su superficie y su color blanco roto.

De vez en cuando, los Santilari comprueban sus progresos mirando el dibujo con un espejo colocado a cierta distancia detrás de sus espaldas. En algunas ocasiones, también examinan el dibujo contemplándolo detrás de una cortina negra, sujetándola como la muleta de un matador frente al dibujo a medio metro de distancia para observar correctamente la superficie del dibujo. También descubrieron que, como el exceso de luz reflejada en el espacio de su estudio cae sobre la superficie del dibujo y distorsiona su correcta lectura, prefieren dibujar vistiendo camisas oscuras en lugar de claras.¹⁴ Al finalizar el dibujo, pulen el fondo con un ágata para combinar las distintas tonalidades del grafito utilizado y obtener un brillo metálico reluciente sobre un fondo tenebrista. Este procedimiento, a su vez, resalta el meticuloso dibujo

de los objetos situados en el primer plano de la composición. Una vez finalizado el bruñido, rocían el dibujo con fijador Talens Concentrated para pastel desde poco más de un metro de distancia de la hoja.

A los 28 años de edad, los hermanos Santilari ya habían expuesto sus obras en varias muestras colectivas entre 1978 y 1986, y comenzaron a recibir premios individuales. En 1984, en Barcelona, Josep realizó su primera exposición monográfica en el Palau Meca. Con una exposición realizada entre marzo y abril de 1987, comenzaron su larga relación con la galería Artur Ramon, también de Barcelona. En esta exposición inaugural, y en la siguiente en 1990, mostraron obras muy diversas, algunas en grafito y otras al óleo. También habían incluido algunos dibujos con lápices de colores Faber-Castell Polychrome, un medio que abandonaron en 1992.¹⁵

Freud habría disfrutado con estas primeras obras, algunas de las cuales incluían elementos de *trompe-l'œil* en composiciones que representan fantasías personales con miembros de su familia y amigos. Hay figuras que desaparecen, mientras que otras reaparecen, recordando el realismo mágico de Gabriel García Márquez, así como también la sensibilidad surrealista de Paul Delvaux y de René Magritte. Una obra, *El silenci del temps* (fig. 1), se basa en la historia de Plinio el Viejo sobre la competición entre Zeuxis y Parrasio y la leyenda del ave que intentó comerse unas uvas pintadas. Otras recuerdan a los actores de la improvisación de la comedia italiana, mientras que algunas se inspiran directamente en la representación que hizo Vermeer de su estudio. Como recién licenciados, puede que ambos creyeran que sus enigmáticos cuadros llamarían la atención del público. La fama volvía a estar a la vuelta de la esquina.

Su transición hacia la madurez implicó una serie de exposiciones individuales en las que descubrieron gradualmente que la simplificación de sus composiciones les permitía centrarse más en el manejo sensible de las superficies de grafito y pintura al óleo. Abandonaron el trabajo con lápices de colores, por ejemplo, porque no lograban alcanzar la particular calidad que buscaban, tal vez porque los lápices de colores en circulación en ese momento eran demasiado blandos para consentir puntas muy afiladas

iguales a las de los lápices de grafito. Esta decisión los impulsó a perfeccionar aún más el manejo del grafito, una actividad cuyos frutos comenzaron a observarse en el dibujo de Pere *Ingres* (fig. 2), y significativamente en *Natura morta en gris* (fig. 3).¹⁶

También abandonaron sus escenas oníricas, sinónimo de realismo mágico. El nuevo rumbo que imprimieron a sus dibujos de bodegones se inspiraba en Caravaggio, Chardin y Morandi, y sus estudios figurativos, como *El hilo de la fábula* (fig. 4), presentan indicios de la angularidad de las composiciones de Balthus.¹⁷ En la exposición *El cel de Barcelona* (1997), muchos de sus paisajes de 1995 a 1996 recuerdan los primeros bocetos de edificios italianos de Degas representados a contraluz, mientras que otras obras recuerdan los paisajes urbanos de Richard Estes y Antonio López, como *BCN XIV: el núvol* (fig. 5) de Pere.¹⁸ Continuaron adhiriéndose al realismo fotográfico en sus paisajes desde 1997 hasta 1999 expuestos en *De prop i de lluny*, entre los cuales el *Paisatge de tarda* (fig. 6) de Josep, es un ejemplo excelente de afortunada fidelidad al espíritu de precisión meticulosa de Antonio López.¹⁹

También comenzaron a centrarse en bodegones de objetos anodinos, como una pila de libros de Pere en *Llibres antics II* (fig. 7) o algunas botellas de vidrio transparente de Josep en *Bossa II* (fig. 8), obras que señalan el nuevo curso que sigue su arte, en gran parte debido a su recién preferencia por composiciones más simplificadas.²⁰ Los dos hermanos se inclinan cada vez más por reutilizar los mismos objetos en sus composiciones, como *Envasats III* (fig. 9) de Josep y *Envasats IV* (fig. 10) de Pere, lo cual puede que esté relacionado con el hecho de ser hermanos. Sus obras son en gran medida indistinguibles estilísticamente, ya que el único medio para discernir entre las manos de los dos es por su firma. Estas dos obras, y muchas otras parejas producidas a lo largo de los años siguientes, reflejan su apego mutuo como gemelos idénticos. Son competitivos en la medida en que su competitividad le permite a cada uno dar lo mejor de sí mismo, no solo para su propia y egoísta satisfacción, sino altruistamente, para satisfacción de los dos y para avanzar como equipo. Reconocer este componente confiere mayor gravedad a su producción en otros géneros y en otros medios. Sus paisajes urbanos de Barcelona se leen con la misma solemnidad que sus naturalezas muertas, como el dibujo de Pere *Barcelona al fons* (fig. 11), que acaso se

inspirase en la versión anterior de Josep, *Paisatge amb núvol* (fig. 12).²¹

En 2006, en su siguiente exposición monográfica *La llum de les hores*, la ficción de sus obras comienza a mostrar una autenticidad sorprendente y otorga a sus dibujos y óleos una calidad autónoma como obras de arte por derecho propio.²² Ya no son simplemente evocaciones o simulacros de otra cosa, sino declaraciones poéticas que existen en su propio ámbito, en el que su ambigüedad incipiente refuerza su independencia como obras de arte. Además, al centrarse en alimentos envueltos en plástico como queso, pan y jamón serrano, botellas de agua y tarros de queso en conserva, las obras resultantes son bodegones actualizados de aquellos de Luis Meléndez, Francisco de Zurbarán y Juan Sánchez Cotán.

Josep y Pere aplican la pintura con la misma disciplina y sensibilidad intuitiva con la que trabajan el grafito. De hecho, sus óleos comienzan con una estructura sólida de dibujos de base de grafito con claroscuros. Los años de experiencia, de pruebas y errores, y la paciencia en el manejo de ambas técnicas les han permitido conocer a fondo sus materiales y cómo usarlos para dibujar y pintar, así como dominar el medio en el que trabajan.

Como la mayoría de los artistas, los Santilari acumulan montones de materiales para artistas, incluyendo centenares de tubos de pintura. Su fabricante preferido de óleos es Old Holland debido a la densidad del pigmento en cada tubo, que parece durar para siempre. Algunos tubos tienen más de 15 años. En vista de la fuerza de estos pigmentos, prefieren combinar pequeñas cantidades con una mezcla de aceite de linaza y barniz de retoque Rembrandt, lo que les da mayor fluidez en el manejo. Determinan la proporción de óleo y barniz en función del olor, no del volumen. Mezclan sus colores en una paleta vertical y pintan con una amplia gama de pequeños pinceles sintéticos fabricados por la casa alemana da Vinci.

