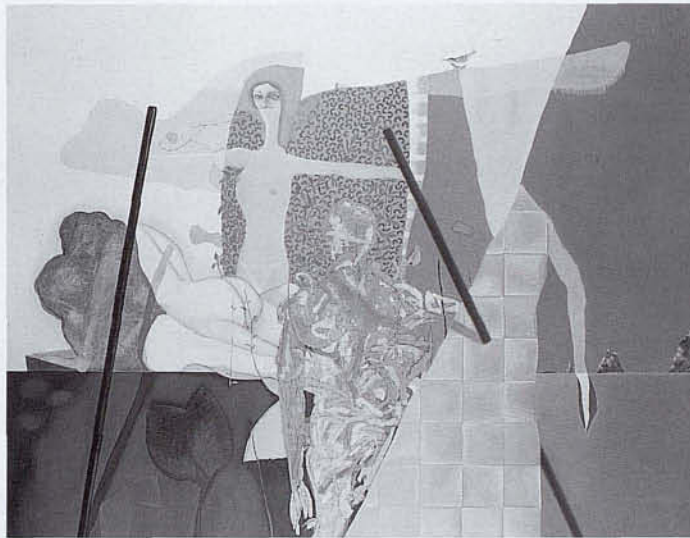


ARTISTAS PLÁSTICOS CATALANES EN LA EXPO'92



ZUSH. LA TREGUA, 1986



RAFAEL BARTOLOZZI. TOT UN ESTIU, 1981

25 ARTISTAS PLÁSTICOS CATALANES EXPONEN SUS OBRAS EN EL PABELLÓN DE CATALUÑA DE LA EXPO 92, LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL QUE TIENE LUGAR ESTE AÑO EN SEVILLA. LA REVISTA CATALONIA OFRECE EN ESTA DOSSIER EXTRAORDINARIO UN TRABAJO PUBLICADO ANTERIORMENTE EN LA REVISTA CULTURA -DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA-, QUE DA NOTICIA DE LOS ARTISTAS Y PRESENTA UN COMENTARIO CRÍTICO DE SU OBRA.

J. CORREDOR-MATHEOS ESCRITOR Y CRÍTICO DE ARTE

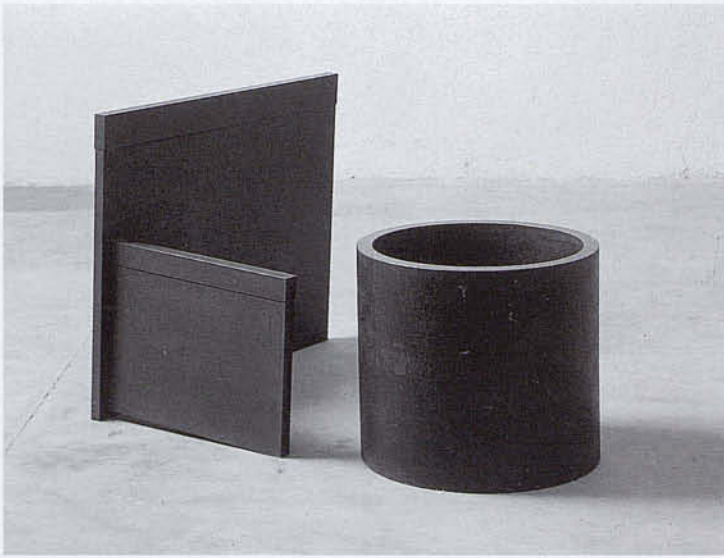
Veinticinco exposiciones. Una exposición universal constituye en todo momento una excelente ocasión para proyectar, no sólo productos técnicos e industriales, sino también culturales. Así lo han entendido siempre en el pasado los más diversos países, presentando sus pintores, escultores y otros creadores plásticos, en edificios especialmente contruidos. Así se ha entendido también en el caso de la participación de Cataluña en la Expo de Sevilla 92.

El arte de un país es tanto el del patrimonio artístico, aquello que ha alcanzado un cierto carácter indiscutible, como el que se está realizando en el presente. Para la selección del patrimonio que ya es histórico se plantea un problema de representatividad y de elección. El presente es, naturalmente, más arriesgado y, por definición, discutible.

La selección histórica, en el caso del pabellón de Cataluña, intentará mostrar con un reducido número de piezas

-doce, quince- los grandes momentos del arte catalán, desde el Románico, a raíz de la misma formación de Cataluña como nación, y el Gótico, hasta el riquísimo siglo XX, con un criterio siempre restrictivo y limitado a las más grandes figuras internacionales.

El comisario general del pabellón, Francesc Sanuy, que ha llevado el proyecto en su conjunto con gran ímpetu y criterio, quiso que la presencia de los artistas actuales, es decir, vivos, fuera sucesiva. Dado el número de semanas que



SERGI AGUILAR. IT N.º 3, 1989



PEREJAUME. WATZMANN, 1988

dura la Exposición, veinticinco podían ser también los artistas convocados. El reto era, y es, considerable: se trata de presentar veinticinco exposiciones, cada una de las cuales ha de durar sólo siete días. Reto para los organizadores, esfuerzo de la Generalidad de Cataluña, y también, de los artistas. Cada exposición tendrá su catálogo, y su presentador —el crítico o escritor escogido por el artista— será también el encargado de mostrarlo oralmente el día de la inauguración. Para la selección y demás intervenciones en el ámbito artístico que me correspondía, he contado con la colaboración, como asesores, de Cesáreo Rodríguez-Aguilera y de Daniel Giralt-Miracle. La selección ha presentado, naturalmente, grandes dificultades, dado el gran número de artistas catalanes y el hecho de intentar que estuvieran representadas las generaciones que coinciden en estos momentos, que abarcan cincuenta años de la vida de Cataluña: desde aquellos que se dieron a conocer antes de la guerra civil hasta los jóvenes que ya han obtenido un primer reconocimiento. En estas circunstancias, una selección de veinticinco representantes resulta muy limitada y nos imposibilita incluir a otros que conside-

ramos igualmente dignos de estar presentes.

Los nombres de estos veinticinco artistas, con sus presentadores, por el orden que se ha establecido según necesidades de programa y de preferencias o circunstancias personales, son los siguientes: Antoni Tàpies (J. Corredor-Matheos), Albert Ràfols-Casamada (Antoni Mari), Josep Guinovart (Angel Crespo), Joan Hernández-Pijuan (M. Teresa Blanch), Xavier Corberó (Luis Goytisoló), Frederic Amat (Vicenç Altaió), Joan Pere Viladecans (Josep Miquel García), Josep M. Subirachs (Francesc Fontbona), Montserrat Gudiol (Francesc Miralles), Moises Villèlia (M. Lluïsa Borràs), Eduard Arranz-Bravo (Luis Casado), Sergi Aguilar (Menene Gras), Rafael Bartolozzi (Joan Abelló), Carles Pazos (Victoria Combalía), Antoni Llena (Manuel Borja), Modest Cuixart (Cesáreo Rodríguez-Aguilera), J.J. Tharrats (Daniel Giralt-Miracle), Xavier Grau (Anna Guasch), Francesc Artigau (Miquel Molins), Marcel Martí (Arnau Puig), Robert Llimós (Rafael Santos Torroella), Zush (Manuel Clot), Perejaume (J.M. Llompart), Tom Carr (Gloria Moure), Antoni Clavé (Manuel Vázquez Montalbán).

También está prevista la edición de una carpeta de litografías de muy corto tiraje, como es habitual, que servirá de recordatorio y obsequio para algunas de las grandes personalidades que visiten nuestro pabellón, así como otros personajes institucionales. Los artistas que se presentan son, lógicamente, los mismos que habrán expuesto en el pabellón, con la particularidad de que el número de litografías será de veinticuatro, y que Tàpies es el encargado de la concepción y realización del estuche que las contendrá. Otro objeto que cumplirá las funciones de obsequio para otras personas e instituciones que se quieran distinguir especialmente será una medalla —nada convencional— realizada por Antoni Clavé.

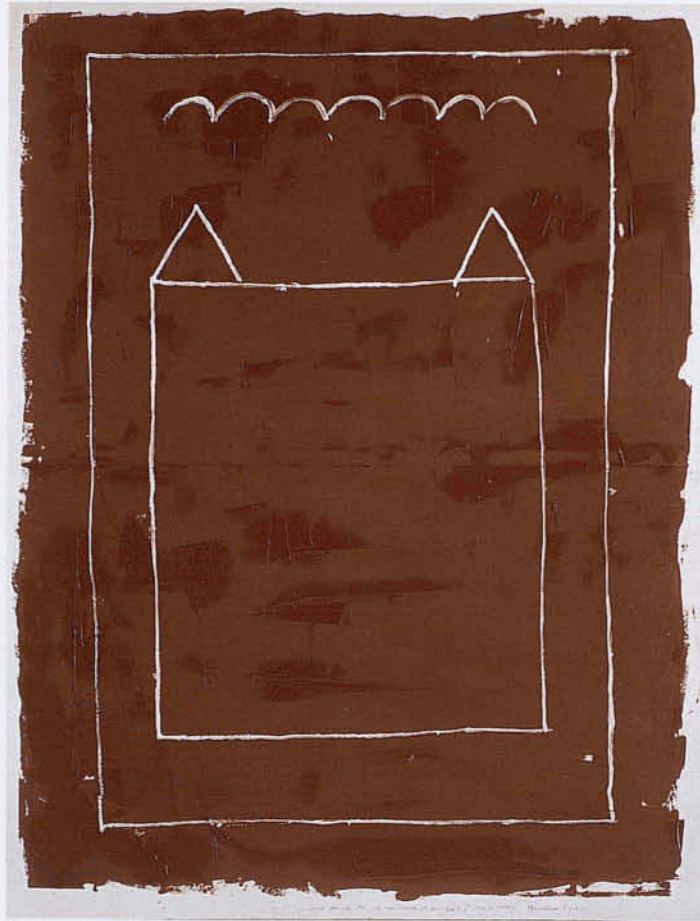
Este es el programa que ya expuso el presidente de la Generalidad, Jordi Pujol, en el acto de presentación del proyecto del pabellón y de las actividades que en él tendrán lugar. Estamos seguros de que los esfuerzos que todo ello supone quedarán compensados por una presencia que, gracias a la valía de nuestros creadores, será muy brillante y representativa de la rica realidad que ha tenido y continúa teniendo nuestro arte. ●



TÀPIES. CAMA, 1988. MIXTA/PAPEL, 64,5 x 50 CM



RÀFOLS CASAMADA. ARGONAUTES, 1983. ACRÍLICO/TELA, 100 x 100 CM



HERNÁNDEZ PIJUAN. LA CASA DESDE LA QUE SE MIRA EL CAMPO. ÓLEO/PAPEL ARCHES, 157 x 120 CM



XAVIER CORBERÓ. MR. EYEBROW, 1987-88



MR. EMPTY HEAD, 1988. BASALTO, 147 x 59 x 56 CM



ROCINANTE, THE HORSE, BASALTO, 221 x 87 x 71 CM



ANTONI TÀPIES
Barcelona, 1923

Miembro fundador de Dau al Set en 1948; hizo la primera exposición individual en las Galerías Laietanes en 1950; desde entonces, su obra se expone en numerosas salas de todo el mundo. A partir de un figurativismo mágico, Tàpies fue el introductor del Informalismo en nuestro país, usó procedimientos mixtos de todo tipo (arena, ropa, paja), así como el collage. Durante los años sesenta, su obra sigue dentro del ámbito de investigación; las innovaciones principales han sido las referencias políticas con utilización de símbolos y palabras escritas sobre el soporte. Tàpies usa su gama habitual de tonalidades, donde el color también sirve como base, pero fundamentalmente como medio.

