E INA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelon
Adscrit a la UAB

1º Mostra Internacional d'Art HOMENATGE a JOAN MIRO Granollers





Granollers, 15 de mayo de 1971 - N.º 1769

Paises:

ALEMANIA

Werner Knaupp Alfonso Hüppi Josua Reichert Peter Klasen

Rodolfo Krasno

Comisario artístico: Herrn. Dr. Dietrich Mahlow

FRANCIA

Olivier Debré Francis Naves Claude Bellegarde Comisario artístico: M. Jean-Clarence Lambert

ITALIA

Toti Scialoja Piero Dorazio Rodolfo Aricó Valerio Adami Comisario artístico: Dott. Gillo Dorfles

GRAN BRETAÑA

John Walker Howard Hodgkin Richard Smith Bridget Riley Comisario artistico: Mrs. Julie Lawson

BARCELONA

Antoni Tàpies
Ràfols Casamada
Joan Ponç
José Guinovart
Comisario artístico:
Sr. Alexandre Cirici Pellicer

MADRID

Rafael Canogar Lucio Muñoz Manolo Millares Antonio Saura Comisario artístico: D. José M.ª Moreno Galván

VALENCIA

Equip Crònica Eusebi Sempere Equip Realitat Comisario artistico: Sr. Tomás Llorens

COMARCA DEL VALLES

Liorens Artigas Antoni Cumella

1.ª Mostra Internacional d'Art

HOMENATGE a JOAN MIRÓ

EDITA RED CATALANA DE PRENSA

Director: Juan Velayos Balcells

Calle José M.^a Puntas, 38 - Teléf. 270 02 93 Depósito Legal: B. 1543 - 1960 - 2.ª época de «Estilo» Impreso en La Poligrafa, S. A. - Balmes, 54 - Barcelona 1.ª MOSTRA INTERNACIONAL D'ART

Organització:

Centre d'Iniciatives i Turisme

'Comarca del Vallès'

Direcció:

JIM (Joan Illa Morell)

SALUTACION

Granollers, ciudad de hombres inquietos, tenaces y a la vez soñadores, pone en pie una manifestación artística cuya categoría y éxito tenemos la seguridad estará a la par con el gran amor que estos hombres sienten por su ciudad.

Es a los organizadores, encuadrados en el Centro de Iniciativas y Turismo, a quienes desde estas líneas quiero trasladar mi personal felicitación y la de la ciudad por su idea, por su trabajo y por su realización. Y muy especialmente al grupo de jóvenes, alma y motor del certamen, que con ello han tenido ocasión de demostrar la posibilidad y también la certeza, de lo que ha de ser el Granollers del futuro.

Mi agradecimiento a todas las colaboraciones recibidas, pero principalmente a Joan Miró por haber cedido una muestra de su arte universal a esta pequeña parcela de la tierra catalana, modesta y laboriosa, pero llena de afán e ilusiones para integrarse en el concierto universal del arte y la cultura.

Y para los visitantes nuestro abrazo cordial, cual corresponde a una ciudad que con orgullo presume de "Vila Oberta".

FRANCISCO LLOBET ARNAN Alcalde de Granollers Alegrémonos. La vitalidad granollerense, ha impulsado poderosamente y, sacando fuerzas de quién sabe donde, ha reafirmado su voluntad de ser y su ferviente deseo de ponerse en línea y al nivel de los más avanzados en este bello orden de la cultura y las artes.

Una entidad joven, el Centro de Iniciativas y Turismo "Comarca del Vallés", ha reunido a la flor y nata de la juventud vallesana, esa juventud con inquietudes que, cumpliendo un ciclo natural, pugna codiciosamente por abrirse paso y ser protagonista en lugar de mero espectador; ésa juventud —decimos—, hace unos meses se propuso alcanzar un objetivo que, además de ambicioso, sirviera de aldabonazo que despertara —como el canto matutino del gallo—, a toda una vida socio-cultural aletargada y rutinaria.

El C.I.T. ha servido de cauce y catalizador. Y, el Municipio, de factor determinante decisivo, con el patrocinio de la manifestación pictórica y plástica más importante de las celebradas en Granollers.

Todo lo demás se ha dado por añadidura. El beneplácito de Joan Miró homenajeado; los Comisarios nacionales y extranjeros, que han efectuado una rigurosa selección de artistas y de obras; la colaboración entusiasta de cuantos se les ha solicitado ayudas y simplificación de complejos trámites. Y, el resultado —con sus defectos, puesto que es humano—, ha sido esta "I Muestra Internacional de Arte-Homenaje a Joan Miró".

A mi modesto criterio, el objetivo ha sido total y plenamente alcanzado. La juventud, ha demostrado saber hacer las cosas por complicadas y llenas de interrogantes que se presenten. Nuestro deseo, ahora, es el de dar ocasión a esos jóvenes, para que puedan demostrar que todo esto no es flor de un día; que saben valorar en su medida el concepto de la continuidad.

De momento, alegrémonos y entonces el ;aleluya! por lo realizado, que se nos antoja va a ser un hito que señalará un punto de partida y de apoyo, desencadenador de una inédita fuente de energías que contribuirá a formar a sus protagonistas, y a revalorizar, con vigor, la personalidad incuestionable de la comarca vallesana, que lucha por no caer en el foso anonimato y a la forma estandarizada del vivir actual.

PEDRO VIAPLANA RIERA Presidente del CIT Werner Knaupp Alfonso Hüppi Josua Reichert Peter Klasen Rodolfo Krasno Olivier Debré Francis Naves Claude Bellegarde E I EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Adscrit a la UAB

FRANCIA

ALEMANIA

Los cuatro artistas alemanes presentan una muestra de la labor de la joven generación de la República Federal de Alemania. Esta muestra es fiel reflejo de sus ideas, de los materiales que emplean y de sus formas creativas. En sus rasgos esenciales, son característicos también de muchos artistas de otros muchos países, ya que estos cuatro alemanes pueden considerarse, más o menos, como "internacionales": Alfonso Hüppi que nace en Suiza (en 1935), vive cerca de Baden-Baden y es tan conocido en Italia como en Suiza y en Yugoslavia; Peter Klasen (nace en Lübeck en 1935) vive en París desde hace muchos años; Werner Knaupp (nace en Nuremberg en 1936) conoce Africa del Norte y hay cuadros suyos en colecciones americanas; Josua Reichert (nace en Stuttgart en 1937) vive en Munich y obtuvo entre otros, un premio en la Bienal de São Paulo en 1967.

Si quisiéramos poner de relieve algo característicamente alemán o cuando menos centroeuropeo, nos veríamos en un compromiso, pues, a lo sumo, se podría hacer resaltar el escrupuloso desarrollo de las ideas, incluso las más fragmentarias, y, por lo que toca a Josua Reichert, su dedicación a las letras.

JOSUA REICHERT

Trabaja con el material de las antiguas imprentas: con letras y regletas. Es discipulo del HAP Grieshaber, que fue distinguido en este año con el premio Albrecht Dürer de la ciudad de Nuremberg y sigue la tradición de los viejos maestros caligrafos de Italia, Alemania del Sur y Suiza, quienes desde finales del siglo XVI hasta la época de L'Art Nouveau trataron de ilustrar el espíritu de un texto en la grafía. A finales del siglo XIX Mallarmé se hizo cargo de esta tradición, visualizando el estilo, las pausas y la acentuación. Esto fue llevado a la literatura por Apollinaire y los cubistas lo pasaron a las formas constructivas.

H. N. Werkman, impresor y grafista de alta categoría, proporcionó a los textos que imprimía el sentido de una clara constelación simbólica de gran fuerza expresiva, y Reichert se halla muy consciente en medio de esta creatividad. Para ello ha interpretado perfectamente las impresiones de los últimos veinte años; su pensamiento creador, que se ha convertido en lenguaje interno, comprende las tensiones de nuestro tiempo. Su poesía es lapidaria y donde la relación entre el pensamiento y la escritura sale bien, actúa de forma clásica en su expresión.