Tratan sus soportes para las pinturas con el mismo cuidado con el que tratan las superficies utilizadas para sus dibujos de grafito. Tensan lienzos de lino belga y les aplican varias capas de óleo (blanco de plomo) ligeramente teñido de gris que luego liján. Una vez listo el soporte, comienzan la laboriosa tarea

de dibujar a lápiz una delicada composición a modo de grisalla. Dividen con una cuadrícula la fotografía de trabajo, con marcas de transferencia numeradas, que se corresponden con las de la cuadrícula del lienzo. Dibujan con trazos laterales y de punta, con algunas líneas paralelas de lápiz para indicar los cambios sutiles en la intensidad de los valores. Siguiendo los métodos aprendidos de las clases de dibujo del natural, recalcan las partes clave de los desnudos como puntos de referencia.

La práctica de la pintura al óleo de Josep está documentada en la película *El cuadro* de David Trueba, estrenada en 2013, que también podría servir para explicar cómo trabajan ambos artistas, ya que los dos consideran que el dibujo es la base fundamental de sus óleos. La película recorre los distintos pasos que Josep dio para pintar su modelo Silvia Sayol para la obra *Ell@* (fig. 13). Silvia posó para Josep por primera vez a la edad de cinco años, cuando hacer de modelo no era más que otro juego para ella, pero pronto se hizo evidente que la actividad era algo más seria porque Josep se esforzó por capturar su figura con la luz y la postura correctas no solo una vez, sino cerca de 30 ocasiones más.²³ Una vez fijada la pose, Josep fotografiaba la composición, primero con Polaroids y luego con película de 35 mm antes de pasar a imágenes digitales de alta resolución, que imprimía y luego utilizaba como si fueran dibujos preliminares.

Josep trabajó en la grisalla de Silvia durante dos semanas y luego agregó veladuras de color al lienzo, primero envolviendo el desnudo con un fondo de marrón Van Dyck, aplicando la pintura como un plumado con la espátula, luego con brocha y después con rodillo sobre la primera capa de pigmento. Después de haber trabajado la figura por capas como si fuera un dibujo de grafito, traza un bosquejo a base de grises, marrones, sepias y blancos sobre el esbozo de grisalla plateada.

A continuación, añade a la figura barnices de colores pálidos mezclados en paletas de porcelana y comprueba su progreso mirando una y otra vez el cuadro en un espejo. Pinta como si emplease una técnica de acuarela al pincel seco, con pinturas de distinta viscosidad, utilizando pinceladas paralelas y cruzadas antes de mezclarlas aplicando a la superficie toallitas de papel en lugar de pinceles de mezcla en forma de abanico. Josep complementa esta práctica académica de trabajo intensivo con disciplina y una asimilación empática de lo que está pintando.

«Cuando pinto un pie —afirma— acabo creyendo que el pie soy yo. El proceso nos recuerda dónde va cada cosa y cómo conecta con el resto de la anatomía. Cuando lo pinto, es como si lo estuviera tocando». Reconoce, al igual que Rembrandt, que el cuadro comienza a tener vida propia solo después de la alquimia de la mezcla de colores y la aplicación de pintura, que también incluiría el difuminado y la mezcla de la pintura de la superficie del lienzo con los dedos.

Las obras recientes de Josep y Pere continúan explorando las *vanitas*, tema de su última exposición celebrada en París en 2018. Parece que han seleccionado objetos tanto por su significado iconográfico como por el desafío que supone dibujarlos. Los cráneos se yuxtaponen a monedas y billetes de euros, cargadores de teléfonos móviles, nueces, dados, una placa de circuito impreso abandonada, cáscaras de huevo, códigos de barras, flores, llaves de coche, tarjetas de memoria, un teléfono móvil con pantalla de color azul. Mientras que algunas obras apuntan a un significado concreto, como *Els desastres de la guerra* (véase p. 51), otros recuerdan los detritus de una *Kunstkammer* en la que vemos un cráneo con una polla (véase p.38).

La suya es una forma diferente de dibujar y pintar día tras día en el laberinto de su estudio rodeado de silencio. Su labor disciplinada, que exige un altísimo dominio de la técnica, adquirido y perfeccionado durante décadas, ha producido obras que atraen nuestra atención gracias a su esfuerzo, lo que quizás sea motivo suficiente para justificar nuestra admiración.

Nota: Les agradezco a Josep y Pere Santilari, Artur Ramon, Sylvia Sayol y Caroline Weaver que hayan respondido a mis numerosas preguntas; a Alisia Robin, Eric Aho, Marine Hervé, David Mandrella, Jorge Rivas y Guillermo Solana sus certeros comentarios y su paciencia con los quizá demasiado numerosos borradores de este texto.

1. Como el retrato del ministro socialista de Industria, Turismo y Comercio del Gobierno de España, Joan Clos i Matheu (n. 1949), alcalde de Barcelona entre 1997 y 2006, nombrado

director ejecutivo de ONU Habitat en 2010. Pere realizó el dibujo inicial del retrato. Josep se encargó de la cara y las manos del retratado, y Pere del resto. Trabajaron juntos también para la obra *El cel de Barcelona* (2013).

2. La empresa dejó de producir el 9H y el 9B. Otros fabricantes, como General's, con sus lápices Kimberly, siguen produciéndolos de esta dureza.

3. «At the sharp end», *The Economist*, marzo de 2007.

4. Otros posibles países de origen del grafito serían Bélgica y España.

5. Caroline Weaver, *The Pencil Perfect*, Berlín, Gestalten, 2017; véase también Alex Hammond y Mike Tinney, *The Secret Life of The Pencil*, prólogo de William Boyd, Londres, Laurence King Publishing, 2018;

6. Weaver, p. 8, explica que debe atribuirse al químico y farmacéutico Carl Wilhelm Scheele el descubrimiento en 1779 de que el grafito es una forma alotrópica del carbono. Abraham Gottlob Werner, a finales del siglo XVIII, fue el primero en llamarlo *grafito*, del griego *γράφω*, “escribir/dibujar”.

7. Weaver, p. 19-23.

8. El estudio definitivo del grafito como material de dibujo y su fortuna crítica es Joseph Meder, *The Mastery of Drawing*, traducción revisada de Winslow Ames, vol. 1, Nueva York, Abaris Books, 1978, pp. 114-122.

9. Daniel M. Mendelowitz, *Drawing*, Stanford, Stanford University Press, 1980, pp. 373-377; y Jane Munro, *Grey Matters: Graphite*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2011, cat. expo., <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/sites/default/files/Graphite.pdf> (consultado el 30 de diciembre de 2018).

10. Correo electrónico de Josep Santilari, 13 de noviembre de 2018.

11. Susan Lambert, *El dibujo. Técnica y utilidad*, Madrid, Hermann Blume, 1985.

12. Correo electrónico de Artur Ramon, 14 de diciembre de 2018.

13. A veces también utilizan un escalpelo para practicar en el papel incisiones apenas visibles para dar más brillantez a la superficie del dibujo.

14. A la pregunta de si se les había ocurrido emplear un disolvente para el grafito, contestaron que habían abandonado sus experimentos y preferían limitarse a dominar las técnicas que aquí se comentan.

15. Texto preliminar sin título de Francesc Miralles, Josep Santilari Pere Santilari, Barcelona, Artur Ramon, 1987, cat. expo., marzo-abril de 1987, y Maria Lluïsa Borràs, «Enigmes», en *Pere Santilari Josep Santilari*, Barcelona, Artur Ramon, 1990, cat. expo., febrero de 1990.