Su caligrafía, su rico repertorio simbólico, la influencia del espacio, el tratamiento sensual de la materia y el uso refinado de las gamas cromáticas son la prueba del dominio de un lenguaje expresivo que confiere al espectador un sentido amplio del diálogo y de profunda identificación introspectiva.

...Los cuadros de esta exposición no nos alejan del mundo que conocemos. Estas superficies son signos que nos resultan familiares y misteriosos a la vez. Enseñarnos a ver lo que tenemos delante y no habíamos vislumbrado, es un mérito de Antoni Tàpies. Ver de verdad supone conocer. Al hacerlo, interpretamos el significado de materias, formas, señales. En este gran artista, la antinomia arte-naturaleza, arte-realidad figurada, no se presenta irreductible como en otros casos. Ciertamente, entrar en un cuadro es como saltar al otro lado del espejo; pero muy al contrario de la simetría captada por Alicia en su aventura maravillosa, desde la orilla del arte

de Tàpies el mundo cotidiano queda iluminado por una luz nueva.

Para movernos por estas regiones hay que acostumbrarse a habérselas con símbolos, lenguaje profundo que exige la utilización de todas nuestras potencias y permite comprender fenómenos inexplicables de otro modo. Cruces, letras, números, signos diversos, heridas abiertas en la materia, la materia misma en su transparencia, los elementos que incorpora, un tratamiento que no parece ser obra humana, sino del tiempo y sus innumerables agentes... Todo es lo que parece ser y, además, símbolo que precisa ser aprehendido y conocido, no descifrado.

El modo como contempla lo real por vía artística se aleja de las corrientes principales de la cultura actual, donde la materia, vista en su posible opacidad, pone de relieve un empobrecimiento de nuestra visión. Pese al gran reconocimiento conseguido por Tàpies y la influencia que ha ejercido en el arte de nuestra época, es así tanto exteriormente como interiormente. Igual que nuestra visión del mundo cotidiano sería otra sin él, el arte actual también lo sería si el gran artista catalán no nos hubiera enseñado a ver la realidad con una mirada que es tan antigua como nueva...

J. Corredor-Matheos

JOAN HERNÁNDEZ-PIJOAN
Barcelona, 1931



Formado en la Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics Llotja y en la Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, funda el Grup Sílex (1956). Viaja a París en 1957, donde entra en contacto directo con la vivencia del Informalismo, y estudia grabado y litografía en la Escuela de Bellas Artes. A partir de los años sesenta se acerca a la naturaleza muerta,

introduciendo objetos aislados; estos años significarán su descubrimiento progresivo del tema del paisaje. El espacio está milimetrado y medido, y la pintura, basada en el estudio del color, la luz y el movimiento; posteriormente introducirá grandes campos monocromos de pincelada vibrátil y atmosférica; después retorna a referencias figurativas insinuadas.

Recientemente, su obra ha ido alcanzando la desnudez y el vacío, la síntesis y la brevedad formal, que se traduce en un estado de delicuescencia espiritual.

...¿Qué nos dicen sobre el paisaje unas grandes formas lobuladas, contagiadas con rubor del espeso espacio ocre sobre el que parecen flotar?, ¿qué idea de vegetación nos da un gran rasgo hinchado o un perfil esbelto, empujando uno, cortando otro las espesuras infinitamente vacías?, ¿cuál es la casa, o quizá es árbol? Hay una dilatación tensa hasta los bordes. La nube contiene el fondo...

Todo ello es comprensión del paisaje, una comprensión del paisaje como equivalente pictórico, vinculado a un sentido de la monocromía, del vacío y la minuciosidad, que ha proveído a Joan Hernández-Pijoan de una posición solitaria, tan loable como inexpugnable, en el panorama artístico catalán. Su larga trayectoria de más de treinta años se ha cimentado en la defensa de una propuesta de visión contemporánea del paisaje: un hermetismo vivo del espacio medible.

Sus pinceles recorren laboriosamente el espacio, lo limpian, lo llenan de exquisitez y sobriedad, reinstauran una especialidad profunda y sutil. El paisaje como tema no es nada más que el ajuste entre la visión sensible y su idea abstracta, la alianza de la imagen intuitiva con los sentidos repletos de color, la orquestación del signo con el espacio total...

Teresa Blanch

XAVIER CORBERÓ
Barcelona, 1935



Después de su paso por la Escola Masana, Corberó viajó a Londres en 1955, y fue allí donde se nutrió de las ideas constructivistas que caracterizan su obra. A principios de los años sesenta ya se presagian los grandes rasgos de su obra: la estilización y depuración dentro de la más rigurosa tradición arquitectónica. Pero además del esteticismo lírico que invade sus obras, el signo dominante de su producción sigue siendo la realización pulcra y esmerada. Este deseo de perfección y armonía le ha conducido a un dominio de la técnica y a una gran habilidad en la manipulación de los materiales, que en sus manos manifiestan todas sus facetas, posibilidades y efectos.

Las esculturas de Corberó están concebidas con una depurada síntesis formal que les otorga el carácter de sublimación; obras de superficies pulidas y brillantes que se convierten en etéreas y parecen dibujar estelas de luz en el espacio.

...“Elegancia”, una palabra ante la que vale la pena detenerse respecto al arte de Corberó, del mismo modo que el escultor suspende por un momento su actividad al topar con alguna veta de la piedra especialmente significativa, seguro de haber dado con la forma que buscaba. En efecto, la elegancia es el denominador común tanto de los rasgos aparentemente más contradictorios de su personalidad —humor y seriedad, tacto y pragmatismo—, como de las características más acusadas de su obra. En ésta, la elegancia es fruto, más que de la forma, de su cruel conjugación con el material que la expresa. Así pues, es tratar el acero como si fuese vidrio, el mármol como si fuese acero, el basalto como si fuese bronce y el bronce como si de plástico se tratase.

¿Hay nada más frágil que lo más duro? Entre orfebre y diseñador de armas sofisticadas, la peligrosidad de sus formas coincide a menudo con la presencia de lo que llamaríamos incisiones rituales, pequeñas mutilaciones, exhibición de rechazos que a la vez son trofeos; una panoplia en que las primeras víctimas son las mismas armas expuestas. Este enfrentamiento refinado de contrarios es lo que hace del arte de Corberó algo en cierto modo único en tanto que es inconfundible...

Luis Goytisolo

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA
Barcelona, 1923



De formación literaria y plástica, ha trabajado en el ámbito de la pintura y la poesía. Su obra, figurativa en una primera etapa, asume el sentido colorista de los *fauves*. En 1950 viaja a París, donde también residirá durante el curso 1953-54. En el periodo 1957-63 abandona la figuración postcubista para introducir una estructuración de la forma, etapa en que seguirá una interpretación propia del Informalismo, enriqueciéndola con la integración del objeto según el procedimiento del collage (1964-1968). Entre 1960 y 1977, su obra va unida a una reflexión teórica abierta al conceptualismo, con una exploración del espacio pictórico, los formatos, etc. En una última etapa entre 1978 y 1986 enfatiza el color y flexibiliza la estructura compositiva del cuadro, dentro de una abstracción con referencias al paisaje y al objeto.

Recientemente, su pintura se ha depurado al máximo, se sumerge en un espacio desnudo de cualquier elemento. Sus paisajes puramente mentales se estructuran en planos de color armónicos que son el resultado de la pura esquematización de sus entornos.

...Presencias veladas que acontecen en el lugar de la idea y se manifiestan como un ligero pasar, éstas son las formas que aparecen en la pintura de Ràfols-Casamada; presencias detenidas en un instante muy leve, como las que se vislumbran durante la contemplación en estado de duermevela o en los primeros momentos del sueño. Presencias reales libres de su materia y perfil, la materia y el perfil sometidos por la realidad en horas de vigilia. Presencias redimidas de todos los atributos que reconoce la convención y protegidas de la pesadez de su oscura existencia.

Presencias llenas de reminiscencias. Que despiertan la razón y revelan a la imaginación la realidad escondida tras la apariencia. Presencias que ni son lo que son ni lo que aparentan; que sugieren otras presencias, otros mundos, realidades cuyo lugar corresponde en el espacio perfecto de la idea. Presencias como si vinieran de muy lejos y que, estableciéndose en medio de la realidad de las cosas, muestran lo que tienen de real y cuál es su verdadera substancia. Quizá de una substancia parecida a la de los sueños, aunque convertida en materia en la tela, con su forma y color, y cargada de evocación y acuerdo.

Albert Ràfols-Casamada ha visto, ha percibido y ha sentido la realidad...

Antoni Marí



GUINOVART. *METROP*, 1988. MIXTA/MADERA, 260 x 210 CM



FREDERIC AMAT. *NOCTURN ROIG*, 1990. MIXTA/MADERA, 187 x 187 CM



SUBIRACHS. *MIL·LENARI*, 1989. PIEDRA DE CALATORAO Y TRAVERTINO, 57 x 47 x 25 CM



VILADECANS. *NOCTURNO*, 1991. MIXTA/PASTA DE PAPEL, 195 x 185 CM

JOSEP GUINOVART
Barcelona, 1927



Formado en la Escola d'Arts i Oficis (Llotja) y en la Escola d'Art del FAD, hacia la década de los cincuenta tiene contacto con el I Saló d'Art Independent, el Cercle Maillol y los ciclos experimentales dirigidos por Àngel Marsà. Después de una etapa ingenua que desemboca en una realidad imaginaria, suprarreal y magicista, un viaje a Madrid le pone en relación con el paisaje castellano. Entre 1956 y 1958 es palpable su voluntad de experimentación y valoración de la materia a partir de las corrientes abstractas informalistas. Introduce el procedimiento de collage y ensamblaje. A finales de los años sesenta, su obra experimenta una tendencia a reflejar cuestiones humanas, políticas y sociales. Durante los setenta va en busca de la tridimensionalidad, investigaciones que acaban con la práctica del *environner*. La retrospectiva de su obra, que se exhibió en el espacio Tecla Sala, Centre Cultural Metropolità de l'Hospitalet de Llobregat, en los meses de diciembre de 1989 y enero de 1990, ofreció una reflexión sobre el universo personal de este creador. Ha sido merecedor del Premi Nacional d'Arts Plàstiques.