WERNER KNAUPP

Se distingue por ser especialmente consecuente. Su vista es tan clara, como dura es su cabeza y el paisaje de sus cuadros está formado por grandes bloques. Estas negras colinas de paisajes abtractos, escritas con bolígrafo, se deben externamente al estímulo que recibió en el desierto del Africa del Norte, internamente son una prueba fascinante de su relación con respecto al hombre y al paisaje. Una profunda seriedad faculta a Knaupp a ser tenaz; sólo así logra descubrimientos, en los que el observador de sus cuadros halla, casi sorprendentemente, unas relaciones visuales que se habían perdido por demasiado complacientes.

Las topografías de Knaupp son descripciones del alma humana a la luz de fuentes arcaicas. Si ahora expone en Barcelona, deberiamos poder hacer una excursión a los lejanos desiertos orientales para regresar a sus cuadros. Entonces éstos nos hablarían y su monotonía se haría insoportable —hasta que lo aferrado en nosotros mismos se resolviese.

PETER KLASEN

Prueba el rápido enraizamiento en lo actual: la selección de los más variados símbolos o alegorías, tanto de contenido como de forma; la combinación de elementos heterogéneos a impulsos, estímulos, contradicciones y reflexiones. Peter Klasen no solamente amplia el recorte —como los artistas Pop— sino también la composición de varios detalles.

Lo que inconscientemente ya se había visto, pensado y sentido en conjunto, Klasen lo junta formalmente por medio de la técnica del collage. Al variar y unificar simultáneamente las dimensiones de las partes, crea su propia sintaxis, elevando su técnica al principio de que la unión es lo que realmente se realiza. Aquí se sujetan unas relaciones, que pasan desapercibidas al que lleva prisa y al superficial, por lo que tampoco hay toma de conciencia.

ALFONSO HÜPPI

Nos proporciona otros signos: su material es la madera orgánica y de las formas básicas orgánicas salen brotes.

Los signos de Hüppi aparecen como conjuntos de principios de nuestro siglo e incluso de todos los tiempos, que se resuelven en color y que momentáneamente creimos olvidados, pero que siguen rumoreando en lo más íntimo de nuestro ser. Formas elementales: rectas y diagonales, arcos diestros y siniestros, círculos, cuadros, triángulos. La geometría de sus cuadros no se reproduce en la forma clásica, sino que parece cuajar en un movimiento interno que por fin halló el color correspondiente. Un nuevo patetismo psicológico se mezcla con formas antiquísimas: símbolos festivos de la procreación, nacimiento, vida y muerte. Si Sigmund Freud hubiese podido pintar y si vivise de nuevo entre nosotros, Hüppi seria su colaborador.

A mi parecer un homenaje a Miró no se concibe sin este ejercicio de la libertad poética que es el recurso al azar objetivo. Le Réveil d'Irène, Lettres et chiffres attirés par une étincelle o l'Or de l'azur: tres obras recientes se imponen en mi imaginación en el instante en que trazo estas líneas, sin que me inquiete apenas saber por qué. ¿El nombre de mi amada? ¿Es espacio donde los signos del poema se liberan en busca de un nuevo nacimiento? ¿El globo azul del sol? Al igual que esa frase repetida en mi interior desde una reciente lectura: "De un juego completamente ciego por definición todo puede surgir". Monod: El Azar y la Necesidad", es una larga reflexión sobre la genética, aquello que nos cuentan los ácidos nucleicos sobre el secreto de nuestra biosfera. ¿No se trata quizá también de Miró? ¿Miró, no es en efecto el que ha declarado: "Provoco accidentes, cualquier accidente es bueno"? ¿No es lógico en nuestro siglo de computadoras, que quien ha logrado alcanzar las fuentes mismas de la creación tras un paciente trabajo que atestiguan los veinte primeros años de su obra, se quede obstinadamente en ellas, apegado a ese juego ciego que precisamente él ha podido hacer visible?

¡Qué fiesta, un homenaje a Miró! A ella convido pues en primer lugar a cuatro amigos que me son caros, y luego, a todos aquellos que han sabido elegir entre noche y terror, entre día y tortura. Los cuatro primeros serán CLAUDE BELLEGARDE, investigador de los colores; OLIVIER DEBRE, jardinero de los espacios mentales; RODOLFO KRASNO, para quien los muros dejan de ser hostiles, y FRANCIS NAVES, el desordenador de las apariencias.

La fiesta será colectiva y habrá también pájaros y estrellas, estrellas que son pájaros, insectos como centellas, mujeres, la noche, el cielo, gotas de agua, raíces que han tomado el tinte inmemorial de la tierra catalana.

Veo, luego existo.

JEAN-CLARENCE LAMBERT

DIETRICH MAHLOW

Toti Scialoja Piero Dorazio Rodolfo Aricó Valerio Adami

ITALIA

E I EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

Adscrit a la UAB

John Walker Howard Hodgkin Richard Smith Bridget Riley

GRAN BRETAÑA

HOMENAJE A JOAN MIRÓ

Los cuatro artistas, escogidos para esta importante exposición en homenaje a Joan Miró, atestiguan creo yo, con suficiente precisión la situación de las artes visuales en la Italia de nuestros días.

Después de la decadencia y disolución de las tendencias neorrealistas y el rápido abuso de lo informal, también en Italia las corrientes "op" "pop" gozaron de un período de éxito considerable y quizá debamos otorgar a los grupos cinéticos y de arte programado el papel de protagonistas en los años 55 a 60. Pero hoy el arte cinético y programado se ha convertido bastante en pura academia, a la vez que el abstractismo informal es ya un recuerdo del pasado. Es posible que una suerte igualmente efímera les esté reservada a las corrientes del arte conceptual (pobre), que en los últimos tres o cuatro años han tenido un auge considerable.

Es por estos motivos que —al seleccionar a cuatro artistas que pudieran representar de manera eficaz nuestras artes visuales— he preferido escoger a dos personalidades de ya bien conocidas y apreciadas en el extranjero como Dorazio y Scialoja, ambos ligados a aquel filón artístico que en USA ha sido quizá definido como "post-painterly abstraction", y a otros dos artistas más jóvenes que representan muy bien: el primero (Aricó), la tendencia objetual (de la cual han sido principales protagonistas un Bonalumi y un Castellani), y el segundo (Adami), la corriente de la Nueva Figuración: es decir, aquella corriente que ha sabido hacer suyos ciertos hallazgos del pop art, con un intento desmitificador, pero sin abandonar (como hace a menudo el pop) los auténticos valores pictóricos tradicionales.

Sin embargo, cualquier encasillamiento está destinado a no satisfacer a nadie: por ello prefiero considerar a nuestros cuatro artistas, más que como exponentes de una corriente determinada, como creadores autónomos de un lenguaje muy personal.

Así en efecto, *Toti Scialoja*, ha elaborado por primera vez y no sólo, en Italia, una forma expresiva suya, basada en el alejamiento temporal del espacio mediante un uso de impresiones e interacciones discontinuas de elementos modulares. En cambio, *Piero Dorazio* ha desarrollado al máximo la búsqueda cromático-luminosa, creando mallas reticulares y sutiles modulaciones espaciales, donde la absoluta abstracción de la imagen se revela a modo de generador de formas en continuo devenir. En el caso de *Rodolfo Aricò*, el uso de elementos objetuales, a menudo basados en la ambigüedad de la percepción y en la construcción de falsas asonametrías, sirve para construir estructuras en las que el engaño plástico se une a la nitidez formal. El único figurativo del grupo, *Valerio Adami*, ha sabido plantear su discurso decididamente "narrativo", empleando técnicas pictóricas muy actuales, en las que la imagen vive en un medio descarnado y alucinado que carece de toda complacencia pictórica y tonal.