16. Correo electrónico de Artur Ramon, 20 de diciembre de 2018.

17. Expuesto en *Josep Santilari Pere Santilari Dibuixos 1990-1993*, del 13 de mayo al 26 de junio de 1993; véase el texto sin título de Joan Perucho para el catálogo de la exposición, Barcelona, Artur Ramon, 1993.

18. *Josep Santilari i Pere Santilari: El cel de Barcelona*, del 6 de febrero al 26 de marzo de 1997; véase asimismo el texto in-

troductorio «Doble renovación», de Sergio Vila-Sanjuán, en el catálogo de la exposición, Barcelona, Artur Ramon, 1997. 19. *Josep Santilari i Pere Santilari: De prop i de lluny*, del 2 de marzo al 19 de abril de 2000; véase asimismo el texto introductorio de Javier Tusell, «La pintura realista de los hermanos Santilari», en el catálogo de la exposición, Barcelona, Artur Ramon, 2000.

20. La misma sensibilidad se encuentra en *Pere Santilari i Josep Santilari: De la grisalla al color*, del 18 de septiembre al 8 de noviembre de 2003; texto introductorio de Manuel Vázquez Montalbán, «Los Santilari: Dos mirones siameses apostados en las colinas», Barcelona, Artur Ramon, 2003.

21. Resulta sorprendente que existan otras parejas de artistas gemelos en activo en España. En Barcelona, los pintores Ramon y Josep Moscardó (n. 1953) recrean imágenes de la vida contemporánea, y en Valencia, las artistas conceptuales Monica y Gema del Rey Jordà (nacidas en 1982) exponen sus obras y realizan *performances*. Además, Monica ha investigado sobre los artistas gemelos. Para más información, véase «Conociendo a... Art al Quadrat (Gema y Monica del Rey Jordà)», <http://M-arteculturavisual.com> (consultado el 18 de diciembre de 2018).

22. *Josep Santilari i Pere Santilari: La llum de les hores*, exposición, del 26 de octubre al 9 de noviembre de 2006; texto introductorio de Rafael Argullol, «La luz de las horas», Barcelona, Artur Ramon, 2006. Han continuado exponiendo paisajes, bodegones y desnudos parecidos en varias muestras posteriores, fuera de Barcelona como en la exposición *Bodegones contemporáneos*, celebrada del 13 de diciembre de 2007 al 1 de febrero de 2008 en la Galería Caylus de Madrid o en *Josep Santilari and Pere Santilari: Recent Works*, en la Albemarle Gallery de Londres en 2010 (cat. expo. con texto introductorio de Edward Lucie-Smith).

23. Correo electrónico de Silvia Sayol, 20 de diciembre de 2018, quien me informó de que Josep le indicó sus poses con ayuda de su madre, casada con el mejor amigo de Josep. Posteriormente, Josep le fue indicando verbalmente las poses que quería que adoptase.

Depuis que mon père a découvert par hasard, dans l'atelier d'un encadreur de Barcelone, l'œuvre des frères Josep et Pere Santilari, nos chemins ne se sont jamais séparés. Une trajectoire de plus de trente ans dédiée à ces artistes prodiges, déployée en un large éventail d'expositions autant dans notre galerie que dans celle de différents collègues en Espagne et à l'étranger – Caylus à Madrid, Eric Coatalem à Paris, Cuéllar-Nathan à Zurich ou encore Jill Newhouse à New York – et dans des salons – TEFAF Maastricht, Highlights à Munich, et le Salon du Dessin à Paris. Le public a apprécié avec surprise la qualité virtuose de leurs compositions peintes et dessinées, principalement des natures mortes et des vanités.

Ce livre est le témoignage graphique de ce travail, sa mémoire. Pour ce projet, nous avons pu compter sur la coopération de Timothy J. Standring en charge de la Gates Family Foundation du Denver Art Museum, Colorado. Son travail précis d'immersion dans leur œuvre a donné naissance à un court essai nous permettant de découvrir la manière singulière avec laquelle ces deux artistes frères jumeaux rendent compte de la beauté du monde. Je souhaite ici le remercier de rendre visible ce qui est d'ordinaire invisible et rapproche le lecteur du monde merveilleux des frères Santilari, où la réalité est cristallisée dans des œuvres subtiles et fragiles, éternelles.

Artur Ramon

LES VERTUS DE LA DISCIPLINE

Timothy J. Standring

Gates Family Foundation Curator,
Denver Art Museum

Dans le village de Montgat, sur la côte méditerranéenne, à quelques arrêts de train au nord de Barcelone — la ville de Gaudí, Picasso et Miró — deux frères jumeaux travaillent silencieusement côte à côte près de la fenêtre de leur atelier. Leur manière de travailler évoque celle des moines au Moyen Âge dans le *scriptorium*. Des images de saint Luc peignant la Vierge nous viennent à l'esprit. Ils travaillent en silence sui-

vant un horaire régulier et gardent trace du temps passé sur chaque œuvre sur de petits carnets de notes, remplis page après page, et interrompent la cadence pour observer le travail de chacun (ils ont parfois travaillé ensemble sur une même œuvre¹). Ils commentent les défis auxquels ils font face, et ce qu'ils doivent ajuster. Ils observent leurs œuvres dans l'atelier, puis les sortent sur la terrasse en haut du bâtiment pour les voir à la lumière naturelle et identifier ce qui doit être corrigé. C'est ainsi qu'est rythmé leur travail au quotidien.

L'atelier de nombreux artistes est caractérisé par un très grand désordre. Pas le leur, qui paraît aussi propre et ordonné qu'un atelier de montage de satellites. Plutôt que de porter une blouse blanche et un filet à cheveux, ils travaillent en tenue décontractée — pantalon chino et pull en hiver, short et tee-shirt en été. Chaque objet de l'atelier — des pinceaux aux pigments, en passant par les gommes, les feuilles, le papier de verre, les crayons et les taille-crayons, entre autres — est disposé de manière à faciliter leur production artistique.

Ils sont assez exigeants, sans être maniaques, quant à leur matériel et leur technique. Ils aiment tailler leurs mines à l'aide d'un petit taille-crayon Staedtler, qu'ils remplacent par un taille-crayon neuf une fois la lame usée, ignorant peut-être qu'on peut trouver dans le commerce des lames de rechange. Ils affinent ensuite la mine de leur crayon au moyen d'un papier de verre, ce qui permet d'éliminer tout résidu d'argile mélangée avec le graphite, qui peut faire déraiper le trait. Néanmoins, la mine ainsi taillée ne résiste qu'à quelques coups de crayon, et il faut alors la retailler. Ils me montrèrent des dizaines de sacs remplis de bouts de crayons et de taille-crayons usés, collectés avec fierté au cas où quelqu'un aurait douté du caractère physique de leur travail.

Ils dessinent avec des crayons de la marque Faber-Castell, dont la mine taillée est très résistante, qui offre une palette de dix-neuf nuances de noir et qui bénéficie d'une certaine renommée. Originaire de la ville de Stein, près de Nuremberg, ce fabricant de crayons a débuté son activité en 1761, et jusqu'à très récemment, produisait des crayons de 9H — les plus durs pour les lignes les plus claires — à 9B — les plus tendres pour les lignes les plus sombres, ce qui permet à Josep et Pere Santilari de dessiner depuis des tonalités brillantes argentées jusqu'à des lignes aussi obscures qu'avec du noir d'ivoire². Lothar von Faber,

qui devint directeur de l'entreprise en 1839, inventa la forme hexagonale du crayon, qui évite qu'il tombe en roulant sur la table. L'entreprise a aussi essayé de breveter en 1875 le crayon avec une petite gomme intégrée, mais sans succès : apparemment, l'innovation a été considérée comme trop évidente³. En raison de sa fonction utilitaire, le crayon a moins de cachet qu'un stylo-plume comme le célèbre Montblanc. Moins aristocratique, peut-être, mais éminemment plus pratique et versatile, le crayon est devenu le médium préféré de ces deux artistes pour dessiner, mais seulement à partir du moment où ils ont découvert comment garder une mine bien taillée.