...Josep Guinovart, en su polémica apasionada y continua con la enfadada realidad cultural y social que le rodea, remueve una confusión de objetos, materiales y situaciones, y lo siente –tal como me aseguraba en una reciente conversación– no como un caos, sino como un magma en estado de matriz. Lejos, pues, de situarse al margen de la realidad, el artista se sumerge en ella con la intención de alcanzar una síntesis

de la necesidad –representada por los materiales que le arranca para incorporarlos al cuadro o escultura– y la libertad que supone la organización en composiciones de carácter crítico marcado. De ahí que, en su caso, no sea apropiado hablar de “objetos encontrados” que se muestren en consideración de sus valores puramente estéticos o antiestéticos, sino de objetos y materiales representativos de una situación que se pretende conjurar organizándolos en conjuntos nuevos, que hagan cambiar la función anterior –agresiva, ocultadora, inerte– de cada uno. Se trata de un arte que se opone a cualquier imitación de cristalización y nunca pierde de vista el magma original inspirador, de modo que la obra tiende a ir más allá de los límites objetuales impuestos por la tradición e invade idealmente su espacio exterior. Así, el tiempo interior del artista, representado por la reorganización transformadora de los materiales –realizada más por impaciencia que por menosprecio– origina una tensión casi explosiva entre los dos ámbitos citados...

Àngel Crespo



FREDERIC AMAT
Barcelona, 1952

Interesado por una figuración simbólica, su obra se inspira inicialmente en las culturas exóticas y primitivas y muestra un impacto por los colores, las formas y los materiales provenientes del arte popular. La fiesta, la magia, el ritual, la ceremonia, caracterizan sus telas, marcadas por un trabajo de raíz primitivista. Recientemente ha explorado y subrayado algunos de los símbo-

los de etapas anteriores, lo que acentúa el dramatismo de su tarea y remarca la dialéctica de oposiciones entre vida y muerte especialmente. Las moscas, los pájaros negros, las cabezas de toro decapitadas enfatizan el sacrificio y la ofrenda mediante un trabajo con pastas de papel y ceras muy táctil y sensual.

...Escribía cuando pintaba a mano. A medida que le surgían de dentro las apariciones sincréticas de una escritura sígnica y arcaica en una quimera de mentes e iconos abstractos trasladados de la vida al arte, cada nueva imagen se escapaba del transcurso narrativo de los viajes: Yucatán, Oaxaca, Méjico, Manhattan, Brasil, Egipto, Haití, Marruecos, Sicilia –puntos geodésicos de un nomadismo mental, sofocante y manchado de sangre. Aquellos lugares de peregrinación para el cuerpo, puros, se habían ofrecido en su impureza. Y allí había descubierto las cualidades inagotables de una paleta cromática excepcional, más natural que la invención, el recuerdo, la celebración, la ofrenda, la inmolación, el pavor y el enigma. Se trataba de la concupiscencia del ojo. Y de este modo nacía en él, al mismo tiempo, una escritura ingravida y terrenal, lingüística y matérica, antropológica y escenográfica, de peón y virtual. Cuando pretendía fijar en una única unidad de separaciones lo que se había convertido en rastros de la memoria de la humanidad e instantes luminosos de su biografía, su mirada anhelaba el vuelo quieto, del mismo modo que la irreversibilidad, química e instámica, del reversible numérico, del mismo modo que el semen convertido en sangre y la sangre en leche...

Vicenç Altaió

JOAN PERE VILADECANS

Barcelona, 1948



Expone por primera vez en 1969 con una obra muy barroca que evolucionó posteriormente hacia una desmaterialización, en que el hecho más importante era poner de relieve las relaciones entre los elementos, más que los elementos en sí. A partir de aquí, su obra será más lírica, más poética, más lacónica, y da un protagonismo al objeto hasta encontrar las síntesis de sus *Poemes centrals*, muy organizados por unos esquemas constructivos elementales e incluso simétricos. El tratamiento de la materia por medio de espesores de pasta de papel y la preocupación por la textura y el tejido orográfico siguen siendo sus objetivos principales.

Ha expuesto individualmente en los principales museos y galerías internacionales y ha participado en numerosas muestras colectivas.

...Con los signos, Viladecans signa el estilo, la identificación, con el espejo de la expresión propia. Monta el abecedario para describir, desde el silencio al grito, el verbo pictórico que comunica los sentidos, y los argumenta. La pintura dispone las páginas de un libro abierto para ser llenado por los fragmentos de la memoria más personal.

Dentro de estos límites, los exclusivamente pictóricos, Viladecans perfila su lenguaje signográfico y de él hace narraciones, poemas y evocaciones pictóricas. Finalmente ha visto reconocida su libertad, un universo de signos que distinguen su discurso y diversifican su expresión. Cimentar el estilo, la terminología propia, ha llegado a convertirse en una finalidad entre los máximos crea-

dores de nuestro siglo. Viladecans ha diseñado el suyo.

Cada cuadro una frase, un capítulo de un mensaje que se renueva en cada página, una alegoría de su acontecer. Cada signo nuevo, cada objeto, cada letra, color, figura o huella, un argumento, y unificándolos: el soporte, la condición objetual de la pintura. La dimensión táctil y corpórea. El testimonio de una manifestación constante que no olvida la referencia al hombre, al artista como pensador que vehicula, con la pintura, el estado pensativo de la mirada...

Josep-Miquel García



JOSEP M. SUBIRACHS

Barcelona, 1925

Josep M. Subirachs es uno de los artistas catalanes con más reconocimiento y proyección, tanto a nivel nacional como internacional.

Hasta 1951 acusó la influencia del Novecentismo que había predominado durante su docencia, aunque a partir de estas fechas se observa una clara tendencia a la estilización de las formas que le llevará hasta la abstracción, para volver recientemente al realismo. Su obra madura, sobria y compleja se estructura en un juego de contraposiciones y complementariedades que se da tanto a nivel temático como a nivel de configuración externa, combinando a menudo materiales dispares, figuras en negativo y positivo, secuencias seriadas, desplazamientos, elementos clásicos, etc. en un diálogo constante de contrarios, en un juego de contrastes visuales y paradojas. Pero siempre le caracteriza un gran dominio técnico y

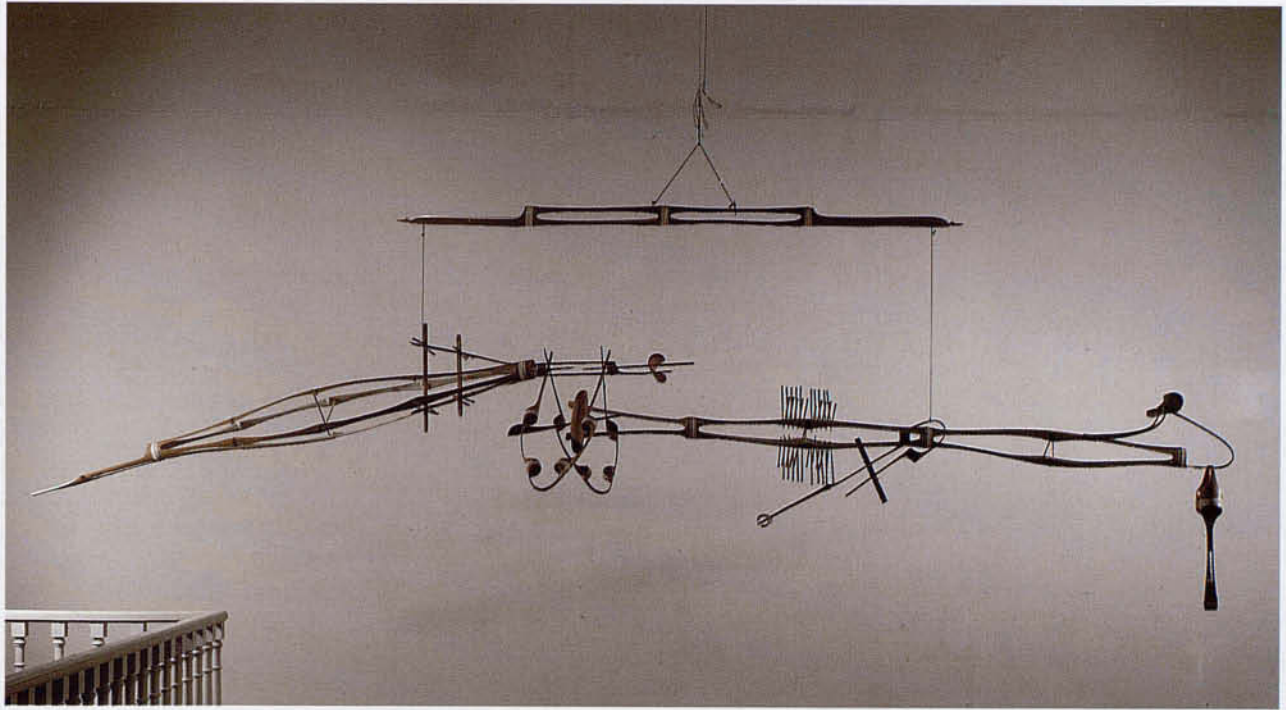
una esmerada estructuración formal.

Subirachs ha sido el artista que, de un modo constante, ha llevado el arte a la calle, defendiendo encarnizadamente la participación del público en la creación artística.

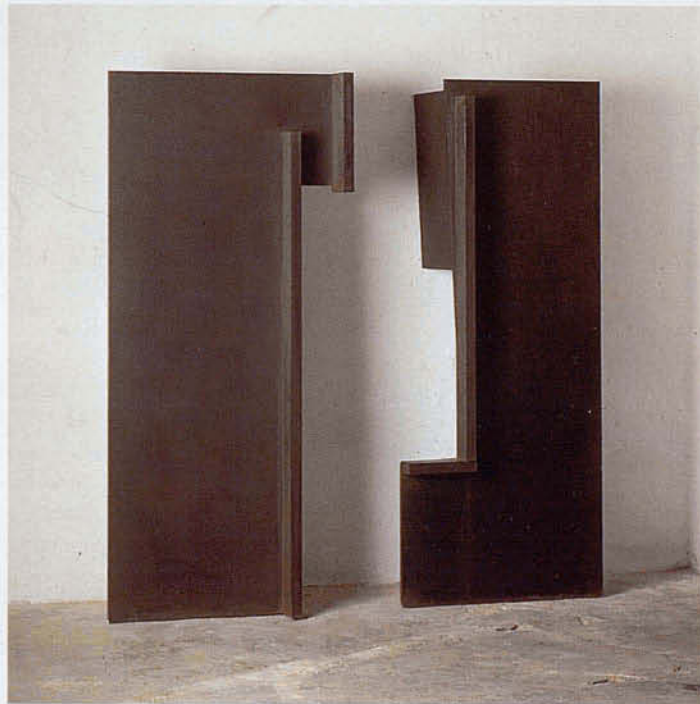
...Su escultura ha jugado tanto con las formas como con los conceptos y ha seguido un camino propio, de un vanguardismo ajeno a las modas y corrientes artísticas masivas. Después de su época abstracta, tan emblemática de la nueva cultura que se abría paso entre los restos del convencionalismo oficial, en los años sesenta introdujo el figurativismo, pero lo hizo sin retornar a conceptos tradicionales, conjugando lo onírico, lo volumétrico y lo literario, mezclando materiales y técnicas. Por ejemplo incluyó la pintura en sus esculturas, y éstas a menudo superaban sus límites naturales y tenían vocación de arquitectura, un arte que el escultor siempre ha dicho que añoraba.