Como puede verse, incluso a través de una exposición tan sucinta, los cuatro artistas atestiguan la presencia en Italia de tendencias distintas pero paralelas, y demuestran que la pintura contemporánea está lejos de haber conseguido ya su meta, tanto desde un punto de vista abstracto-formal, como del de una figuración renacida.

GILLO DORFLES

Una exposición compuesta por obras de cuatro artistas, no abarcaria toda la gama del arte británico contemporáneo. Pero si presenta el trabajo realizado por cuatro de entre los artistas británicos más dotados y creadores actualmente trabajando en Inglaterra.

HOWARD HODGKIN

El arte de Howard Hodgkin es figurativo, pero su manera de representar la realidad, no se logra en absoluto de modo sistemático. Sus pinturas son expresivas y tienen una densidad emotiva y de espacialidad pictórica.

Evidentemente, le interesan muchos los Fauves, y de modo especial la costumbre de Matisse de sobreponer unos dibujos a otros en interiores llenos de luz. Siempre le han fascinado los efectos pictóricos que se pueden encontrar en la miniatura india de la cual es un experto coleccionista.

BRIDGET RILEY

Durante algún tiempo, Bridget Riley trabajaba exclusivamente en blanco y negro. Luego de haber pasado por una fase en la cual empleaba colores suavizados, se lanzó a hacer una serie de cuadros llenos de color que fueron expuestos por primera vez en la Bienal de Venecia de 1968, en la cual se le otorgó el primer premio de pintura. Probablemente, es la más brillante de todos los artistas cinéticos que hayan trabajado en dos dimensiones. A menudo su obra está intrincadamente programada; las formas y sus interrelaciones se conforman a series matemáticas predeterminadas, pero se llega a las progresiones de modo instintivo. No cabe duda de que ella rechazaría cualquier sugerencia en el sentido de que las pinturas no deben expresar o comunicar el sentimiento.

Estas pinturas llenas de colorido, exploran la forma en que, por efectos ópticos, un color puede fundirse con otro como si fuera "sangrando"; puede lograrse que toda la superficie pictórica se mueva desde lo cálido hasta lo frio a través de la progresión de matices. La superficie no queda inerte, sino que forma rizos de energía muscular. Su contribución al campo del arte óptico ha sido de importancia capital, y lamentamos que no haya sido posible incluir ninguna de sus obras más recientes, ya que actualmente están prestadas a una importante exposición ambulante.

RICHARD SMITH

Si bien la carrera de Richard Smith puede trazarse más fácilmente en términos del desarrollo gradual del lienzo formado, su sensibildad al color he quedado inalterada.

Smith describe sus colores como "dulces" y "tiernos". Piensa en términos de "setos" de color, ya que hay una densidad en su color que es como la de un seto, y habla de su deseo de dar un sentido general de "florecer", de "madurar" y de "rielar".

Con sus pinturas anteriores no lograba encontrar una equivalencia de dibujo, pero ahora las pinturas tienden a ser algo así como una equivalencia de los dibujos. Le gusta dibujar porque es cosa que puede darse rápidamente y que puede ser alegre o irracional, mientras en la pintura el proceso es complicado y consume tiempo. Un tema constante con las pinturas ha sido el del diálogo entre la ilusión del espacio y el espacio real.

Smith encuentra el papel más manejable que la tela y le gusta su fragilidad y su permanencia. Le atrae la idea de hacer su propio papel de color —es uno de sus productos preferidos.

JOHN WALKER

Es el más joven de los cuatro artistas representados en esta exposición. El premio que le fue otorgado en la exposición John Moores de Liverpool en 1965, despertó un interés por su obra que ha crecido a paso firme. Esa pintura era característica de una serie de obras en papel y tela en las cuales aparecian ambiguas imágenes individuales contra un fondo de rectángulos contiguos que contenían líneas de intersección diagonal.

Walker aumentaba continuamente el tamaño de sus lienzos, y en 1966 abandonó el formato rectangular. Fue entonces cuando adoptó los formatos trapezoidales y romboidales que le conducían a un empleo más destacado del color.

El formato trapezoidal y los elementos descritos de la reja trapezoidal y rectilínea, pese alguna desviación, han sido centrales a su obra. Los collages en esta exposición, dan una idea de la forma y modo de la expansión espacial en sus obras más recientes.

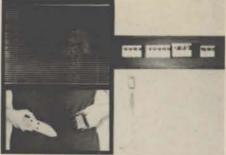
La selección de estos artistas, no debe interpretarse como una manifestación de grupo. Si tienen en común, no obstante, el uso de color que es representativo del arte británico de hoy.

Quisiera expresar mi agradecimiento a los artistas, a la Fundación Calouste Gulbenkian, a Peter Cochran, a la Contemporay Art Society, de Londres, y a Nigel Greenwood, por su valiosa colaboración.

ALEMANIA

Peter Klasen

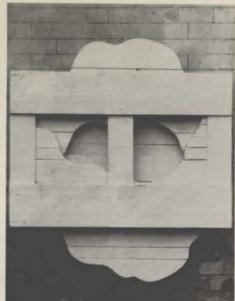








Alfonso Hüppi





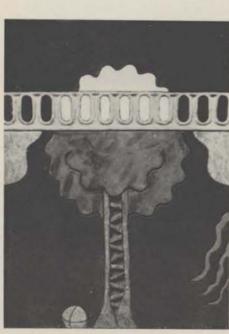




Josua Reichert

FRANCIA







Claude Bellegarde





Francis Naves

Rodolfo Krasno







Olivier Debré

John Walker



Bridget Riley







Howard Hodgkin



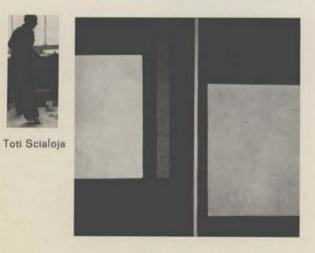


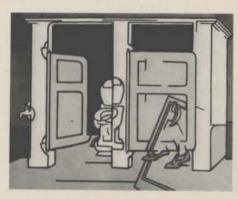
Richard Smith

ITALIA











Valerio Adami





Piero Dorazio

BARCELONA

SITUACIÓ DE LA PINTURA CATALANA AL PRINCIPAT

LIMITS

La pintura catalana moderna al Principat, al volt de la capitalitat de Barcelona, ès un fenomen molt complet, l'evolució del qual és un reflex de la del nucli industrial i de la burgesia pròspera que es desenvolupà en aquesta petita zona de l'occident mediterrani i agafà força a finals del segle XIX. El caràcter mediterrani, concret, familiaritzat amb les formes properes i la illuminació violenta, afavoria un sentit tàctil de la pintura, en conflicte amb el visualisme de l'impressionisme del nucli de París.

El caràcter propi de l'art d'un pais industrialitzat afavoria, d'altra banda, un programa dialèctic, colloquial, un gust per la petita obra ben feta, en conflicte amb la retòrica de la societat feudal del nucli de Madrid.

PROJECCIÓ

Si aquestes motivacions li donaven personalitat, res, en canvi, no l'isolava. Possiblement el fet que una frontera travessés les terres catalanes i en deixés un tros a França i un tros a Espanya afavori un plantejament que no podia acceptar les fronteres i que era resoltament obert a un cultura internacional.