Le matériau de certains crayons est le graphite, une substance noire et grasse, découverte dans les années 1560 près de Keswick dans le comté de Cumbria dans le Lake District en Angleterre. Vraisemblablement, une bourrasque de vent déracina un grand arbre et mit à découvert un riche filon de ce minéral, qui devint par la suite la fameuse mine de Borrowdale⁴. Le minerai fut rapidement utilisé pour marquer le bétail, comme lubrifiant, comme remède médicinal, ou comme médium pour dessiner⁵. Au début, était vendu à Londres, enveloppé par une cordelette, et était surtout utilisé par les charpentiers et les menuisiers, qui commencèrent à le couvrir d'une gaine de bois de cèdre. Au cours du siècle suivant la découverte de ce minerai, son identité chimique n'était pas connue — une forme naturelle de charbon cristallisé, comme un diamant, bien que de structure distincte — et pendant des siècles il a été dénommé *plombagine* (substance similaire au plomb), *bismut* en Allemagne, *wad* à Keswick, et ailleurs tout simplement *graphite*⁶.

D'autres défis étaient liés à la facilitation de l'utilisation du graphite, comme sa production de masse — intégré dans un bâton de bois pour pouvoir être employé comme outil d'écriture facilement transportable —, ainsi que la fabrication de crayons avec différentes nuances. La première réponse fut apportée par un fabricant de crayons près de Nuremberg qui enveloppa la mine dans du bois. La nécessité, mère de l'invention, permit de répondre au second défi. L'embargo de l'Angleterre contre le continent européen au cours de la Révolution française, notamment sur le graphite, mena Nicolas-Jacques Conté à mettre au point un mélange d'argile et de poudre de graphite cuit dans des récipients en céramique, invention brevetée en 1795 . Plus la teneur en argile est élevée,

mélangée avec du soufre, plus la mine est dure, et donc plus la pointe est résistante et permet de dessiner des lignes fines. Le crayon dur est proche en apparence de la pointe de métal, mais à la différence de cette dernière, il ne ternit pas⁸. Il est également plus facilement effacé, quand la pointe de métal laisse une marque indélébile. De plus, contrairement à la pointe de métal, le crayon graphite ne requiert pas la préparation du support avec une poudre abrasive. À l'époque où le crayon était considéré comme un outil secondaire ou complémentaire à un autre médium, les améliorations techniques introduites par Conté lui permirent de devenir le médium de prédilection de Burne-Jones, Ingres, Delacroix, Chassériau ou encore Degas⁹.

À l'âge de 8 ou 9 ans, Josep et Pere Santilari (nés en 1959), visitèrent le Musée National d'Art de Catalogne (MNAC) avec leur mère. Ils y découvrirent *La vicaría* (*Les noces*, huile sur toile, 1870) de Marià Fortuny (1838–1874), auteur de nombreuses “peintures de mode”, un genre pictural inspiré par les costumes portés par les hommes à cette époque. Cette représentation de la cérémonie de la signature par les époux de leur contrat de mariage fut une véritable révélation pour les jumeaux : ils décidèrent alors de devenir artistes. Leurs parents accueillirent leur décision avec peu d'enthousiasme, mais ils cédèrent quand un ami artiste de leur père, l'octogénaire Alvar Suñol (né le 29 janvier 1935), les persuada de les laisser poursuivre leur rêve¹⁰. Son argument le plus convaincant était que si les deux jeunes hommes ne réussissaient pas dans cette voie, ils pourraient toujours se tourner vers une autre activité. Au fond, autant les laisser essayer.

Leurs dessins de jeunesse — aboutis, mais pas particulièrement admirables — nourrirent certainement l'inquiétude de leurs parents. Néanmoins, ils se radoucirent et les jumeaux commencèrent leur longue carrière artistique. En grandissant, ils firent le choix d'étudier auprès de professeurs qui enseignaient les beaux-arts de manière classique. Parmi les membres de l'école des beaux-arts de l'Universitat de Barcelona qui les marquèrent le plus, on peut compter Armand Miravalls et Cristina Broto pour le travail sur les couleurs, José Sánchez-Carralero López pour la repré-

sentation de paysages, Antoni Pedrola i Font pour tous les aspects techniques du dessin et de la peinture, et Josep Vila Sierra et Josep Salvadó Jassans pour le dessin. Leur enseignement s'inscrit dans celui dispensé au XVI^e siècle et codifié par l'Accademia de Florence, ensuite propagé par des traités, des manuels et la création d'académies dans toute l'Europe. Les deux frères apprirent à dessiner en représentant à la perfection des cylindres, des pyramides et des sphères avec l'idée que tout ce qui est visible est composé de telles formes. Ils copièrent ensuite des modèles en plâtre avant de travailler sur modèles vivants. Ils apprirent également à représenter la perspective, à mélanger les couleurs, et à créer des compositions avec une lumière théâtrale. Ils découvrirent également d'autres sources de connaissance, comme la traduction en espagnol de l'ouvrage de Susan Lambert, *Drawing: Technique & Purpose* (1981), que Pere consultait souvent¹¹.

Peu après avoir obtenu leur diplôme de l'Universitat de Barcelona en 1981, ils eurent la chance de vivre différentes expériences qui leur permirent d'être reconnus comme artistes professionnels. Pere fut enrôlé dans l'armée pour le service militaire obligatoire : son travail consistait à faire des photocopies et peindre le personnel militaire. Josep, qui en fut dispensé pour raisons médicales, donna quelques cours de dessin, avant de se consacrer entièrement à la création. Ils commencèrent à recevoir des prix. En 1981, puis en 1984, Pere remporta le prix Raimon Maragall i Nobel décerné par la Sala Parés à Barcelone. Josep reçut trois prix en 1983 : le Prix international de dessin Ynglada-Guillot, le Prix special du 15^e anniversaire de la Sala Parés pour les jeunes peintres, et le Prix Pollensa de peinture.

Ils reçurent le soutien financier et moral de leur père Joachim, dont les mots résonnent encore aujourd'hui pour eux : « Je crois en votre désir de devenir artistes, mais je voudrais m'assurer que vous soyez d'accord avec une chose : ne pas vous contenter d'être les deuxièmes, et vous battre pour être les premiers dans votre domaine. Tout comme je suis le meilleur vendeur de produits pharmaceutiques dans mon secteur, vous aussi vous pouvez être les peintres les plus reconnus, en première position, étant donné que vous avez déjà atteint le second rang »¹². Les conseils d'un père sont une chose, gagner sa vie, son pain et de quoi se loger, en est une autre ; et en ce sens, ils furent aidés par leur mentor, Suñol, qui amenait

ses amis dans leur atelier leur permettant de réaliser les quelques ventes dont ils avaient tant besoin. En 1987, Josep et Pere avaient déjà participé à de nombreuses expositions collectives. Ils commencèrent aussi à présenter leurs œuvres dans des expositions individuelles, à raison d'une par an en moyenne.