A veces se podría decir que Subirachs es un realista frío, con una fuerte presencia de la mitología en su obra, lo que le ha llevado a hacer continuas referencias a formas y contenidos clásicos y renacentistas, a revalorar el papel esencial de los pedestales de sus esculturas haciendo frecuentemente de ellos un todo invisible con el conjunto, y a la vez le ha llevado a no reprimir la incidencia del erotismo en su obra, en la que un obelisco puede ser impresionantemente fálico y al mismo tiempo tener una contundente y quieta presencia clásica...

Francesc Fontbona



MOISÉS VILLÊLIA. *MÓBIL*, 1980-82. BAMBÚ PINTADO, 120 x 420 x 420 CM



SERGI AGUILAR. *INTERVAL*, 1990. ACERO, 145 x 140 x 37 CM

SERGI AGUILAR
Barcelona, 1946



Estudió en la Escola Massana d'Arts Aplicades y en el Conservatori de les Arts del Llibre, en Barcelona. Desde 1972 se dedica plenamente a la escultura, utilizando el bronce, el latón, el acero y el hormigón, y posteriormente, el mármol negro de Bélgica y el hierro. Su obra manifiesta un cierto influjo minimalista en cuanto a la reducción de la forma a unos mínimos expresivos, y trabaja sobre la base de una geometría orgánica. Escultura que basa su fuerza en las tensiones, inclinaciones, hendiduras y desplazamientos basculares. Ya desde sus inicios, la geometría ha sido la base de estructuración de sus rígidos volúmenes, los cuales, tratados con sutil pureza formal, están contruidos mediante esculturas primarias y formas elementales, siempre recreadas a través de un orden que nunca llega a ser cerrado y racional, sino al contrario, un diálogo constante: rupturas súbitas, equilibrios difíciles, desplazamientos imprevistos, incisiones ocasionales, encuentros dislocados... una conjugación equilibrada de tensiones y de exploración de los accidentes.

...La arqueología de cada escultura de Sergi Aguilar se muestra en el fundamento de la forma y en la apariencia sensible que adopta, sin ser otra su finalidad sino sí misma. La forma, en tanto que representación —y, por consiguiente, incluyendo a la vez la simulación— de un mundo inteligible, ausente del mundo objetual. Su actividad consiste en formar por formar, ajeno a un método discursivo cuya referencia inmediata es la noción del límite. El origen de su obra proviene del axioma geométrico concebido como un postu-

lado para identificar el elocuente silencio que habita en su hermetismo formal, con representaciones corporales que ignoran la ley de la gravedad y sólo responden a la intencionalidad del sujeto que las hace.

Materia y forma son los elementos sintácticos que él articula desde su abstracción, siguiendo el modelo aristotélico, para ordenar un sistema del mundo: la materia es espacio; la forma, concreción del tiempo sin causalidad, en su infinito. El espacio abastece las superficies, y el tiempo produce el gesto. El espacio nunca puede ser igual a causa de la acción inmutable del tiempo sobre él. Pero cada pieza, con independencia de la medida, es una unidad compacta, insustituible...

Menene Gras Balaguer

MOISÈS VILLÈLIA
Barcelona, 1928



Salvo las primeras piezas que estilizaban figuras con una cierta influencia modernista, como se vio en 1954 al exponer por primera vez en el Museo de Mataró, se puede decir que a partir de 1954 es un escultor del todo informalista, como lo manifiesta la exposición de 1956, que dio que hablar sobre un grupo de Mataró integrado por el escultor Villèlia y cuatro pintores más. Toma parte en el Saló d'Octubre de aquel año, donde su obra experimenta una rotunda transformación al decidir olvidar el oficio que dominaba con gran seguridad para lanzarse a la experimentación. Trabaja con materiales inorgánicos (piedras, hierros oxidados, cordeles, alambres...), pero también

con la materia orgánica (una calabaza, un cactus...). En este sentido, esta investigación, precursora del arte *povertà*, le encaminará a descubrir el material que le caracterizará: la caña de bambú. De sus cañas hará móviles que se dibujan en el aire y se sostienen en el vacío, y niegan en último término la posibilidad de la escultura. Una exposición de la obra de Villèlia inauguraba en 1960 el Museu d'Art Contemporani, provisionalmente instalado en la Cúpula del Coliseum.

...En los años cincuenta, la aparición fulgurante de la obra de Moisès Villèlia, una escultura insólita, exuberante, imaginativa, rica en ideas, difícil y única, fue una verdadera revelación en los medios culturales catalanes.

La fabulosa invención de formas plásticas, pero especialmente la manipulación ágil de la caña, material que Villèlia tenía a su alcance en su casa de Cabrils, causaron un impacto difícil de olvidar. El escultor era realmente uno de los primeros en dirigir la mirada a la materia pobre, uno de los primeros que en la segunda mitad del siglo escogió, además de materiales tan insólitos como la caña o los palillos de dientes, materias orgánicas como un cactus, un hueso o una calabaza.

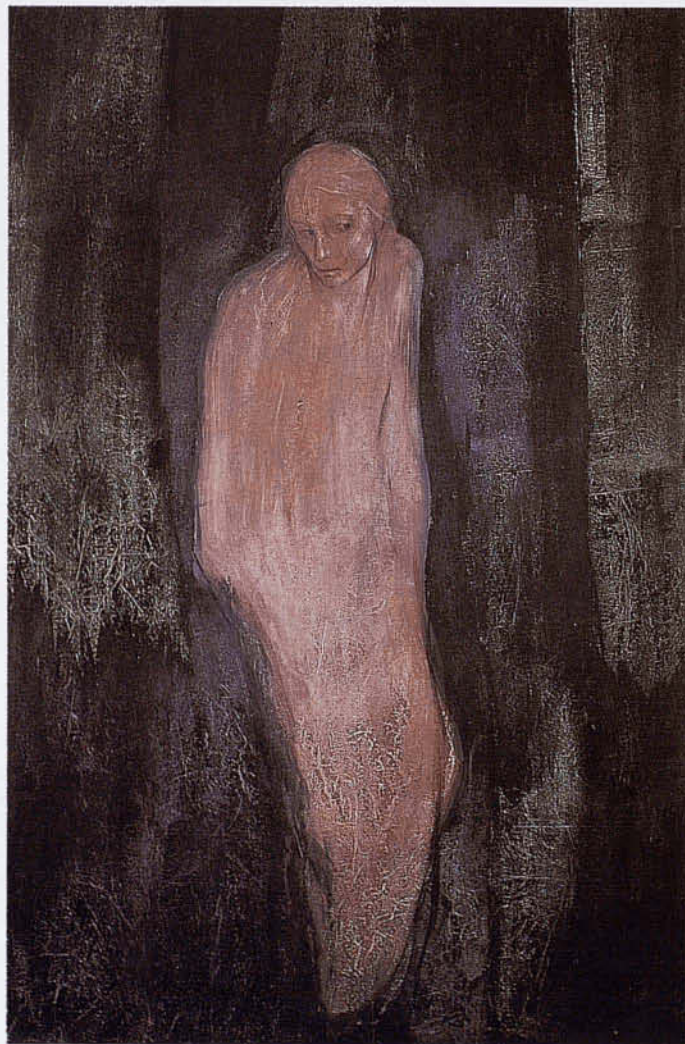
Su amor por todo de lo que ha sabido rodearse es desde luego profundo. Esto constituye su mundo tan singular, rico y personal, reunido —finalmente— en Molló, en la ladera vertical de una montaña donde se hizo la casa.

Villèlia es más que un pintor. Es del tipo de artistas sinceros, firmes y creativos que honran un país. Es un escultor. Sin ninguna necesidad de adjetivo. No es necesario adjetivarlo. Con él, la escultura catalana alcanza cotas de originalidad, emoción e interés pocas veces conseguidas en el arte de nuestro tiempo...