EL SEGLE XIX

Catalunya, que havia tingut la brillant pintura medieval visible al Museu de Montjuïc, havia travessat uns segles de decadència artística, conseqüência de la seva decadència política i econòmica; però, a l'època romàntica, l'acceleració del procés d'industrialització i de la consciència pública porta al vast fenomen de la Renaixença, que enclou alhora la reflorida de la literatura en llengua catalana i de totes les formes artístiques, començant per la pintura del Natzarenisme, presidida per Lorenzale i Espalter. L'evolució social que portà la revolució liberal burgesa a tot Europa engendrà l'etapa del Realisme, amb Martí Alsina, que evolucionà fins al luminisme de Fortuny.

MODERNISME I NOUCENTISME

Darrera d'ells, Rusiñol i Casas afavoriren el moviment simbolista del Modernisme, del 1890 al 1910, dintre el qual treballaren Isidre Nonell i el jove Picasso de l'època blava i que donà els mosaics abstractes de Gaudí. Maillol a la Catalunya francesa, i Torres García a l'espanyola, assenyalen l'arrencada del Noucentisme dominant del 1910 al 1930, moviment ordenat i constructivista, semblant al novecento italià, on sobresortiren Sunyer i Galí.

MIRÓ I L'AVANTGUARDA

En oposició a ells sorgiren els rebels creadors de l'Avantguarda, que aviat guanyaren un gran paper internacional. El més important de tots fou sens dubte Joan Miró, que el 1923, a escala mundial, obrí la porta a la possibilitat d'una nova pintura, després de la crisi del Dadà. En certa manera, Miró resumeix l'aportació al món de la manera catalana de veure la realitat.

El 1928 aparegué Salvador Dalí amb el grup dels pintors surrealistes catalans, flanquejat per escultors com Juli González i el postcubista Gargallo. Aquesta Avantguarda fou contemporània i aliada del moviment de renovació de l'arquitectura emprès pel G.A.T.C.P.A.C. sota l'orientació de Josep-Lluis Sert, entre el 1931 i el 1939.

EL 1948

Darrera el parèntesi de l'academicisme monumentalista, la pintura vivent reprengué el 1948, amb dos fets significatius: la creació del Saló d'Octubre, on es manifestà sobtadament l'art dels qui tenien pels volts dels vint anys, amb una voluntat d'enllaçar amb l'avantguarda d'abans de la guerra, i l'aparició de la revista "Dau al Set", inspirada pel poeta Joan Brossa i editada per J. J. Tharrats, on es donaven a conèixer aquells que havien de presidir l'evolució de la pintura catalana els anys següents.

TÀPIES

D'aquest grup es destacă aviat Antoni Tâpies, que, el 1946, manipulava la matéria per ella mateixa, el 1947 realitzava altes pastes paral·leles a les de Dubuffet i Fautrier i el 1954, darrera un parèntesi de pintura mâgica, entrava de ple a l'Informalisme, que aviat convertiria en tota una altra cosa. Amb el seu tractament de la matéria produiria una transferència de l'home a la pasta, que es manifestaria amb el dramatisme humà del desgast, la ferida, l'esquerda, la petjada, el ligall, el rascat, l'escrostonament o l'estigmatització.

A partir d'aquell moment, Tàpies ha seguit una evolució molt coherent per a dirigir-se cap a una art de les coses mínimes i de la máxima economía, que reivindica les colors terroses i grogues, els elements més indigents, els objectes més menyspreats, fins a arribar a convertir-se en una mena de profeta de *l'Art Pobre*, corrent que s'obre camí al món des del 1966.

INFORMALISME

Al costat de Tàpies cal citar Joan Ponç, que portà a l'extrem l'aspecte màgic i alhora la violència ofensiva de l'època del "Dau al Set", amb un cultiu apassionant de les formes cruels, agressives i amb una mena de fosforescència diabòlica capaç de produir una intensa sensació de misteri. August Puig donà la seva versió personal de l'informalisme com a art de la taca de color.

Entre el 1955 i el 1958, darrera l'impacte de Tàpies, tota la joventut pictòrica de Catalunya s'incorporà en massa a l'informalisme. La majoria dels pintors de la penúltima generació maduraren llavors.

Hi havia el sumptuós tachista Tharrats, el colorista Muxart, Romà Vallès, especialista en els blancs sobre blancs, Carles Planell, que introdui els "taladrats", Alcoy, especialista de l'aridesa, Hernández Pijuan, gestual i dramàtic, i Ràfols i Guinovart, destinats a tenir un paper important més tard.

LIRISME

Com una línia marginal, hi ha hagut sempre a Catalunya un lirisme intimista de qualitat, representat en aquest moment pel hieratisme de Brotat, la dicció popular de Ribera Bagur, la ironia i la simplicitat de Maria Girona o la senzilla ferocitat de Garcia Llort.

NOU REALISME

A partir del 1963 es desenvolupa el fenomen del Nou Realisme, basat principalment en l'experiència del Pop Art anglès i americà però aviat carregat d'una forta intenció de crítica social. El nou corrent pren amb preferència elements del llenguatge de l'art comercial i dels mass media, de la publicitat, el cinema, la senyalització, la presentació de productes, el cómic, etc., però no s'acontenta de treure'n poesia nostàlgica a la manera dels americans, sinó que en fa una arma agressiva.

Suscitat, en el seu sentit més polititzat, pels valencians al Principat fou inaugurat per Jordi Galí, que comença emprant alhora elements de collage i taques informalistes, abans de dedicar-se a un metallenguatge fet de contrapunts entre diferents sistemes populars de comunicació visual.

Amb ell cal citar Sílvia Gubern, que treballà en una direcció anàloga i ha evolucionat cap a un automatisme deliberadament pobre.

Un altre aspecte del Nou Realisme, l'evocació lírica dels ambients socialment marginats, viscuts a la seva infantesa, va ésser tractat per Angel Jové, de Lleida, a l'etapa que coronà amb el seu llibre d'Homenatge a la flor de paret. Prop d'ell hi havia el pintor de la temàtica mural de la barraca, Manuel Salamanca.

SEMIÒTICA

El moviment suscitat pels joves ha trobat interessants cultivadors que l'han portat a un gran desenvolupament teòric i tècnic molt apreciable entre els artistes procedents de l'època de l'informalisme. Albert Ràfols Casamada experimenta, amb gust molt segur, sobre el tema del signe i de les sèries evolutives i és el més típic representant de la investigació semiòtica en pintura. Guinovart condueix aquest tipus de recerca cap a la crítica sociopolítica, amb un apassionament no solament temàtic, sinó també morfològic i cromàtic. D'altra banda, posa en crisi els límits del quadre i treballa en environaments i assemblatges.

També treballa sobre el signe, amb intenció crítica, Grau Garriga, conegut particularment per les seves tapisseries.

La semiótica d'origen industrial preocupa Francesc Todó, que en dóna una versió lírica, i Carmen Aguadé, que la redueix a un purisme molt

Si Albert Porta practica l'evasió psicodèlica a les seves obres, excitables per llum negra, Llimós, Arranz-Bravo i Bertolozzi especulen sobre la morfologia comercial, en obres de sentit irònic com la decoració mural de la fàbrica Tipel, prop de Granollers.

RECERCA VISUAL I ART POBRE

Pocs cuttiven la recerca visual geomètrica, Cal citar-hi Joan Claret, amb les seves formes transparents; Jordi Pericot, constructivista, un moment de Joaquim Llucià i les experiències òptiques cinètiques de Ramon Vinyes.

Vora els limits de l'art pobre cal citar els objectes pintats amb spray i els environaments de Jaume Xifra, els fotomuntatges de Joan Rabascall, les superficies plenes de soldats de plàstic, d'Antoni Miralda, i les imatges de García Severo. Entre l'art semiòtic i el pobre cal situar l'obra alhora poètica i contestatària de Joan Pere Viladecans.

MADRID

EL ARTE EN MADRID

Hace muy pocos años, un resumen como el que este epígrafe promete hubiera sido muy fácil: hubiera bastado referir la lucha, en el seno de la vanguardia, por la imposición del aformalismo y, en contraposición a ella, la batalla defensiva de las fuerzas de una cierta normatividad formal.