À ce jour, les deux frères s'attardent longuement sur la préparation avant de réaliser la moindre marque sur la feuille de papier ou sur la toile. Tout commence par l'agencement minutieux des objets ou des modèles de leurs natures mortes de manière à créer une composition à leur goût. Tandis qu'ils réalisent une esquisse préliminaire pour fixer l'idée qu'ils ont en tête, ils disposent soigneusement les objets ou donnent à leur modèle la pose qui leur convient, puis ils prennent quelques clichés en couleur à l'aide d'un appareil photographique numérique pour garder une image de leur composition. Ils utilisent ces photographies comme des dessins préparatoires pour leurs peintures ou leurs dessins. Whistler est réputé avoir déclaré que négliger sa palette de couleurs revient à négliger l'œuvre elle-même. De la même manière, les frères Santilari affirment que si la composition est laissée au hasard, il ne faut pas rien attendre de l'œuvre une fois achevée. Pour cette raison, ils commencent donc par élaborer la composition, en plaçant leurs objets dans une boîte aux parois peintes d'un brun Van Dyck aux tonalités chaudes, dont la paroi frontale a été retirée. Ils placent ensuite l'ensemble près d'une fenêtre, laissant passer un mince faisceau lumineux et projette des ombres théâtrales. Une fois la composition et la lumière ajustés, ils prennent des photographies numériques de l'ensemble, et au lieu de se référer à l'image sur un simple écran, ils aiment travailler à partir des photographies de haute résolution imprimées sur un support papier, qui est la méthode qu'ils utilisèrent pour réaliser notamment la série des *Sept péchés capitaux*.

Afin de transposer cette image photographique par le dessin, ils positionnent une petite fenêtre de 5 cm de côté — semblable à une diapositive de 35 mm mais sans le film —, sur la photographie qui est fixée sur un chevalet, à côté de la feuille de papier sur laquelle ils dessinent. Tout d'abord, ils établissent les

contours d'ensemble de leur sujet, au moyen d'un crayon de dureté F. Ensuite, ils continuent avec un crayon 9H et 7H, puis avec d'autres crayons ils reproduisent les valeurs de l'image qui apparaît dans la petite fenêtre de 5 cm. La tâche paraît simple mais requiert une intense concentration et une certaine dextérité, ainsi qu'une grande capacité de mémorisation.

Une fois la petite parcelle du dessin achevée, ils passent à une autre partie de la photographie et continuent à travailler de cette manière jusqu'à avoir couvert toute la surface de l'image centimètre par centimètre en utilisant le même procédé laborieux. Leur dessin au crayon consiste en la superposition de carrés aux délicats traits entrecroisés, l'un après l'autre, et avec des crayons de différentes valeurs, en travaillant sur la même zone jusqu'à cinq, six ou sept fois pour parvenir à la nuance voulue. Concrètement, ils combinent avec beaucoup d'habileté des crayons graphites de différentes valeurs pour créer une texture à la surface de la feuille qu'ils appellent « la peau du dessin ».

Mais ils recourent également à un autre procédé qui est fondamental dans leurs œuvres. En dessinant — un trait, une ligne ou un point —, ils réalisent avec la pointe du crayon une empreinte dans le papier lui-même, qui leur permet de rendre en détails le motif qu'ils représentent. De cette manière, ils réalisent de subtiles ondulations dans le papier qui interagissent avec le dessin texturé au crayon graphite¹³. Étant donné le travail qu'ils réalisent sur le papier, ils sont assez exigeants quant aux supports sur lesquels ils dessinent, travaillant exclusivement sur un papier manufacturé par les entreprises allemandes Schoeller et Hahnemühle. Ces deux types de papier — en réalité une sorte de papier cartonné, parfois désigné sous le nom de papier Bristol — ne sont aujourd'hui plus fabriqués, ce qui a contraint Josep et Pere à s'en procurer autant que possible, parce qu'ils apprécient plus que toutes autres leur surface et leur couleur blanc cassé.

De temps à autre, ils contrôlent leur avancement en regardant le dessin dans le miroir placé au fond dans leur dos. Parfois, ils examinent leur travail derrière un rideau noir, qu'ils tiennent à cinquante centimètres environ du dessin comme la muleta d'un matador, afin de lire correctement la surface de l'œuvre. Ils ont également découvert qu'une trop grande luminosité dans leur atelier peut distordre la

lecture de leurs dessins et, pour éviter les reflets de lumière, ils dessinent vêtus de couleurs sombres plutôt que de chemises claires¹³. Une fois le dessin achevé, ils brunissent le fond à l'agate pour unifier les différentes nuances de graphite utilisées et donner une brillance métallique au fond ténébreux. Cette technique met en valeur le méticuleux dessin des objets au premier plan de la composition. Une fois le brunissage terminé, ils vaporisent un fixateur pour pastels Talens Concentrated, à une distance d'environ un mètre de la feuille.

À partir de l'âge de 28 ans, ils présentent leurs œuvres dans des expositions collectives, de 1979 à 1986, et commencent à recevoir des prix. En 1984, Josep organise sa première exposition individuelle au Palau Meca à Barcelone. L'exposition de mars à avril 1987 marque le début de la relation de longue date avec la galerie Artur Ramon à Barcelone. Lors de cette exposition inaugurale et au cours de la suivante en 1990, ils présentent différents dessins au graphite, des peintures à l'huile, et des dessins aux crayons de couleurs Faber-Castell Polychrome, médium qu'ils abandonnent en 1992¹⁵.

Freud aurait eu plaisir à contempler ces œuvres de jeunesse, avec des éléments en trompe-l'œil dans des compositions représentant leurs propres rêveries avec des membres de leur famille et des amis. Certaines figures disparaissent, tandis que d'autres émergent, réminiscences du réalisme magique de Gabriel García Márquez, comme de la sensibilité surréaliste de Paul Delvaux et de René Magritte. L'œuvre *El silenci del temps* (fig. 1) prend sa source dans le récit par Pline le Jeune de la dispute entre Zeuxis et Parrhasios, qui relate que Parrhasios a peint des raisins avec tant de réalisme que des oiseaux viennent les becqueter. Quelques-unes évoquent les acteurs d'improvisation de la *Commedia dell'arte*, et d'autres encore s'inspirent directement de la représentation par Vermeer de son atelier. Comme tous jeunes diplômés, ils ont peut-être pensé que leurs peintures énigmatiques auraient été remarquées par le public. La renommée attendait au coin de la rue.

Leur transition vers la maturité leur permit de présenter une série de nouvelles expositions individuelles, et ils découvrirent peu à peu que la simplifi-

cation de leurs compositions leur permettait de se concentrer davantage sur leur maîtrise du crayon graphite et de la peinture à l'huile. Ils cessèrent de dessiner aux crayons de couleur, parce qu'ils ne leur permettaient pas d'atteindre la qualité qu'ils recherchaient, peut-être à cause du fait que la mine des crayons de couleur en vente à l'époque étaient trop tendre pour être aussi finement taillée que celle d'un crayon graphite. Cette décision les poussa à se dépasser dans le maniement du crayon graphite, et les fruits de leurs efforts sont visibles dans les dessins de Pere, *Ingres* (fig. 2), et surtout dans *Natura morta en gris* (fig. 3)¹⁶.