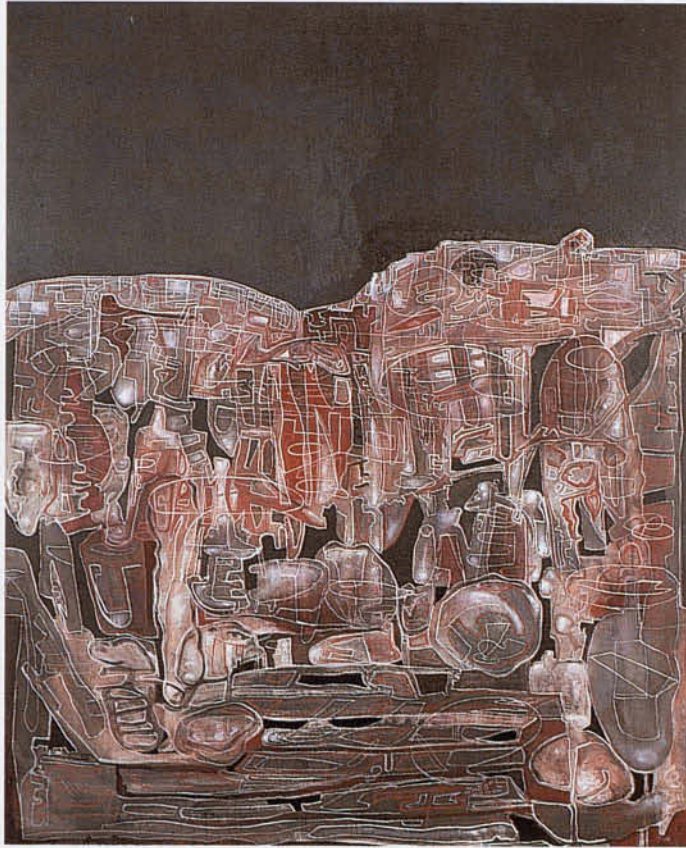
Maria Lluïsa Borràs



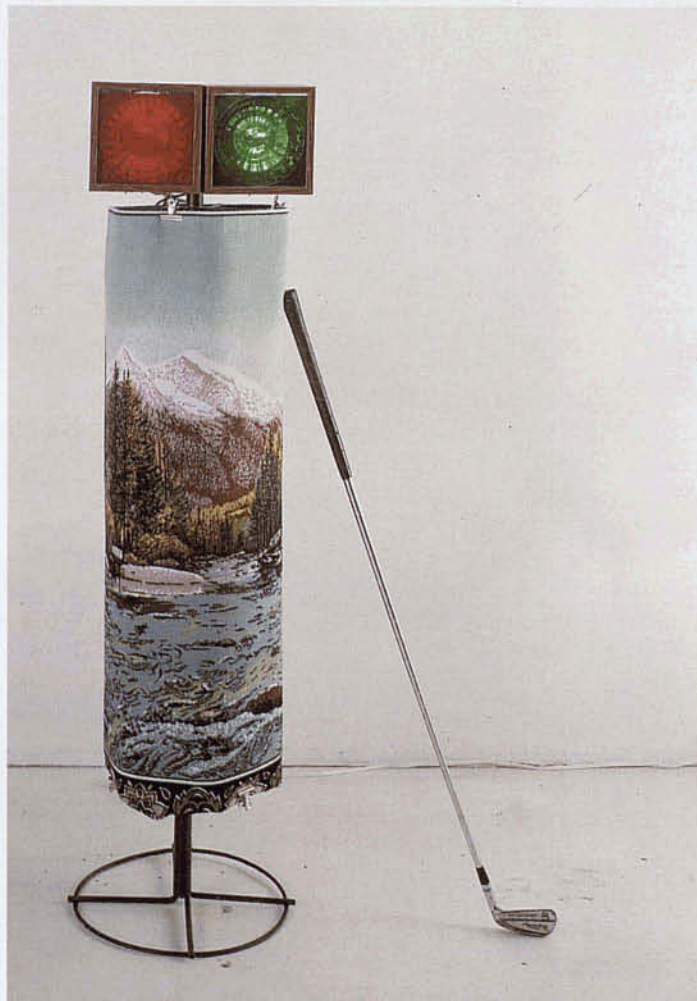
RAFAEL BARTOLOZZI. *VENDEDOR DE GLOBOS*, 1988. ÓLEO/TELA, 170 x 215 CM



MONTSERRAT GUDIOL. *SIN TÍTULO*, 1991. ÓLEO/TELA, 195 x 130 CM



ARRANZ-BRAVO. *LOVE VICTIM, IX*, 1991. ÓLEO/TELA, 100 x 81 CM



CARLOS PAZOS. *¿DÓNDE ESTÁ LA FARMACIA?*, 1987. ENSAMBLAJE DE OBJETOS, 118 x 65 x 27 CM

MONTSERRAT GUDIOL
Barcelona, 1933



Al margen de las tendencias en voga en cada momento, la obra de Montserrat Gudiol se ha caracterizado siempre por un marcado simbolismo. Sus figuras emergen de ámbitos interiores, representando escenas congeladas en el tiempo, por medio de las que profundiza en el terreno de los sentimientos. Si en los años cincuenta su creación apuntaba a una visión surreal, el desarrollo de su lenguaje ha seguido manteniendo aquella atmósfera mítica y superrealista de sus orígenes, impregnada de un aspecto misterioso e impresionante. La soledad, el dolor y la angustia del ser humano centran el interés de su discurso, un discurso plenamente realista que gira alrededor de las cabezas y las manos, partes de máxima expresividad, mientras que los cuerpos quedan diluidos.

...La pintura de Montserrat Gudiol se sitúa como un punto y aparte de la plástica catalana de postguerra: porque ha querido profundizar en un terreno donde no es habitual detenerse, el mundo de los sentimientos. En el momento en que la pintura se centraba en aspectos formales, en los años en que los artistas adquirirían un compromiso de lucha social, esta pintora barcelonesa se centra en una interpretación del espíritu.

Los personajes de Montserrat Gudiol son personajes teatrales: porque se sitúan en un entorno irreal o ficticio, porque hacen del gesto, de la expresión, su elemento comunicativo. Como en las antiguas tragedias griegas, como en las pantomimas, sus personajes nos expli-

can y muestran sus estados de ánimo con una expresión del rostro, con un gesto de las manos.

La pintura de Montserrat Gudiol es una pintura clásica no sólo porque reactualiza planteamientos estéticos del Renacimiento y usa técnicas pictóricas antiguas, sino porque hace del hombre el centro de interés de su discurso.

La pintura de Montserrat Gudiol es moderna porque se adentra en el espíritu de las personas de hoy y porque hace una síntesis personal del Realismo y del Informalismo...

Francesc Miralles

**EDUARD
ARRANZ-BRAVO**
Barcelona, 1941



Pertenece a la generación de artistas que, recién iniciada la década de los sesenta, reacciona ante el lenguaje de la abstracción y el Informalismo para configurar una expresión principalmente figurativa que se basa en el dibujo como sostén académico y recupera la figura humana como proposición formal y reflejo de la dimensión social.

Si durante los años setenta, en una expansión explosiva, Arranz-Bravo se complace en la utilización de elementos formales, durante los ochenta sintetiza y simplifica la composición en un giro interior sobre sí mismo, para retornar, en las obras posteriores, a las redes complejas de líneas y manchas que diluyen la imagen, a la vez que se fragmenta y deshace con desgarrros forzados y despedazamientos dislocados.

El artista parece que quiere mantener el equilibrio entre los dos polos contrapuestos que insisten en su protagonis-

mo; nos referimos a lo geométrico y lo orgánico, a la contención y la expansión. Si el esqueleto es geométrico, la epidermis es orgánica; si la estructura está construida bajo un gran orden y rigor, la musculatura va desmembrando la forma en un claro proceso de abstracción.

...Fiel a una serie de convicciones, ha visto pasar por delante suyo estereotipos y maneras muy diversas, pese a que en esta fidelidad se puedan ciertamente desgranar pequeñas etapas.

El conjunto de trabajos que se presentarán en Sevilla viene a ser una continuación de una depuración formal peculiar de aquellos resortes iconográficos, más o menos figurales, de tipo surreal, obsesivo, dramático e irónico alternativamente, que fueron tópicos del más difundido Arranz-Bravo.

Una destilación que empezó a cuajar después de la ruptura del tándem que el pintor formó durante más de una década con Rafael Bartolozzi y la eclosión manifestada en la espléndida serie titulada Pantocràtor, o en piezas igualmente ejemplares como las tituladas Nord, Corasón de oro o Father estimat amic, todas fechadas entre 1988 y 1989.

Reúne imágenes y trazos, secuencias y esbozos, a modo de fuente donde el artista recoge el agua que después salpicará todos sus trabajos. Salpicaduras que dejan adivinar la potente palpitación de un corazón que notó, ya hace tiempo, cómo después de un cierto ritmo pausado y acomodadizo siguió la arritmia acelerada que un despertador tardío provocó una mañana de una alba supuestamente plácida. Las palpitaciones sonoras resuenan aquí con contundencia...

Luis Casado

RAFAEL BARTOLOZZI
Barcelona, 1943



Después de exponer muchas temporadas junto con Eduard Arranz-Bravo y realizar con él diversas actividades de creación artística, Rafael Bartolozzi presentó en 1982 una obra que era el testimonio de una ruptura definitiva con el modo de trabajar anterior. A partir de este momento resurgió con una personalidad muy definida, pero que reafirmaba su lenguaje inicial. Desde entonces, su obra se ha ido cargando de un cierto simbolismo que, en algunas obras, llega a entroncarse con un pseudoprerrafaelismo.

La deseada ambigüedad que Bartolozzi imprime en su creación queda subrayada por la compenetración de materiales diversos, los cuales nos remiten en ocasiones a la orfebrería y el arte popular. Formas metamorfoseadas en el inconsciente que salen a la superficie transformadas en figuras, paisajes y ambientes descontextualizados en relación con el tiempo y el espacio.

...Bartolozzi inició su pintura en la abstracción y el collage, pero fue a partir del contacto con el grupo de la Escola de Belles Arts de Barcelona cuando empezó realmente su larga carrera artística, hace ya más de veinticinco años, dentro de la neofiguración y con evidentes influencias del Pop Art norteamericano y los epígonos del Surrealismo. En los últimos diez años también se detecta en su trabajo una cierta afectación itálica, que se traduce en una simpatía por el crítico italiano Achille Bonito Oliva y los movimientos que él organiza y/u origina: Transvanguardia, Projecte Dolç y Superart. Simpatía, cuya

manifestación formal, por otro lado, consiste en una "revitalización del expresionismo figurativo", una lectura y análisis de artistas como Francis Bacon y el renovado interés por el hombre, la naturaleza y su entorno.

En su rápida evolución, la pintura de Bartolozzi desemboca en una acelerada lectura sincrónica, se convierte en más etérea y diáfana, es pintura automática, rechaza el instinto y la formación neofigurativa para perderse en el mundo de los sueños y volver a una expresividad infantil pretérita e intuitiva, siguiendo el ciclo de la vida. Es un mundo de signos diferente al de Miró, infantil, pero surreal. Bartolozzi crea a partir de un hecho real y, mediante una lectura personal, lo transforma en un esquema que es la expresión de su actual y entusiástica búsqueda de la sinceridad...

Joan Abelló



CARLES PAZOS
Barcelona, 1949

A lo largo de su trayectoria artística ha desarrollado una auténtica mitología sobre el objeto personal. En la década de los ochenta, la práctica del *body art*, llevada a cabo por el artista, desembocó en un trabajo escultórico de fuerte carga poética, que se centra fundamentalmente en la estética del objeto cotidiano y estructura un lenguaje singular como si de un diario personal se tratase. En este sentido, transfigura la vida gracias a la manipulación irónica, sarcástica, de los objetos cotidianos. Recuerdos, hechos vividos y experiencias teñidas de melancolía y sensualidad,

empañadas de un deseado *kitsch*, aparecen en sus montajes y encajados dentro de una poética muy crítica y siempre a caballo entre la belleza y la fealdad.

...Carlos Pazos desafía el orden de lo convencional en este salto de las fronteras, en su obsesión por hacer de su vida el contenido de su arte y por su incombible postura de eterno rebelde, raro, o como mínimo escaso, en un momento de arribismos generalizados. Porque Pazos ha resultado –paradojas de la historia– más fiel a su causa que muchos de los que, al principio de los setenta, izaban banderas de arte al servicio de grandes ideales. Con su aureola de decadentismo, que le llevó a proclamar en 1976 "Voy a hacer de mí una estrella", Pazos ha llegado a ser más íntegro en su defensa del arte por el arte y más coherente en su propuesta estética que muchos de los artistas de su generación.

La poética de Carlos Pazos es el fruto y la lógica continuación del Dadaísmo y el Surrealismo: ambos aportaron al arte del siglo XX la liberación de la representación con su idea del objet trouvé, que se nos muestran por sí solos, como hace Duchamp, o combinando dos o más de dos objetos como ocurrirá con el Surrealismo. Nuestro artista inaugura una nueva modalidad, la de los objetos que configuran una cierta escenografía porque no llegan a ser una instalación, ni tampoco son propiamente esculturas. Carlos Pazos ama el recuerdo, vive para recordar y fija para la eternidad estos momentos...