Si el resumen que aquí se exigen hubiese sido anterior aún al tiempo aformalista, las facilidades serían aún mayores. Entonces, hace poco más de veinte años, se luchaba y se polemizaba nada más que por el derecho a vivir de la vanguardia, porque se le concediese una mínima acta de reconocimiento... Un panorama-resumen del arte en un lugar y un tiempo dado es tanto más fácil cuanto más definidas estén las metas que los protagonistas de ese arte pretenden alcanzar. Hoy por hoy el panorama ha cambiado por completo. Las aspiraciones ya no son tan discernibles.

"La vanguardia", que antes buscaba un lugar en el escalafón, ha llegado al poder. El aformalismo alcanzó sus objetivos y hoy está absolutamente diluido en la pintura. No parece que hoy se dibuje un horizonte claro hacia el cual se encaminen los nuevos pasos de la pintura y desde el cual pueda trazarse un panorama. Porque, al fin y al cabo, a la realidad de una pintura —de un arte en general— la definen más sus aspiracionas que sus realizaciones; más sus problemas que sus soluciones. Es cierto, no está clarificado suficientemente ese horizonte de opciones hacia el cual se dirige nuestra pintura. Y sin embargo...

Y sin embargo, nuestra pintura —la pintura en general—, hoy como siempre tiene una meta y una aspiración. No se puede vivir en el seno de la historia sin quedar de alguna manera contaminada por ella. ¿Qué aspiración, qué meta? Hay que leer entre líneas. Hay que desbrozar, de las aspiraciones inmediatas, lo que constituye una meta lejana. La historia del arte busca subterfugios para realizarse y, con frecuencia, la realidad del arte actúa sin permiso del artista.

Me asalta una duda. Eso que pretendo señalar como una meta de nuestras vanguardias... ¿es específico de Madrid o, por lo menos, de esa porción geográfica-cultural que tiene a Madrid como centro? No, evidentemente. Pero eso es lo que pasa aquí también, Como en cualquier lugar del mundo. ¿Pero qué es lo que pasa? ¿Qué es lo que se dibuja en ese panorama?

La vieja y ya casi maloliente polémica entre abstracción y representación quedó resuelta, gracías a la síntesis de todo ello en un concepto más amplio que se llama "realidad".

Los remembrantes del figurativismo pueden seguir haciéndose la ilusión de que ellos ganaron finalmente la batalla gracias a lo que ellos llaman "fracaso de la abstracción": ¡Como si un movimiento hubiese fracasado cuando es históricamente rebasado! La lucha entre forma e informa tambien ha sido sintetizada en otro concepto, nuevo y antiguo al mismo tiempo, llamado "la pintura". Pero es evidente que en la situación presente se dibujan dos formas de despertar que, a primera vista, se diría como dos resurrecciones: la representatividad y la forma más o menos geométrica.

Para definir esas actitudes se usa apresuradamente la palabra neo en cualquiera de sus acepciones. Está bien, pero no basta.

Lo que yo creo que se dibuja en la nueva pintura es el nacimiento de una nueva moral. ¿Nueva? ¿Es que la moral ha estado alguna vez ligada a la pintura? Tengo que decirlo apresuradamente, pero yo creo que la situación es ésta. Los artistas actuales saben contestar, más o menos, a esta pregunta: ¿Por qué el arte? Su respuesta se refiere a la interpretación de la historia que ellos mismos están viviendo. Ahora se trata de contestar a esta otra pregunta: ¿Para qué el arte? No importa que la historia del arte tenga ya, desde siempre, contestada a esa pregunta. No importa. Ellos, los artistas, ya no quieren una respuesta histórica. Quieren dar su respuesta personal. Es decir, quieren ser responsables: no quieren que el arte hable sin permiso de ellos; quieren hablar ellos.

Y para eso usan de todos los recursos disponibles, Y de ahí, por ejemplo, el "Pop" en todas sus formas. Yo podría hablar de las peculiares formas del "pop" aquí. Pero prefiero ver las cosas desde ese otro ángulo, porque no se trata sólo de ese idioma. ¿Y el "op"? El "Op", si bien se lo mira, también obedece a la misma nueva moral. El "op" se inscribe en un contexto general de ideaciones, según las cuales cualquier forma más o menos geométrica ha dejado de ser "ideal". El "cuadrado" ya no es perfecto: es empírico. Y concreto. Y bien, esa "reforma" es la que hoy se vive en Madrid como en cualquier lugar del mundo. El telón de fondo de esa reforma es el que, aun cuando no se lo advierta, define todas las situaciones. Ya se verá claro en su momento.

Entre tanto, esos cuatro artistas que, en esa exposición, llevan la representación de "lo que pasa aquí", por una rara coincidencia no buscada, participan al mismo tiempo del "anciant regime" formal y del nuevo orden conceptual. Todos ellos, de una manera o de otra, participaron en el movimiento aformalista desde sus momentos polémicos. Pero ni siquiera entonces dejaron de tener una intención: Manolo Millares fue siempre, directamente, un moralista. Si con sus "homúnculos" contribuía a destruir la antigua imagen de la belleza es porque ésta, como dije en una ocasión, le parecía "colaboracionista". Antonio Saura —que nunca quiso dejarse atar por la ligadura mítica de la abstracción ni por la de su contraria—, al elaborar en su obra una especie de "Theología diabolis" lo que pretendia era echar los cimientos de una nueva moral. Moral, incluso civil, que se empieza a ver en la obra de Lucio incluso desde sus primeras obras.

En cuanto a Canogar, que siempre fue un pintor de facultades algo olímpicas, la transformación de su pintura no puede explicarse por otra cosa que por la necesidad de darle un contenido a sus realizaciones. Siento mucho llamarle a todo eso "una nueva moral". Pero eso es lo que hay. Si suena mal, si huele a viejo, detrás de la palabra "moral" pueden ustedes añadir una nueva palabra: "civil". Pero seguiría pareciendo bastante vieja la definición.

JOSE M.ª MORENO GALVAN

BARCELONA







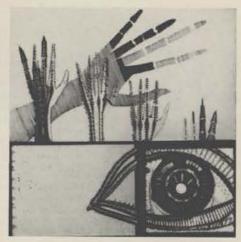


Ràfols Casamada





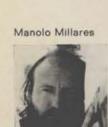






Antoni Tàpies

MADRID







Lucio Muñoz





Antonio Saura





Rafael Canogar

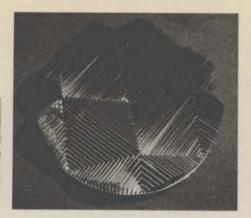
EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona.

NA



Eusebi Sempere







Equip Crònica





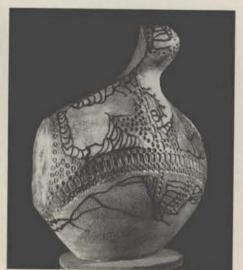


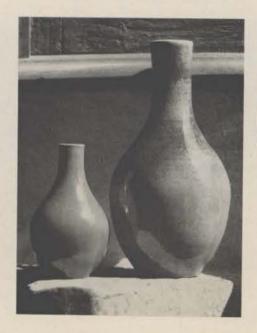


COMARCA DEL VALLÉS



Antoni Cumella







Llorens Artigas

VALENCIA

LA POLITITZACIÓ DE LA PINTURA VALENCIANA: UNA MEDITACIÓ PERSONAL

Una sèrie de factors circumstancials han contribuït als èxits recents de l'avantguarda valenciana.

El primer, la ingenuïtat de les actituds de partida. Per a comprendre-la cal haver conegut els problemes que es presentaven a un cert sector de l'art valencià al començament dels anys 60.