Ils abandonnèrent également leurs compositions oniriques, synonymes de réalisme magique. La nouvelle direction qu'il prirent dans leurs dessins de natures mortes s'inspirent du Caravage, Chardin, ou Morandi, et leurs études de figures, comme dans *El hilo de la fábula* (fig. 4), évoquent l'angularité des compositions de Balthus¹⁷. Dans l'exposition *El cel de Barcelona* (1997), nombre de leurs peintures de paysages datées de 1995 et 1996 rappellent l'une des premières esquisses de Degas pendant son séjour en Italie, représentant des immeubles à contre-jour, comme *BCN XIV : el núvol* (fig. 5) de Pere, quand d'autres œuvres sont des réminiscences des paysages urbains de Richard Estes et Antonio López¹⁸. Ils ont continué à s'inscrire dans le photoréalisme avec leurs paysages de 1997 à 1999, présentés dans l'exposition *De prop i de lluny (De près et de loin)*, dont *Paisatge de tarda* (fig. 6) de Josep est un très bon exemple de son habileté à rester fidèle à la précision méticuleuse d'Antonio López¹⁹.

Ils commencèrent également à se concentrer sur la peinture de natures mortes ou d'autres objets plus banaux, comme un ensemble de livres pour Pere dans *Llibres antics II* (fig. 7) ou des bouteilles en verre translucide pour Josep dans *Bossa II* (fig. 8), des œuvres qui rendent compte de la nouvelle direction de leur art, en grande partie en raison de leur orientation vers des compositions plus simples²⁰. Tous deux se plaisent de plus en plus à représenter les mêmes objets dans leurs compositions, comme dans *Envasats III* (fig. 9) de Josep et *Envasats IV* (fig. 10) de Pere, sans doute parce qu'ils sont frères. Leurs œuvres sont pour la plupart impossibles à distinguer stylistiquement, et le seul moyen de faire la différence entre les deux est leur signature. Ces deux œuvres, et de nombreuses autres paires réalisées

au cours des années suivantes, rendent compte de leur attachement en tant que vrais jumeaux. Ils sont dans la concurrence, mais seulement dans la mesure où celle-ci leur permet à chacun d'atteindre le meilleur de lui-même ; pas égocentriquement pour leur propre satisfaction, mais de manière altruiste pour le contentement des deux et pour avancer en tant qu'équipe. La connaissance de ce point donne davantage de poids à leur production d'œuvres d'autres genres et avec d'autres techniques. Leurs paysages urbains représentant Barcelone ont autant de solennité que leurs natures mortes, comme le dessin de Pere *Barcelona al fons* (fig. 11) qui a dû être inspiré par la version antérieure de Josep *Paisatge amb núvol* (fig. 12)²¹.

En 2006, dans leur exposition monographique *La llum de les hores*, la fiction de leurs œuvres commence à présenter une authenticité frappante, conférant à leurs dessins et leurs peintures une qualité autonome comme œuvres d'art à part entière²². Elles ne sont plus de simples évocations ou simulacres de quelque chose d'autre, mais des manifestations poétiques existant dans leur propre univers, dont l'ambiguïté naissante renforce leur indépendance comme œuvres d'art. De plus, en fixant leur regard sur des aliments emballés dans du film cellophane, tels que du fromage, du pain, du jambon cru, des bouteilles d'eau et des emballages contenant du fromage mariné, leurs œuvres apparaissent comme des natures mortes de Luis Meléndez, Francisco de Zurbarán ou Juan Sánchez Cotán remises au goût du jour.

Josep et Pere manient le pinceau avec autant de discipline et de sensibilité intuitive que le crayon graphite. Ils commencent leurs peintures en établissant une structure solide, un dessin préparatoire au crayon graphite. Des années d'expérience, d'expérimentation et d'erreurs, et leur patience dans le maniement de ces deux médiums, leur a permis d'acquérir une profonde sensibilité pour ces matériaux. Ils ont appris comment les employer pour dessiner et peindre, et maîtrisent les médiums avec lesquels ils travaillent. Comme nombre d'artistes, ils ont des tonnes de matériel et des centaines de tubes de peinture. Leur fabriquant de peinture favori est Old Holland en raison de la densité des pigments, et les tubes semblent

durer une éternité : certains sont là depuis plus de quinze ans. En raison de la concentration de ces pigments, ils les diluent dans de l'huile de lin et un vernis de retouche Rembrandt, qui leur donne une plus grande fluidité. Ils mesurent le ratio huile-vernis en se fiant non pas aux volumes mais à leur odorat. Ils préparent leurs couleurs sur une palette verticale et peignent avec une grande variété de petits pinceaux aux poils synthétiques de la marque allemande da Vinci.

Ils préparent leur support avec le même soin que le support de leurs dessins au crayon graphite. Ils tendent une toile de lin belge préparée et appliquent successivement de fines couches de peinture (blanc de plomb) dans les tons gris clair, qu'ils polissent ensuite. Une fois la base terminée, commence l'étape laborieuse du dessin préparatoire aux légers traits de grisaille argentée avec un crayon F. La photographie à partir de laquelle ils travaillent est mise au carreau et les points de transfert sont numérotés, comme sur la toile. Ils dessinent en effectuant des traits latéraux et de petits points, avec quelques lignes parallèles pour indiquer de subtiles changements dans l'intensité des valeurs. En suivant les méthodes qu'ils ont apprises dans leurs cours de dessin sur modèle vivant, ils soulignent les parties les plus importantes de la figure nue comme points de repère.

La pratique de la peinture par Josep est présentée dans le film documentaire *El cuadro* de David Trueba, réalisé en 2013, qui explique également comment ils travaillent et l'importance fondamentale du dessin pour leurs peintures à l'huile. Le film décrit les différentes étapes du portrait réalisé par Josep de son modèle de longue date Silvia Sayol dans son œuvre *Ell@* (fig. 13). Elle pose pour lui la première fois à l'âge de cinq ans, quand poser comme modèle n'était encore qu'un simple jeu, mais elle se rendit bientôt compte qu'il s'agissait d'une activité plus sérieuse. Josep ayant eu bien du mal à la photographier avec la bonne lumière et la bonne pose, dût s'y reprendre une trentaine de fois²³. Une fois la pose définie, il la photographia avec un appareil Polaroid, puis avec un appareil photographique argentique de 35 mm, et enfin il prit des photographies numériques de haute résolution, qu'il imprima et utilisa en guise de dessins préparatoires.

Josep travailla sur le dessin en grisaille de Silvia durant deux semaines, puis il appliqua des glacis de couleur sur la toile, en enveloppant d'abord le nu avec

un fond brun Van Dyck, en appliquant la peinture par des touches entrecroisées au moyen d'un couteau à palette et un pinceau large, puis il passa un rouleau sur la première couche de pigments. Après avoir bâti la figure couche après couche comme si c'était un dessin au crayon graphite, il a ensuite réalisé une ébauche de la figure avec des gris, des bruns, des sépias et des blancs sur l'esquisse en grisaille argentée.

Cette phase achevée, il commença à appliquer des vernis translucides de couleurs mélangées sur sa palette de porcelaine sur toute la figure, en contrôlant régulièrement son travail en le regardant dans le reflet d'un miroir. Il peint comme s'il recourrait à une technique d'aquarelle au pinceau sec, avec des glacis de peinture de fluidité variable, en réalisant des touches parallèles et entrecroisées, avant d'unifier la surface avec de petites serviettes en papier, et non un large pinceau de mélange en forme d'éventail. Josep accomplit ce travail académique avec discipline et une assimilation empathique de ce qu'il peint : « Quand je peins un pied, je finis par penser que je suis le pied. Le processus nous rappelle quelle est la place de chaque élément et comment il est relié au reste de l'anatomie. Quand je le peins, c'est comme si j'étais en train de le toucher ». Il reconnaît, à l'instar de Rembrandt, qu'une peinture commence à avoir une vie propre seulement après l'alchimie du mélange de couleurs et l'application de peinture, ce qui impliquerait également d'estomper et de fondre la surface de la peinture avec ses doigts.