Victoria Combalía Dexeus



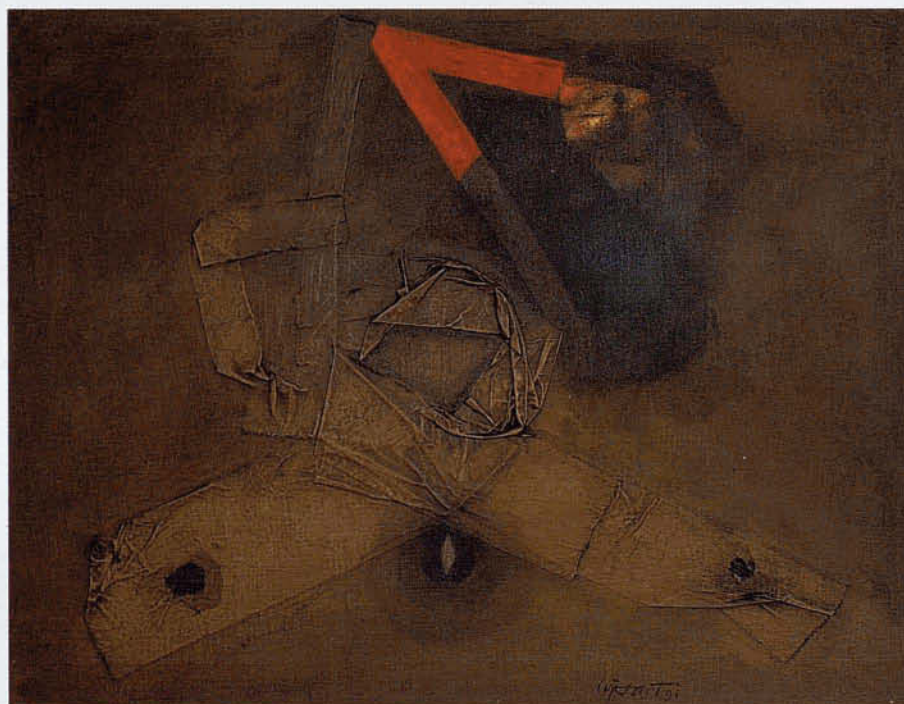
J.J. THARRATS. VIBRACIONS, 1987. MIXTA/TELA, 100 x 81 CM



XAVIER GRAU. SIN TÍTULO, 1991. ACRÍLICO/TELA, 81 x 51 CM



FRANCESC ARTIGAU. MERCAT DE SANTA CATERINA, 1988. ÓLEO/TELA, 170 x 300 CM



CUIXART. PAS A DOS, 1991. ACRÍLICO Y MATERIA/TELA, 73 x 92 CM



J.J. THARRATS

Girona, 1918

Protagonista del empuje vanguardista del movimiento artístico-literario de Dau al Set, Tharrats nunca ha dejado de luchar por la libertad de actuación y la renovación artística. Una vez trasciende su primera etapa de raíz más surrealista, su magicismo se va abriendo hacia la mancha informe y la materia densa, bien trabajada. A lo largo de su trayectoria se ha centrado en un estilismo muy suyo, de amplísimos registros y continuas variaciones, que basa su fuerza en la riqueza de texturas, la agilidad del ritmo y la distribución de los colores.

A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta es cuando se centra en la etapa en que incidirá más particularmente en el Informalismo matérico, tachista y espacialista, y llegará a la cristalización de sus "maculaturas", técnica que une la tradición con las vanguardias. En este sentido, el gesto automático, espontáneo y la mancha cromática, que se distribuye extendida y expansivamente en una erupción constante sobre la superficie, crea unas formas fluctuantes, inestables y dinámicas que fluyen mágicamente hacia la superficie, convertidas en signos y color.

...Tharrats se recrea tanto en un fragmento que sugiere el microcosmos (arena, rocas, lava, etc.) como también en conseguir reflejar el macrocosmos (universo, planetas, galaxias, etc.). Una y otra dimensión siempre están presentes en su obra.

La riqueza de las texturas, cuidadosamente trabajadas, la agilidad de los ritmos en constante movimiento y la sutil distribución de los colores en ricos contrastes definen una obra de dimensión

volcánica, donde la pintura descompone otros elementos para transformarlos en signos insertados en un espacio tan personal como universal.

Esta voluntad instigadora le ha permitido cultivar un amplio repertorio de técnicas artísticas. Además de la pintura y los grabados, Tharrats ha trabajado la pintura mural, la escultura, la orfebrería, el vidrio, la cerámica, el tapiz, el cartelismo o la escenografía, infundiendo el mismo lenguaje plástico a todos los procedimientos.

Esta capacidad experimental le llevó a practicar una técnica propia, la de las "maculaturas", con que sintetiza su capacidad investigadora: utiliza, transforma y recrea distintos soportes de papel o tejido, los estampa al azar sobre estampaciones previas... hasta que la acumulación, la sobreposición y la transparencia dan como resultado otra realidad plástica transmutada por su lenguaje...

Daniel Giralt-Miracle



MODEST CUIXART

Barcelona, 1925

La iconografía figurativamente onírica heredada del Surrealismo, que fue común a todos los miembros del colectivo Dau al Set (1948-1951), se manifiesta de un modo muy personal en Cuixart mediante un mundo mágico y simbolista, de ricas realidades interiores. Después de esta etapa se decanta por una vía informalista dentro de un claro expresionismo abstracto de exuberancia matérica.

El esgrafiado, el rascado, el degoteo, el dripping, son técnicas utilizadas por

él, de las que se cuenta con grandes ejemplos en esta muestra.

A principio de los años sesenta, Cuixart ya vuelve a introducir elementos figurativos en su obra y se acerca a los planteamientos pop y neodadaístas. Así, las figuras exorcistas que emergen de los fondos densos y las macabras muñecas destrozadas y quemadas, pegadas mediante collage, forman parte de este periodo, un periodo caracterizado por el aspecto tenebroso y destructivo.

Finalmente, la barroca y neomodernista figuración de los últimos años nos ofrece presencias sensuales y frívolas de mujeres en inquietantes alegorías.

...Para Cuixart, la estancia en París fue de una importancia decisiva. Los primeros pasos los había hecho en Barcelona, después del descubrimiento del mundo subconsciente, mediante las audacias insólitas del "dadaísmo" y por el mundo mágico del "inconsciente racionalizado" del Surrealismo. La pintura románica de los museos catalanes, algunos aspectos del Modernismo y los senderos seguidos por precursores elegidos dieron a la obra de Cuixart de aquel periodo un tono peculiar de realismo mágico, de caligrafías refinadas y utilizaciones audaces del color.

La inquietud de Cuixart, de todos modos, le llevará muy pronto a nuevas experiencias. Con sus Set personatges d'exorcisme, que expone en París en 1962, y la polémica exposición en la René Metras del año siguiente, llamada de "las muñecas" (por los objetos que incorpora en algunas de sus obras), el lenguaje adquiere una dimensión nueva.

La obra cerámica de Cuixart revela su capacidad escultórica, su sentido de la tercera dimensión, los volúmenes y el espacio, además de su utilización peculiar del color y su atención por la materia...

Cesáreo Rodríguez-Aguilera

FRANCESC ARTIGAU

Barcelona, 1940



Formado en la Escola Superior de Belles Arts y en la Escola Llotja de Barcelona, se da a conocer públicamente en los años sesenta, cuando después del Informalismo se experimenta un cierto retorno a la figuración. Participa en el movimiento de la Estampa Popular Catalana, que se exhibió en la Galería Belarte (Barcelona, 1965). Su figuración se expresa mediante un espíritu de crónica social revestida de ironía y visión crítica, interpretando documentalmente el momento social por medio de un sentido casi caricaturesco de la realidad cotidiana.

Las series de pinturas y dibujos de Artigau, en que se refleja la vida de la calle, se convierten en secuencias puntuales interrumpidas por instantáneas que fijan el movimiento, captando la singularidad dentro de la globalidad social.

...Desde sus inicios como pintor con Estampa Popular en los años sesenta, podríamos decir que Francesc Artigau ha ensayado las posibilidades del pop en un sentido amplio: en el diseño, en la mezcla de imágenes distintas y en los métodos sofisticados de presentación, pero especialmente en la ambigua —y me atrevería a decir, amoral— adhesión a una cultura publicitaria y urbana, condenada a vivir contaminada por un exceso de éticas en conflicto. Su estilo parece admitir que describir es esencialmente ironizar y que hacerlo con elegancia es persuadir.

La superficie del cuadro se convierte en un espacio donde se une lo que es dispar. No es tanto la definición de un significado específico como la de una condición ambigua y perversamente vi-

tal, la de una predisposición a vivir en la incertidumbre. En él hay secuencias entrecortadas e interrumpidas que fijan acontecimientos: la expresividad de un perfil, la animación pictórica de un vestido estampado, la sensualidad de una piel al sol, los personajes en un jardín, los individuos que se comunican, las parejas que corren al llover, las imágenes esporádicas de la pantalla de un televisor, los apuntes de viaje, las evocaciones libres del arte griego o etrusco, las escenas de mercado y en el bar, los cuerpos en las playas y los paisajes del Mediterráneo. Una promiscua figuración con un toque de humor e ironía, acumulativa y comunicativa con vehemencia, en que, como se ha dicho, la recuperación del sentido de la vida y la historia, de la experiencia y la memoria, se hacen indiscernibles...

Miquel Molins i Nubiola

XAVIER GRAU

Barcelona, 1951



Aparece en la escena artística a mediados de los años setenta y reemprende, de un modo mucho más personal, las lecciones de Antoni Tàpies y de la abstracción americana.

Su trabajo pictórico, que se mueve en el terreno de una abstracción donde el gesto y el color son los elementos esenciales, se caracteriza por las atmósferas densas, de las que surgen figuras y objetos fragmentados, empapados de una luz irreal y romántica. La pincelada gestual y espontánea junto con un color potente y arrebatado determinan una obra densa y cálida en su configuración formal. Ha realizado importantes expo-

siciones individuales y ha participado en significativas muestras colectivas en todas partes.

...Xavier Grau pertenece a aquella clase de pintores para quienes la pintura, por sí misma, se convierte en fuente inagotable de nuevas ideas y, por lo tanto, de nueva pintura. Para Grau, la pintura es una necesidad vital; es exigencia del ser, del intelecto, de la existencia; la pintura es creación y, como tal, el instrumento más idóneo para comunicarse con el mundo y también para encontrarse consigo mismo. La pintura, más que representación o simbolización de algo externo al pintor, sobre todo es expresión de su yo, un lenguaje mudo en sonidos y rico en imágenes que tiene totalmente y nada que ver con el entorno que lo genera y hace posible.