El 57, a un crític local, Aguilera Cerni, se li va acudir la idea de crear un "moviment d'avantguarda" a València; el fet que hauria de viure en una societat semi-pre-industrial i d'un provincianisme cultural ben ostensible no semblà preocupar-lo. La mà d'obra no era dificil de trobar; per una sèrie de circumstàncies històriques, que ara no vénen al cas, a la ciutat de València hi ha, des de fa prou temps, una notable abundància d'operaris del pinzell artistic. Així, uns quants pintors joves de formació acadèmico-sorollista, que navegaven sota l'orientació llunyana d'un postcubisme intimista "école de Paris", o sota l'orientació més pròxima d'un postcubisme neonoucentista, es van veure convertits de sobte, gràcies als contactes italians del crític promotor, en uns avantguardistes: o informalistes matèrics o "normativistes" (normativisme volia dir una mena de versió, ambigua i mal informada, del constructivisme, l'art concret, Labra, Palazuelo, etc.). L'aggiornamento es mostrava carregat de bones intencions ètico-polítiques: la salvació del país per la modernització cultural.

Entre el 60 i el 62, el grup va arribar a temps de prendre el tren de l'èxit internacional de l'informalisme espanyol. El contacte amb la realitat de les avantguardes internacionals potser va desorientar un poc els seus membres, però la cosa podia no haver estat greu si no hagués passat el que va passar: la crisi de tota l'avantguarda europea. El tren espanyol va descarrilar: allí on trobaren una certa base social (Barcelona o Madrid), els viatgers pogueren mantenir-se, agrupats, com a cercles nostàlgics d'avantguardistes provincians. Però a València, una ciutat sense galeries, sense colleccionistes, sense més publicacions que una premsa diària hostil... què podien fer? Es quedaren sols, amb les bones intencions èticopolitiques.

Jo podria donar testimoni personal del que han hagut de patir alguns amics meus, antics membres del grup Parpalló, en quedar-se a València. El que no es podia fer era clar: 1) no es podia fer informalisme (naturalment); 2) no es podia fer realisme socialista (de ganes, de vegades, no en faltaven); 3) no es podia fer nova figuració (o potser sí; però no hauria hagut de ser el mateix que tornar a fer informalisme, i com evitar-ho?; 4) gairebé tots temptaven de fer expressionisme, tots admiraven —després de renegar Wols, Pollock, Burri i, sobretot, Fautrier— amb enveja Ben Shan, Grosz, Rivera... (amb enveja, perquè era clar, de tota manera, que, els anys 60, no es podia fer el mateix que ells, digués el que digués Moreno Galvàn).

Per als joves de vocació avantguardista, que s'incorporaren a l'art entre el 60 i el 64, i que no havien tastat les mels de l'èxit internacional, deixar l'informalisme no representava cap crisi; pel que fa a l'expressionisme, podien fer-lo millor que els del grup Parpalló —però se'l creien menys; admiraven més, per exemple, E. Arroyo—; les seues bones intencions ético-polítiques estaven menys matisades pel culturalisme —o, millor dit, estaven matisades per un definit anticulturalisme, ben explicable donats els antecedents. Malgrat tot, no arribaren a saber què fer fins l'any 64; la cosa es va aclarir amb un altre "no": 5) no es podia fer pop-art.

Puc contar el que em passà a mi personalment. Vaig veure per primera vegada una exposició de Warhol —solament coneixia alguna cosa del pop per revistes estrangeres— a la Illeana Sonnabend cap a finals del 63. L'exposició em va colpir. Per aquells dies jo visitava amb una certa freqüència E. Arroyo; discutiem la idea, més o menys vaga, d'un possible moviment antiinformalista i que acabés amb l'ambigüitat insuportable de la nova figuració; el tema del pop eixia sovint a les nostres discussions. Mentrestant, a la Sonnabend vaig conèixer (del fons de la galeria) un poc de Rauschenberg, de Lichtenstein, Rosenquist, d'Arcangelo... En tornar a València, a la primavera del 64, em semblava tenir ja les idees més clares; allí vaig trobar-me alguns amics pintors que, per la seua part,

havien arribat a uns plantejaments més o menys semblants. Vam passar l'estiu discutint. Cap a la tardor ja teniem enllestits els ingredients de la nostra mescla: calia fer un expressionisme (per l'antiesteticisme antiburgès) que no fos expressionista, un realisme socialista (pel voluntarisme) que no fos realisme socialista, un pop-art (per la fidelitat sociològica) que no fos pop-art. El moviment s'articulava en dos vessants, separats pel tipus d'activitat: l'Estampa Popular, orientada cap a uns efectes a curt termini, i la pintura pròpiament dita, orientada cap a uns efectes a llarg termini, més primmirada i rigorosa en qüestions de doctrina estètica.

Ja he explicat aquelles qüestions en diversos escrits i no penso repetir-les aci; però si per atzar algun lector en recorda alguna cosa sabrà ja a què em referia adés, quan he parlat de la ingenuïtat de les nostres tesis de partida; per exemple, aquesta mostra brillant: "Art popular és art del poble (cosa que implica els mass media) i per al poble (cosa que implica l'engagement)", i altres lapalissades per l'estil... Dels cercles d'avantguarda reals, dels seus moviments interns d'evolució i dels seus mecanismes de relació amb el context sociocultural europeu —val a dir, de l'únic petit, limitat àmbit on el nostre moviment arribaria a tenir alguna mena d'efecte—, no en teniem ni la més remota idea.

Així, quan, el gener del 65, les obres dels pintors valencians aterraren al Salon de la Jeune Peinture, l'efecte sobre l'avanguarda —exasperada i turmentada per Arroyo— dels meneurs del saló fou sorprenent. Atribuint el valor de les coses enigmàtiques a allò que no era realment sinó la conseqüència d'una ingenuïtat massa gran dels valencians, la critica va destacar, gairebé unànimement, la seua aportació. Així un critic tan llest com M. Troche explicava als seus lectors que la falta de signatura individual de les obres —conseqüència, per a nosaltres, d'una actitud doctrinal que el critic parisenc no comprengué, segurament perquè, com a expert en el funcionament real de l'avantguarda, li resultava incomprensible— calia atribuir-la a la necessitat d'eludir la possible repressió policiaca. (Explicació que revelava una altra mena —més afortunada—d'ingenuïtat per part de Troche: la ignorància de l'abast real dels poders d'informació de l'Estat.)

El segon factor té a veure amb la intervenció d'Aguilera Cerni. El moviment deu a Aguilera dues coses: la primera, que, en demanar-li ajuda i promoció cap a finals del 64, se li va acudir la idea de batejar-lo amb el nom de "Crónica de la Realidad"; nom sonor i eufònic per a l'oïda de l'esquerra intellectual italiana d'aleshores —per una sèrie de connotacions culturals del mot italià cronaca, que l'equivalent castellà no posseïa. En foren el resultat unes quantes exposicions per algunes sales municipals italianes, que proporcionaren als artistes valencians, si més no, una satisfacció moral que resultava indispensable als primers temps. El segon deute, més important, fou el de posar en contacte el grup resident a València amb el pintor valencià, resident a Madrid, J. Genovés, cosa que s'esdevingué, em sembla, a la primavera o a l'estiu del 65.