L'œuvre récente de Josep et Pere continue d'explorer le thème des vanités, le sujet de leur dernière exposition à Paris en 2018²⁴. Ils semblent avoir choisi des objets tant pour leur signification iconographique que pour le défi de les représenter. Des crânes sont représentés à côté de pièces de monnaie et de billets en euros, des chargeurs de téléphones portables, des noix, des dés, un circuit électronique à l'abandon, des coquilles d'œufs, des codes-barres, des fleurs, des clefs de voiture, des clés USB, un téléphone portable à l'écran bleu. Quand certaines œuvres suggèrent une interprétation précise, comme *Els desastres de la guerra* (cf. p. 51), d'autres rappellent les vestiges d'un cabinet de curiosités avec un crâne représenté avec un papillon de nuit (cf. p. 38).

Ils ont une manière singulière de dessiner et de peindre, jour après jour, dans l'antre de leur atelier baigné de silence. Leur travail discipliné impliquant une grande maîtrise de la technique, perfectionnée au fil du temps, a donné naissance à des œuvres qui attirent notre attention pour les efforts qu'elles ont supposés, qui suffisent peut-être à justifier notre admiration.

Note : Je suis très reconnaissant envers Josep et Pere Santilari, Artur Ramon, Silvia Sayol et Caroline Weaver pour leurs réponses à mes nombreuses questions ; envers Alisia Robin, Eric Aho, Marine Hervé, David Mandrella, Jorge Rivas et Guillermo Solana pour leurs commentaires attentionnés et leur patience face aux nombreux brouillons de ce texte.

1. Comme le portrait du ministre socialiste espagnol de l'Industrie, du Tourisme et du Commerce Joan Clos i Matheu (né en 1949), ancien maire de Barcelone de 1997 à 2006, et nommé en 2010 Directeur exécutif d'ONU-Habitat. Pere a travaillé sur le dessin préparatoire du portrait. Josep a réalisé le visage et les mains, et Pere le reste. Ils ont également travaillé ensemble pour l'œuvre *El cel de Barcelona* (2013).
2. L'entreprise a cessé de produire les crayons 9H y 9B. D'autres fabricants, comme General's Kimberly, continuent cependant à produire des crayons avec ces degrés de noirceur.
3. "At the sharp end", *The Economist*, mars 2007.
4. D'autres pays d'origine ont été suggérés, comme la Belgique et l'Espagne.
5. Caroline Weaver, *The Pencil Perfect*, Berlin, Gestalten, 2017, p. 5; voir aussi Alex Hammond et Mike Tinney, *The Secret Life of The Pencil*, préface de William Boyd, Londres, Laurence King Publishing, 2018; Henry Petroski, *The Pencil: A History of Design and Circumstance*, New York, Knopf, 1990; David Rees, *How to Sharpen Pencils*, préface de John Hodgman, New York, Melville House, 2012.
6. Weaver, p. 8, explique qu'il faut attribuer au chimiste et pharmacien Carl Wilhelm Scheele la découverte en 1779 que le graphite est une forme allotrope du carbone. Abraham Gottlob Werner, à la fin du XVIIIème siècle, fut le premier à le dénommer *graphite*, du grec *γράφω* (*graphein*), qui veut dire « écrire ».
7. Weaver, p. 19-23.
8. L'étude de référence sur le graphite comme médium pour dessiner et sa fortune critique est Joseph Meder, *The Mastery of Drawing*, traduit et corrigé par Winslow Ames. Vol 1, New York, Abaris Books, 1978, pp. 114-122.

9. Daniel M. Mendelowitz, *Drawing*, Stanford, Stanford University Press, 1980, pp. 373-377 ; et Jane Munro, *Grey Matters: Graphite*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2011. Catalogue d'exposition, <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/sites/default/files/Graphite.pdf> (consulté le 30 décembre 2018).
10. Correspondance de Josep Santilari, 13 novembre 2018.
11. Susan Lambert, *El dibujo. Técnica y utilidad*, Madrid, Hermann Blume ed., 1985.
12. Correspondance d'Artur Ramon, 14 décembre 2018.
13. Parfois, ils utilisent également un scalpel pour marquer le papier avec des incisions à peine perceptibles pour un scintillement accru à la surface du dessin.
14. À la question de savoir s'ils avaient essayé d'utiliser un solvant, ils répondirent qu'ils avaient abandonné leurs expérimentations et qu'ils préféraient se limiter à maîtriser les techniques ici décrites.
15. *Josep Santilari i Pere Santilari*, catalogue d'exposition, texte sans titre de Francesc Miralles. Barcelone, Artur Ramon, mars – avril 1987, Barcelone, Artur Ramon ; et *Pere Santilari Josep Santilari*, catalogue d'exposition, "Enigmes" de Maria Lluïsa Borràs, février 1990, Barcelone, Artur Ramon.
16. Mail d'Artur Ramon, 20 décembre 2018.
17. Exposé dans *Josep Santilari i Pere Santilari Dibuxos 1990-1993*, 13 mai – 26 juin 1993, texte sans titre de Joan Peruchó. Barcelone, Artur Ramon, 1993.
18. *Josep Santilari i Pere Santilari: El cel de Barcelona*, 6 février – 26 mars 1997, texte "Doble renovación" par Sergio Vila-Sanjuán, Barcelone, Artur Ramon, 1997.
19. *Josep Santilari i Pere Santilari: De prop i de lluny*, 2 mars – 19 avril, 2000, essai "La pintura realista de los hermanos Santilari" de Javier Tusell, Barcelone, Artur Ramon, 2000.
20. On retrouve la même sensibilité dans *Pere Santilari i Josep Santilari: De la grisalla al color*, 18 septembre – 8 novembre 2003, "Los Santilari: Dos mirones siameses apostados en las colinas" par Manuel Vázquez Montalbán, Barcelone, Artur Ramon, 2003.
21. De manière surprenante, deux autres paires de jumeaux artistes travaillent en Espagne. À Barcelone, les peintres Ramon et Josep Moscardó (nés en 1953) créent des représentations de la vie contemporaine, et à Valence, les artistes conceptuels Monica et Gema del Rey Jordà (nées en 1982), font des performances et exposent leurs œuvres. De plus, Monica a réalisé des recherches sur des artistes jumeaux. Cf. "Conociendo a...Art al Quadrat, Gema y Monica Del Rey Jordá", <http://M-arteculturavisual.com> (consulté le 18 décembre 2018).
22. *Josep Santilari i Pere Santilari: La llum de les hores*, 26 octobre – 9 novembre 2006, "La luz de las horas" de Rafael Argullol. Barcelone, Artur Ramon, 2006. Ils ont continué à exposer des paysages, des natures mortes et des nus dans différentes expositions postérieures et en dehors de Barcelone dans *Bodegones contemporáneos*, exposition du 13 décembre 2007 au 1er février 2008 à Madrid à la galerie Caylus, puis dans *Josep Santilari i Pere Santilari: Recent Works*, 2010, texte de Edward Lucie-Smith, Londres, Albemarle Gallery.

23. Correspondance par mail avec Silvia Sayol, 20 décembre 2018, qui m'expliqua que Josep avait établi sa pose avec l'aide de sa mère, la meilleure amie de sa femme. Plus tard, Josep établit sa pose en lui donnant des indications verbalement.