Desde sus composiciones coloristas y gestuales de principios de los años ochenta, atormentadas por una sutil y a veces invisible presencia figurativa que ya tenía muy poco que ver con la abstracción support-surface practicada por Grau a finales de la década de los setenta, la que le llevó a participar en exposiciones como "Per una crítica de la pintura" y colaborar en el colectivo Trama, hasta sus impactantes composiciones actuales, casi no hallamos aires de modificaciones esenciales de lo que podría llamarse, no sin comillas, estilo: estilo que desde luego, lejos de repetir imágenes como un espejo, de amanerarse o quedarse vacío de contenidos, ha sabido convertir la tela en un campo intenso de expresiones y verdades que lo son para él, pero también para nosotros...

Anna Guasch



TOM CARR. *RED HELIX*, 1991. MADERA PINTADA. 200 x 195 x 100 CM



MARCEL MARTÍ. *OSUM*, 1989. BRONCE, 54 x 26 x 17 CM



ANTONI LLENA. *GROC, BLANC I BLANC TRANSPARENT*, 1987. COLLAGE, 126 x 126 CM



LLIMÓS. *VANITAS BLAU*, ÓLEO/TELA, 130 x 130 CM

MARCEL MARTÍ

Alvear, Argentina, 1925



Miembro de la generación de artistas que pertenece a la segunda vanguardia catalana, Marcel Martí se ha mantenido al margen de grupos, escuelas o modas para basarse en un desarrollo creativo que siempre se ha caracterizado por el diálogo constante entre el instinto y la reflexión, entre lo sensible y lo inteligible.

Poco a poco, su obra evoluciona hacia una abstracción que sigue referenciada en la realidad, pero se traduce en unas formas organicistas que, extraídas siempre del repertorio natural, se basan en el estudio de las morfologías propias del mundo antropomórfico, biológico e incluso geológico. Figuras, personajes, tótems..., en sus manos se convierten en símbolos con vocación monumental.

La constante tensión formal dada a través de los ritmos, masas, concavidades, convexidades, planos, vacíos y llenos queda perfectamente sostenida gracias al impecable trabajo técnico de los diferentes materiales utilizados (madera, bronce, mármol, piedra, poliéster, fibra de vidrio, hierro...), al acabado exquisitamente aerodinámico y al rico tratamiento cromático de las superficies, principios que otorgan a la obra de Marcel Martí esta solidez plástica.

...Por los caminos del mundo y de la vida personal, Marcel Martí se dio cuenta que lo que en apariencia era efímero, en realidad eran presencias intangibles, unas agradables, otras molestas y la mayoría angustiosas. Por su idiosincrasia especial, quiso concretarlas todas en tres dimensiones, lo que se ha ido generando y mostrando en su escultura.

Vista con cuarenta años de perspectiva, la escultura de Marcel Martí no presen-

ta evoluciones; ha ido desde las formas cuadradas y angulares de la geometría plana o volumétrica hasta las formas redondeadas y con protuberancias de lo que se puede llamar orgánico, pero sus obras nunca han sido imitativas, a pesar de buscar la expresión que la cultura ha ido exponiendo a lo largo de la historia.

En el proceso creativo de sus imágenes concretas, Marcel Martí sabe recoger y reunir lo que es la estructura compositiva geométrica con el reduccionismo esquemático del minimal, o pasar del cubo al organicismo mórbido, denso y lleno de significaciones vívidas, aunque éstas nunca sean alusiones traducibles en una visceralidad viva que limite la posibilidad proyectiva y la libertad de captación de la obra.

La escultura de Marcel Martí oscila entre la composición geométrica y la organicidad natural, lo que le permite plasmar una idea y vivirla según la intensidad y la necesidad absolutamente personal, y ello en el lugar y el tiempo que corresponda...

Arnau Puig

**TOM CARR**

Tarragona, 1956

Las experiencias de Tom Carr alcanzan desde las iniciales proyecciones efímeras e inmatriciales con fugaces rayos de luz sobre elementos arquitectónicos, pasando por las primeras construcciones elaboradas sobre papel con barras de grafito y por las conocidas estructuras arquitectónicas en madera que sugerían edificios y monumentos imaginarios, hasta llegar a la etapa actual con una escultura mucho más etérea, dinámica y ligera.

No obstante, aquellos estudios de perspectiva, aquella constante distor-

sión anamórfica, aquellos desplazamientos de ejes y volúmenes, aquella intuición para las formas geométricas arquetípicas, se condensan ahora de un modo rotundo y contundente con unos volúmenes que se imponen, pero sin dominar el espacio.

En sus anteriores construcciones que nos trasladaban a un pasado ancestral a través de torres de Babel, zigurates, mastabas, pirámides, rampas, pináculos..., Tom Carr se concentraba frecuentemente en el tema de las grade-rías, de la escalera inútil, desgranando las espirales y los diferentes giros hasta el límite inverosímil de dejarlos en el aire sin que condujeran a ninguna parte.

...En sus obras primeras, las formas lumínicas distorsionadas por la reflexión de espejos o las sombras proyectadas oblicuamente activaban la arquitectura de los espacios expositivos, a la vez que relativizaban la certeza de la percepción. Más adelante, el procedimiento anamórfico se amplía y acoge en su seno signos, símbolos, imágenes y colores, todos dibujados por la elevada resolución del contorno lumínico.

La inmaterialidad lumínica es substituída por la "dibujística" madera torsionada o curvada hasta la imposibilidad.

Tom Carr profundiza en la libertad inherente del proceso configurador genuino, magnificando una dialéctica multidireccional que contiene en su imprevisible amalgama todo tipo de relaciones entre los elementos plásticos. En su obra más reciente ha acontecido una cierta simplificación, al tiempo que se enfatiza la presencia de formas muy simples. De todos modos, la importancia de la escala de percepción y sobre todo el posicionamiento relativo de las piezas se subrayan con más fuerza y el cuidado de no incurrir en ningún tipo de gratuidad retórica. Es como si el artista invitase al espectador a darse cuenta que la auténtica plasticidad se basa en los mismos medios de creación y no tanto en los motivos, como si reclamara

un territorio con subjetividad de intensa pero mínima expresión que la convención casi no suele considerar...

Glòria Moure



ANTONI LLENA
Barcelona, 1942

Artista autodidacta, aproximadamente desde 1966 hasta 1969 se mueve en un universo conceptual plenamente incluido en el espíritu del arte pobre. Sus experiencias son unas de las primeras y más interesantes que se producirían, durante los años sesenta, en relación con este arte pobre y el carácter efímero de los materiales utilizados.

Sus obras se basaban en sombras dibujadas en la pared, esculturas de papel, cajas que hay que destruir para ver la obra, pinturas con polvos de talco, etc. Esta etapa se fue radicalizando hasta obtener una posición decididamente crítica, que le hizo abandonar voluntariamente todo tipo de manifestación pública de su arte, justo cuando estalla el arte conceptual en general. Actualmente, sus papeles cortados y amontonados son la prolongación de su especial visión del mundo del arte.

...Ante esta situación, la producción artística de Antoni Llena resulta especialmente significativa, dado que es una crítica radical a cualquier tipo de dogmatismo formalista. Incluso entrando en el juego artístico, sus obras mantienen una capacidad de oposición, no son indiscutiblemente vistas como arte y, por lo tanto, obstaculizan su integración en el paradigma heterogéneo y descontextualizador que caracteriza nuestra época.

La elección del material es tan importante para el artista que crea un collage

como la elección del sujeto-tema para el pintor. Que Llena trabaje con papeles es, pues, significativo: sus obras adquieren un evidente carácter de fragilidad y obsolescencia. Ahora bien, estos papeles que han sido doblados y retocados también parecen reciclados de un uso anterior, lo cual confiere a su trabajo un sentido de permanencia y durabilidad que se opone a la fragilidad de la primera impresión. Estamos ante una obra ambigua que de nuevo se sitúa al margen y, por lo tanto, no permite ser asimilada o "etiquetada" en una línea u otra.

Esta ambigüedad es la que nos permite entender la obra de Llena más allá de todo formalismo. El arte de este artista es antiformal, se aleja del estilo. Ni sus piezas de los años ochenta podían ser adscritas a una tradición constructivista, ni sus obras actuales pueden ser asociadas con las tradiciones modernas del automatismo...

Manuel J. Borja-Villel



ROBERT LLIMÓS
Barcelona, 1943

Hijo del pintor Camil Llimós, su formación es inicialmente académica. Estudió en la Escola de Dibuix Amadeu Prats, en la Escola Massana y en la Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, en Barcelona. En una primera etapa y coincidiendo, en los años sesenta, con un retorno a la figuración, practicó la nueva figuración para pasar, más tarde y muy brevemente, por una esporádica experiencia conceptual durante el periodo 1969-1973. Vuelve definitivamente a la pintura de figuración expresionista con un sello muy singular y personal. En 1975 se traslada a Nueva York, ciudad que alternará durante mucho tiempo con Barcelona. A partir del

dominio de todos los recursos plásticos, Llimós inscribe su obra reciente dentro de una figuración hierática, teñida de un cierto arcaísmo mediterráneo que también ha trasladado al lenguaje escultórico.

...Propongo dos maneras de ver a un pintor como Robert Llimós (Barcelona, 1943) en sus relaciones con el mundo real o imaginado de su entorno: como prestidigitador y como perrucho callejero, en el mismo sentido emblemático en que se podía ver a Picasso como arlequín o saltimbanqui, o como -a modo de perro- pudo imaginarse a sí mismo el poeta Dylan Thomas en su autobiografía Portrait of the Artist as a Young Dog. Se trata, evidentemente, de alegorías o figuras que ellos mismos, Llimós y Picasso, han abonado con el uso frecuente de los temas respectivos, en el primero de los cuales, el del arlequín, hay que suponer -según Jean Starobinski- la autoidentificación del poeta o el artista en el sentido baudelairiano del "actor que esconde bajo su triunfo y sus alegrías fingidas un alma desesperada".

Un aspecto esencial de la pintura de Llimós es el del comportamiento extraño de los objetos y las personas en sus obras. El espacio, casi sin definir, suele adoptar una indiferencia o, si se quiere, una neutralidad que poco o mucho se podrían tildar de irónicas. No es extraño que cosas y personajes leviten o sean impelidos extraña y fragmentariamente en este espacio, dentro del que los últimos pueden mostrarse sólo con gestos y maneras sueltos o, si aparecen íntegramente, haciéndolo con interrupciones, a modo de hiatos, en sus contornos y perfiles...