Genovés (pintor, per altra part, intel·ligent i bon coneixedor de l'ofici) havia trobat, després d'un llarg cami de dubtes, un cert filó explotable dins el neofigurativisme. Però el grup Hondo, al qual es trobava adscrit, malgrat que representava la principalitat de la nova figuració hispànica, havia arribat massa tard (amb relació a Itàlia) per a poder desplaçar o heretar, en el mercat internacional, el lloc del grup informalista El Paso. Com que, a l'estiu del 65, això podia ésser previst amb una certa claredat, Genovés va prendre ràpidament i amb entusiasme l'ocasió que se li presentava amb "Crónica de la Realidad"; a la tardor del mateix any va muntar, a la sala de la Direcció General de Belles Arts, una gran exposició fitty-fifty neofigurativa i de la nova tendència. Sense separar massa clarament les dues meitats, els intel·lectuals madrilenys s'hi entusiasmaren. Després vingué el llançament Italià, ajudat per Aguilera, i, com a resultat d'aquest llançament, el contracte amb la Mariborough.

És veritat que la pintura de Genovés no respon més que fins a un cert punt al moviment iniciat a València. Ell accentua molt més la component expressionista; la intencionalitat "didàctica", la porta fins a uns nivells de tòpic tan banals que no hi ha intellectual (humanista) d'esquerres europeu que pugui deixar de sentir-se commogut; pel que fa la "fidelitat sociològica", queda reduïda, en la seua pintura, a unes vagues referències a l'"estructura" formal d'alguns mass media; d'aquesta manera Genovés pot ignorar l'impacte pop, tan molest per als crítics europeus del 65. Aquestes característiques, i el domini dels aspectes tècnics de l'ofici, han estat importantíssims per al seu èxit. En definitiva, per tal com representava, sota una aparença brillant de renovació, el colofó de la nova figuració i d'una tradició de pintura "de qualité", podia resultar d'un valor inestimable per als cercles clàssics de la crítica europea —i per a la Marlborough, que, dins l'àmbit anglo-saxó, s'havia deixat perdre el millor del pop, desconfiant, al començament, de la seua museabilitat. De tota manera, malgrat que els creadors originals del moviment es quedaren mentresra, malgrat que els creadors originals del moviment es quedaren mentrestant relegats en una ombrívola segona fila l'èxit de Genovés, sota el nom ressonant de "Crónica de la Realidad", els va ajudar a la llarga, a assolir la seua posició actual.

Un tercer factor d'exit fou consequencia d'un error d'interpretació de Warhol. Prenent les seues sèries com a sèries narratives, nosaltres consideràvem com a defecte l'absència d'imatges de contrast, imatges que introduïssin a la narració visual quelcom de semblant a l'efecte de "distanciació" de Brecht. Així, al M.A.N. 65, l'Equip Crònica va enviar unes sèries —de qualitat prou baixa, per altra part— ortodoxament brechtianes. Per atzar, l'avantguarda europea cercava un camí semblant (en aparença).

A la tardor del 64, Aillaud, Arroyo i Recalcatti, treballant conjuntament, havien pintat una sèrie —que no es decidiren a exposar fins el 65— emprant com a guia una narració curta de Balzac; l'experiència, però, no prant com a guia una narracio curta de Balzac; l'experiencia, però, no els resultà massa satisfactòria. A la tardor del 65, l'actitu (assiot-Talabot va muntar la gran exposició internacional de la Figuration Narrative, on l'únic pintor valencià era Genovés. Les intencions (amb tota la faramalla neofigurativista dels Perilli, Voss, Berni, Foldès, etc.) eren més aviat confuses. Però, sota l'agulló d'Aillaud, Arroyo i Recalcatti —que a La mort tragique de M. Duchamp repetiren el 66 (aquesta vegada amb uns resultats més satisfactoris) l'experiència del 64-, l'avantguarda parisenca va fer cami, i el 67 el mateix Gassiot-Talabot va muntar Le Monde en Question (amb una àmplia representació valenciana).

"Per atzar", perquè les motivacions complexes de l'avantguarda europea tenien poca relació amb els raonaments senzills i els canvis circumstancials del grup valencià.

Cap a finals del 65 les nostres reunions s'havien fet menys frequents. Per altra banda, l'Equip Crònica havia quedat reduit a Solbes i Valdés. Com que perdien menys temps en discussions, el guanyaren per a pintar, cosa que tingué uns resultats molt favorables sobre l'eficàcia visual de les seues imatges.

Pel que fa a les imatges, va ser aleshores quan trobaren el filó de la pintura castellana del "Siglo de Oro"; troballa inicialment marginal (les imatges velazquenyes foren utilitzades per primera vegada al sector d'Estampa Popular), però que s'anà imposant a poc a poc per la seua eficàcia immediata. Una de les conseqüències d'aquesta troballa fou d'afegir a la pintura de l'Equip Crònica, amb l'efecte dels anacronismes, una pointe de picant surrealista que la feia molt més apetitosa per al consum.

Quan se n'adonaren (cap al començament del 67), els pintors valencians s'havien allunyat de la doctrina del "distanciament" per a aproximar-se a la doctrina de la "provocació". I així va ser com, a Le Monde en

Question, les seues obres es trobaren dins l'avantguarda més extrema, més enllà, per exemple, que les d'un Rancillac, que, amb la seua reconeguda capacitat proteica, havia arribat a assimilar, amb una notable eficacia (superior a la de Genovés), el llenguatge inicial de "Crónica de la Realidad". Dins la mateixa avantguarda extrema que —amb la "mediació" del maig 68— hauria de portar Gassiot-Talabot a muntar, l'any 70, "Kunst und Politik".

En un article recent, Gassiot-Talabot interpreta el sentit d'aquesta evolució contraposant-ne el punt de partida —una intenció merament testimonial de l'art europeu abans de la Figuration Narrative— al punt d'arribada de l'art europeu abans de la Figuration Narrative— al punt d'arribada —una intenció d'intervenció activa. Interpretant la interpretació de Gassiot-Talabot, no és difícil de veure'n el contingut pràctic. La "intenció merament testimonial" designa el "Nouveau Réalisme" de P. Restany —precedent papa de la crítica parisenca i be negre de Gassiot-Talabot—; la "intervenció activa" és més difícil de descriure, però la frase té unes connotacions que fan veure en la "revolta" fauve versus l'actitud "passiva" dels impressionistes, en la "destrucció activa" surrealista versus el testimoni passiu Dada, Robert Lapoujade practicant l'opció "activa" de "restituir-nos el món" —pinzell en mà, si hem de creure el que escrivia, tot emocionat, J. P. Sartre en aquell venerable paperet que portava el titol de Le peintre et ses privilèges...

Hi ha qui sospita que la "intervenció activa" (real) en el canvi d'unes avantguardes per unes altres és l'únic efecte pràctic d'aquella altra (ritual) "intervenció activa" del pintor sobre el món.

"Art i Politica"... Hi ha alguna cosa de lleig, de sacrileg, en aquest rètol.

(Un sentiment que s'origina probablement en la sospita que l'art, tot i disfressar-se de "política", no deixa de ser "Art").

El mes de novembre darrer l'Equip Crònica va muntar a València, sota el rètol de "Pintura-Ficció", una exposició per a mostrar l'isomorfisme estructural entre l'activitat dels pintors polititzats (Picasso o ells mateixos) i la de Walt Disney —amb una gran diferència, però, pel que fa a l'eficacia i la serietat professional, a favor de l'americà.

Per aquest camí és molt probable que la pintura valenciana, per un altre cop d'atzar — "atzar", per tal com cal comprendre el sentit tràgic real de "Pintura-ficció" a la llum de les tesis del 64— es trobi una altra vegada a l'extrem de l'avantguarda. Alguns indicis podrien confirmar-ho.

Clar que no em refereixo, per exemple, a "la morte dell'arte", aquella grotesca ària que va cantar fa uns quants anys a Rimini, amb el seu brio acostumat, G. C. Argan. Ni al petit escàndol d'A. Warhol l'any passat a Paris, escàndol que no anava més enllà de les acostumades històries de divorci i boda nova, fabricades pels setmanaris gràfics.

Em referiria més aviat, per exemple, a un article recent on un crític molt fi. A. Jouffroy, insistia (una vegada més) en la necessitat d'abolir l'art...