EXHIBITIONS

SPAIN

1984	Palau Meca, Barcelona
1987	Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona
1990	Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona
1993	Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona
1994	Palau dels Comtes, Centelles
1995	Galería Biosca, Madrid Sadurní Galeria d'Art, Vic
1997	<i>El cel de Barcelona</i> . Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona
2000	<i>De prop i de lluny</i> . Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona
2003	<i>De la grisalla al color</i> . Artur Ramon Art Contemporani, Barcelona
2006	<i>La llum de les hores</i> . Artur Ramon Art Contemporani, Barcelona
2007–2008	<i>Bodegones contemporáneos</i> . Galería Caylus, Madrid
2008	<i>Realisme contemporani</i> . Fundació Vila Casas, Barcelona
2011	<i>Retrospectiva</i> . Museu de Badalona, Badalona
2015	<i>L'altra llum</i> . Artur Ramon Art, Barcelona
2018	<i>7 pecats capitals</i> . Artur Ramon Art, Barcelona

FRANCE

2009	Salon du Dessin, Paris*
2014	<i>Josep Santilari Pere Santilari: 12 + 1 Vanitas</i> . Galerie Éric Coatalem, Paris
2017	Fine Arts Paris*
2018	Galerie Eric Coatalem, Paris

* Currently attending

GERMANY

2015	Galerie Bernheimer, Highlights International Art Fair, Munich
------	---

SWITZERLAND

2014	<i>Die stilleben der brüder Santilari</i> . Art Cuéllar-Nathan, Zürich
------	--

ENGLAND

2010	<i>Recent works</i> . Albemarle Gallery, London
------	---

THE NETHERLANDS

2010	TEFAF Maastricht*
------	-------------------

*Currently attending

USA

2011	<i>Paintings and Drawings</i> . Jill Newhouse Gallery, New York
------	---

MUSEUMS AND FOUNDATIONS

SPAIN

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Fundació Vila Casas, Can Framis Museum, Barcelona
Banco Sabadell Art Collection, Barcelona
City Hall, Barcelona
Museu de Badalona, Badalona
Museu de Pollença, Mallorca
Fundació Sorigué, Lleida
Ministry of Industry, Madrid
Enagás Collection, Madrid

USA

National Gallery of Art, Washington

BIBLIOGRAPHY

Josep Santilari Pere Santilari. Exhibition catalogue. Text by Francesc Miralles. Artur Ramon, Barcelona, 1987.

Pere Santilari Josep Santilari. Exhibition catalogue. Text by Maria Lluïsa Borràs. Artur Ramon, Barcelona, 1990.

Josep Santilari Pere Santilari: Dibuixos 1990-1993. Exhibition catalogue. Artur Ramon, Barcelona, 1993.

Josep Santilari i Pere Santilari: El cel de Barcelona. Exhibition catalogue. Text by Sergio Vila–Sanjuán. Artur Ramon, Barcelona, 1997.

Realisme a Catalunya. Lunwerg Editores, Barcelona, 1999.

Josep Santilari i Pere Santilari: De prop i de lluny. Exhibition catalogue. Text by Javier Tusell. Artur Ramon, Barcelona, 2000.

The New European Artists, vol. 1. Gilissen Bankiers, Amsterdam, 2001.

Las claves de la España del siglo XX. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2001.

El artista y la ciudad. Profepro, Madrid, 2002.

Edward Lucie-Smith, *Art tomorrow*. Ed. Pierre Terrail, Paris, 2002.

Pere Santilari i Josep Santilari: De la grisalla al color. Exhibition catalogue. Text by Manuel Vázquez Montalbán. Artur Ramon, Barcelona, 2003.

Un siglo de cambios: ABC. Exhibition catalogue (Biblioteca Nacional, Madrid). Diario ABC, Madrid, 2003.

Torres y tiempo / Torres i temps. Exhibition catalogue. Fundació Agbar, Barcelona, 2006.

Josep Santilari i Pere Santilari: La llum de les hores. Exhibition catalogue. Text by Rafael Argullol. Artur Ramon, Barcelona, 2006.

Josep Santilari y Pere Santilari: Bodegones contemporáneos. Exhibition catalogue (Galería Caylus, Madrid). Artur Ramon, Barcelona, 2007.

Josep Santilari and Pere Santilari: Recent works. Exhibition catalogue. Text by Edward Lucie-Smith. Albemarle Gallery, London, 2010.

Josep i Pere Santilari: Retrospectiva. Exhibition catalogue. Text by Antoni Puigverd. Museu de Badalona, Badalona, 2010.

Josep Santilari, Pere Santilari: Paintings and Drawings. Exhibition catalogue. Jill Newhouse Gallery, New York, 2011 (in association with Artur Ramon Art, Barcelona).

Josep Santilari Pere Santilari. Artur Ramon, Barcelona, 2012.

Josep Santilari Pere Santilari: 12 + 1 Vanitas. Exhibition catalogue (Galerie Eric Coatalem, Paris). Text by Artur Ramon. Artur Ramon, Barcelona, 2014.

Los bodegones de los hermanos Santilari / Die stilleben der brüder Santilari. Exhibition catalogue (Art Cuéllar-Nathan, Zürich). Text by Bruno Pellandini. Artur Ramon, Barcelona, 2014.

DOCUMENTARY

David Trueba, *El cuadro*. Buenavida Producciones, Barcelona, 2013.



NOVA
SYNTHETICS
4 017305 006010
1570
GERMANY

NOVA
SYNTHETICS
4 017305 006010
1570
GERMANY

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

STAEDELTLER

Published in 2019 by

ARTUR RAMON ART
BARCELONA 1911

Carrer Bailèn 19
08010 Barcelona
Spain
www.arturamon.com

Essay by

Timothy J. Standring,
Gates Family Foundation Curator,
Denver Art Museum

Editorial Coordination

Marine Hervé

Translations / Correction

Aibana productora editorial, SL
Marine Hervé
Montserrat Pérez

Photography

Guillem Fernández-Huerta
Jordi Baron Rubí
Fotogasull

Graphic Design

Mariona García

Printing

Gràfiques Ortells, SL

© 2019 Artur Ramon Art

All rights reserved. No part of this book
may be reproduced or transmitted in any
form or by any means, electronic or mechanical,
including photocopy, recording, or any other
information storage and retrieval system,
or otherwise without written permission from
the publisher.

ISBN: 978-84-09-09168-3
DL: B 7447-2019.

TIMOTHY JAMES STANDRING, Gates Family Foundation Curator at the Denver Art Museum, has published widely in the *Burlington Magazine*, *Print Quarterly*, *Artibus et Historiae*, *Renaissance Quarterly*, *Master Drawings* and *Apollo*. He has been a Fellow at The Clark Art Institute, a Guest Scholar at the J. Paul Getty Museum, and a Senior Fellow at the Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA) at the National Gallery of Art. Reflecting his broad interests, his writings have focused on 17th-century Roman patrons, monographic studies on European artists, British watercolor sketching, Impressionist portraits, Poussin’s early works, Van Gogh’s drawings, contemporary American artists Daniel Sprick, T. Allen Lawson, and Scott Fraser, the works of Andrew and Jamie Wyeth, Degas’s monotypes, and Rembrandt’s prints.



THIS BOOK HAS BEEN DESIGNED IN BARCELONA.
HIS PRINTING WAS COMPLETED IN MARCH 2019
IN GRÀFIQUES ORTELLS WORKSHOP.
VARIOUS TYPES OF FONTS, SUCH AS MARK, HARRIET AND BENTON,
HAVE BEEN USED IN THE COMPOSITION OF THE TEXTS.

THE BOOK WAS PRINTED IN 1.000 COPIES.

ARTUR RAMON ART

BARCELONA 1911