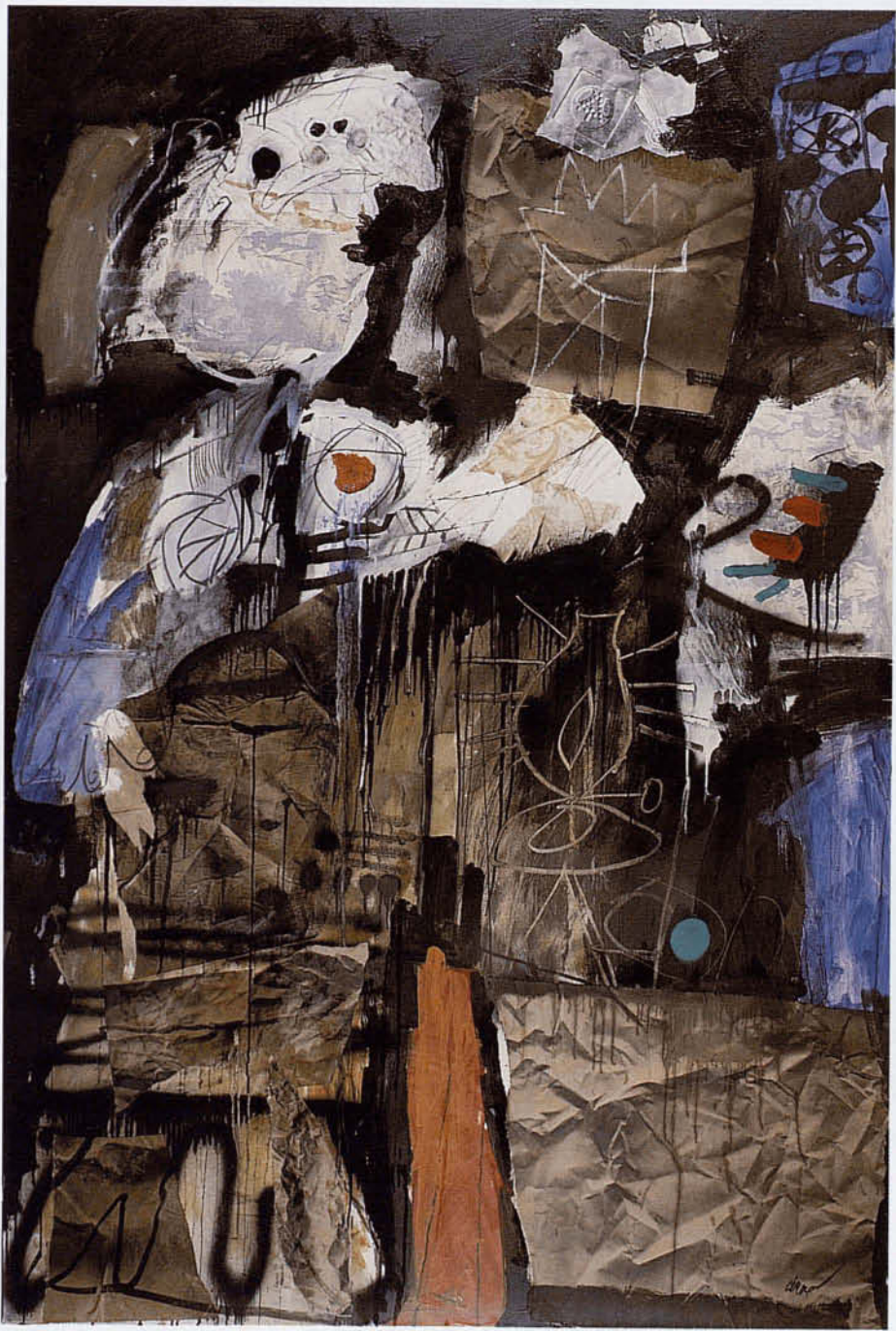
Rafael Santos Torroella



ZUSH. JARVIS KILLER, 1986. MIXTA/CARTÓN, 118,3 x 88,6 CM



PEREJAUME. PINTURA I REPRESENTACIÓ (DELTA DE L'EBRE), 1989. FOTOGRAFÍA, 150 x 150 CM



CLAVÉ. *COLLAGE DEL FAUNE* (1985), COLLAGE/TELA, 195 x 130 CM

ZUSH

Barcelona, 1946



Llamado Albert Porta y de formación autodidacta, se da a conocer con la exposición "Al.lucinacions" en 1968, año en que toma el nombre de Zush. En 1975 tiene su primer contacto con Nueva York, ciudad que desde entonces alternará con su residencia en Barcelona, Inicialmente entronca con el Pop Art y una pintura fosforescente, psicodélica y underground, coincidiendo en algún momento con la vena surrealista de Dau al Set. Zush ha configurado un lenguaje propio, creando un mundo interior, mágico, que explora la dualidad entre el universo como totalidad y el mundo como individualidad. En este sentido, ha creado el Estado de Zushlandia (1980) y el Evrugo Mental State (1983). Ha participado en la muestra "Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980" (1985). En 1989, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya organizó la exposición "Els llibres de Zush", que reunió casi la totalidad de sus libros y cuadernos, donde desarrolla la base de toda su iconografía.

...Probablemente, Zush es uno de los pocos ejemplos que quedan –y que se mantiene así– de lo que en su momento se llamó mitologías individuales, y no por el hecho tan reportado de su ya

famoso Evrugo mental y su retahíla de banderas, papel moneda, documentos de identidad u otros signos de un particular estado (de sitio) propio, sino por la singularidad de sus sistemas de actuación. La obra de Zush no es nada de lo que normalmente entendemos como obra de arte, y desde luego lo es todo a la vez. En esta producción incesante e imparable aparece de todo –dibujos, pinturas, libros, grabados– y nada está sujeto a la declamación tradicional de las categorías. Como artista, Zush recorre a su estatus artístico propio –aunque reinventado– y de ahí surgen todas sus operaciones; como obra de arte, su producción apela a la dinámica del sujeto para establecerse en un discurso personal y autónomo –en este sentido, perpetuamente autorreferencial– que se presenta sin pedir la palabra –sino tomándola directamente–, y no para incidir en la problemática contextual de los dispositivos productivos, sino para afectar a la esfera intelectual del espectador, asimilándose así a un tipo de actuación particular –un duelo– que podríamos llamar cerebro a cerebro, imagen que, por cierto, pese a ser recurrente, no deja de ser sintomática de todo un modelo no sólo de actuación, sino básicamente de comprensión de la actividad creadora desde su punto inicial de arranque apriorístico...

Manel Clot

PEREJAUME

Sant Pol de Mar, 1957



A caballo entre la poesía y la plástica, la obra de Perejaume puede considerarse en cierto modo heredera de los poemas-objeto de Joan Brossa. Desde la primera mitad de los años ochenta, ha llevado a cabo un trabajo de investigación centrado básicamente en la representación del paisaje, gracias a la utilización de la metáfora como recurso y a la manipulación de imágenes como la técnica del collage. Si inicialmente su obra arrastraba una cierta influencia surrealista de raíz mágica, progresivamente ha ido alcanzando un cuerpo mucho más conceptual y cada vez más alejado del tema paisajístico, que exige por parte del espectador una participación mucho más directa. Recientemente ha publicado el ensayo Ludwig-Jujol (1989).

...Desde el balcón de la modernidad, Perejaume vislumbra el cielo sacudido del Modernismo. Siguiendo el hilo de los ascendentes, su mirada al territorio del sueño –mejor dicho, del ensueño– tiene mucho más que ver con la aventura de las postrimerías del XIX que con la del Superrealismo, que en los años veinte exploró las malas subconsciencias de entreguerras. Nos apresuramos a añadir que, a pesar de ello, hay parentescos que no podemos negar. Sin

duda, en el arte de Perejaume encontraréis como mínimo un parecido, un aire de familia con los relojes blandos de Salvador Dalí, con las vastedades casi pavorosas de René Magritte, con las monumentalidades misteriosas de Giorgio de Chirico. Pero, por la línea de pimogenitura, viene de más lejos: Wagner y Ludwig, Gaudí y Jujol. Desengañémonos, en resumidas cuentas y a pesar de todo, el mundo es poesía; y Perejaume lo sabe. Por eso los paisajes que sus ojos contemplan se convierten en postales perturbadoras que os invitan a las aventuras más vertiginosas. Realidad y sueño, visión y metáfora. Sabe que al fin y al cabo el secreto de la verdadera magia no consiste en hacer que el sueño se convierta en realidad, sino muy al contrario, en hacer que la realidad llegue a ser sueño...

Josep M. Llompart



ANTONI CLAVÉ
Barcelona, 1913

Este artista ha llevado a cabo casi toda su densa y larga trayectoria en Francia, donde en los años cuarenta estableció su residencia. Antoni Clavé encontró en la Escuela de París las posibilidades ini-

ciales para desarrollar un arte que nunca ha dejado de investigar, con resultados auténticamente innovadores en el campo de la pintura, la escultura, el grabado o la tapicería. El combate cuerpo a cuerpo que mantiene con su obra se manifiesta de diversos modos: en la manipulación de la materia y su desbaste, en los rasgos pulsionales de color que dejan chorrear y gotear el pigmento de una forma dramática, y también en la estampación de los elementos más diversos. La utilización reiterada del *trompe-oeil* (ilusionismo óptico) y el uso de objetos de desecho que el paso del tiempo ha deteriorado y envejecido son otras constantes de su creación. En 1984, en agradecimiento a su trabajo, le fue otorgada la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya. La exposición retrospectiva presentada en el Palau Robert por el Departament de Cultura a principios de 1990 permitió valorar su desarrollo creativo con la continuidad dinámica que le caracteriza.

...Entretanto, en España el franquismo triunfante y totalitario se atrevía a decretar una estética y cualquier experiencia de vanguardia era calificada como una consecuencia de la degeneración del arte. Clavé es un pintor perdido en la Francia ocupada, que trata de conectar con el arte vivo y libre en el subsuelo de la ocupación. Su amistad con Picasso le permite ensamblarse directamente con la lógica interna vanguardista, mientras en España el arte de ruptura era casi clandestino y hasta

finales de los años cuarenta o más exactamente los cincuenta no habían de aparecer grupos como Dau al Set o El Paso.

Clavé ha conseguido ya su caligrafía, su sistema signifiante en que el ornamentalismo es la simple valoración subjetiva del curioso que conoce su pasado de cartelista. No es ornamentalismo. Es una retina prodigiosa, tan sabia en la estructuración del cuadro espacio, como en el uso del color, una retina que incorpora lo matérico desde el dramatismo experimental con que el arte y la literatura contemporáneos demuestran la inseguridad sobre la que se autodestruyen para construirse. El collage no es una simple declaración de mestizaje o un garbullo de polisemias. El collage es la representación de la duda sobre el sentido del arte contemporáneo, del mismo modo que en Clavé la alternancia de pintura, ilustración, decoración teatral, escultura, tapices, traduce una avidez de búsqueda o descubrimiento de medios y espacios que fuercen la evolución del lenguaje.

Desde el cartelista de películas de Hollywood que aún está en la memoria de los viandantes que le eran contemporáneos, hasta este artista de setenta y nueve años que lucha contra la estética de su melancolía, asistimos al proceso de crecimiento de uno de los grandes creadores de este final de milenio, excepción sobre un fondo de artistas calculadores y usureros del tiempo que les queda para administrar su caligrafía...

Manuel Vázquez Montalbán