...per a retrobar la possibilitat d'una comunicació estètica autèntica. Potser —penso jo, i és ací on la meua meditació esdevé personal— hauria de ser aquesta imatge d'una "comunicació estètica autèntica" el que caldria abolir. I deixar l'art on està i com està, sense fer massa preguntes sobre la seua dignitat.

TOMÁS LLORENS

GRANOLLERS, CIUDAD CÓSMICA

HOMENAJE A JOAN MIRO

(He ahí reflejada la eterna travesura de los mundos esperando a que bajen las lenguas de fuego y alguien recobre el conocimiento.)

Sin irritar la pituitaria y mientras los ornitorrincos duermen Saltan los jugadores al campo magnético. Hoy en Granollers —Homenaje a Joan Miró— es océano [festivo.

La estrella de Miró ha bajado a Granollers. Trallazos de color en plena nuca.

¡Vamos a brindar con los vasos sanguíneos!

Hoy está permitido No respetar las señales de tráfico, romper los vitrales [catedralicios,

Ausentarse de la realidad.

Soñar con miríadas de galaxias o, lo que es lo mismo, con [un único átomo infinitesimal.

Saltar a la comba, sin pesas ni medidas, por los caminos [de la Libertad.

Pasar de larva inerme a mastodonte electrocutante.

Registrar los bolsillos de las cosas.

Escuchar el guiño del alba y ponerse a remar, en canoa, por los arroyos de la mañana, a pleno sol.

Llegar de todas direcciones para propagarse, como la luz, en todas direcciones.

...Y que legisle el legislador.

Hoy está permitido
Saltarse las leyes a la torera (incluso las leyes ocultas del [azar.)

Contemplar el espectro solar igual que trogloditas del espacio [en un futuro prehistórico. Subirse al árbol de la ciencia y dar la vuelta a la manzana.

Asesinar los aguafiestas que repiten siempre la misma [pregunta:

¿Quién fue primero, el huevo o la gallina? Emprender la "granollerización" del universo en un arrebato [de furia constructiva. ("Granollerizar" es divertir, electrizar, entusiasmar)

...Y que legisle el legislador.

Subir alegremente la escalera de color.

Hoy en Granollers —Homenaje a Joan Miró— es océano [festivo.

Hoy está prohibido Permanecer, por más tiempo, atados a la gravedad. Poner música a lo inauténtico y falso.

La miel del espanto y el racimo de la desesperación.

La paz del desierto.

La degollación de los inocentes.

Apostar, a ojos cerrados, por la secta de Cafarnaún.

Depositar gladiolos y crisantemos en la tumba de San

[Hermenegildo.

Agarrarse inútilmente al moño del otoño. Sembrar bulbos raquídeos en las estepas de hollín. Las momias sabihondas, enciclopedistas y académicas. Ponerse incandescente por un plato de lentejas.

...Y ante la general indiferencia del gentío multicolor, legisla que legisla, el legislador.

Mesopotamia adorna sus teclados con chimpancés. ;Abujamalacar!

Hoy en Granollers —ciudad mutante, pedazo de planeta con 30.000 "homo sapiens"— es océano festivo. ¡Qué suerte hemos tenido! ¡Nos ha tocado la estrella de Miró! Justamente en el ala. Estamos tocados del ala. Hemos encendido la imaginación. La fantasía se ha hecho realidad. Los niños sueñan despiertos. Soñar es volver a la realidad. Hemos aprendido a volar. ¡Vivir es coser y cantar!

Así que quemadas las naves,
y en el preciso instante que atravesamos el Mar Rojo,
sentimos la necesidad de difundir nuestra alegría
a través de las ondas hertzianas y electromagnéticas
para que se enteren en Nueva Orleans,
Nueva Delhi, Nueva Zelanda y Nueva York,
en Japón y Calatayud,
que los granollerenses, en suma,
con más razón que los siete sabios de Grecia,
después de atrevesar un sinnúmero de montañas,
comprendidos sus valles,
hemos llegado a la siguiente conclusión:
i¡La tierra es redonda y rugosa
y jugosa
como una naranja!!

Siempre —en Granollers— es océano festivo.

JIM

Nota: El legislador que legisla cesó de legislar, se murió de risa y empezó a bailar.

ITALIA

Valerio Adami Rodolfo Aricó Piero Dorazio Toti Scialoja

ALEMANYA

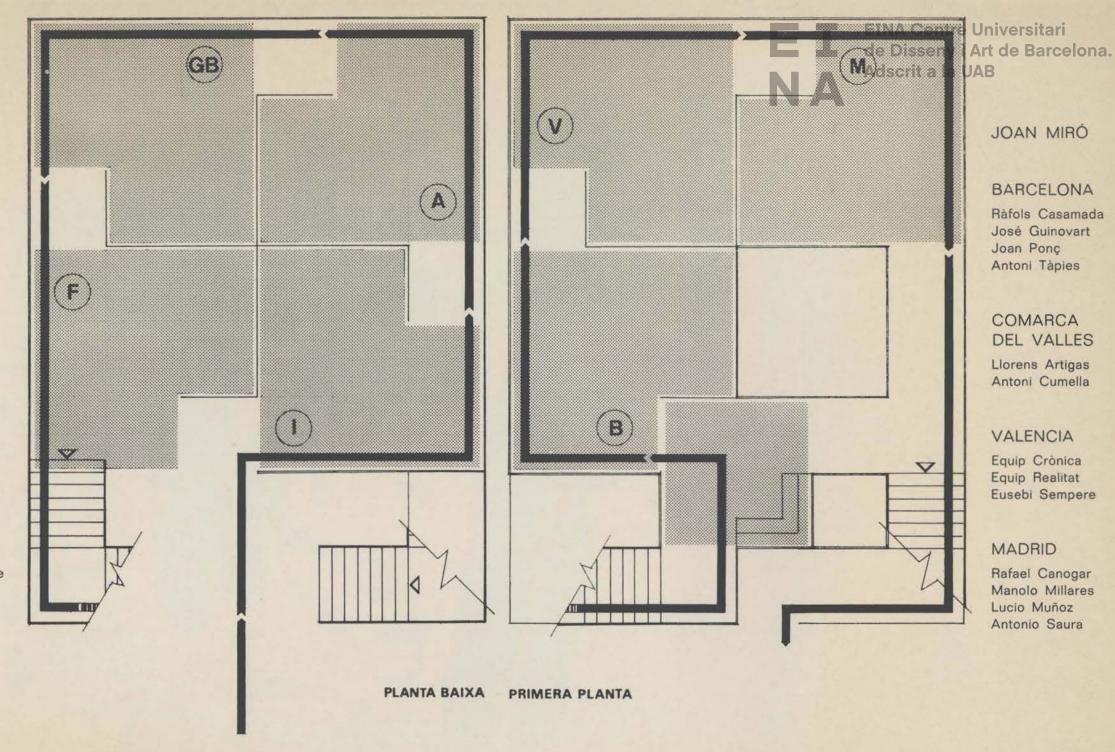
Alfonso Hüppi Peter Klasen Werner Knaupp Josua Reichert

GRAN BRETANYA

Howard Hodgkin Bridget Riley Richard Smith John Walker

FRANÇA

Claude Bellegarde Olivier Debré Rodolfo Krasno Francis Naves



Disseny: Escola EINA Pilar Mangrané Catalina Mora Jordi Morera Lluís Pau C. Assessor:

Albert Ràfols Casamada

15 Maig al 15 Setembre 1971 Horari:

dies festius i dijous: de 11 a 14 i de 18 a 21 hores

dies laborables: de 18 a 21 hores

Lloc de l'Exposició: Caixa de la Diputació Provincial

Plaça Maluquer i Salvador, 10 - Granollers

EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrit a la UAB

