

# L A T E X

REVISTA QUADRIMESTRAL D'ART



LÀTEX 1  
Setembre 1986

*COORDINACIÓ:* MARTA PALLARÈS  
*REDACCIÓ:* ANTONI CODERA, ANTONI LLEVOT, MATILDE MAYORAL,  
DOLORS MONTAGUT, AURORA PALAU, LÍDIA SANS

*FOTOGRAFIA:* RAMON GABRIEL  
*DISSENY I MUNTATGE:* JORDI JOVÉ, JESÚS M. MAURI

*PUBLICITAT I SUBSCRIPCIONS:* MERCÈ JANOT  
*CORRECCIÓ:* ISABEL PALLARÈS

*FOTOCOMPOSICIÓ:* ESTUDI/2  
*IMPRESSIÓ:* ARTS GRÀFIQUES DALMAU  
Dipòsit legal: L-486/86

*EDITA:* ESCOLA MUNICIPAL DE BELLES ARTS  
La Tallada, 32, 25002 LLEIDA Tel. 973/26 86 35

Els articles signats són exclusiva  
responsabilitat de llurs autors i expressen  
únicament la seva opinió

## INDEX

---

- 4 L'OCELL METÀL·LIC, EL MUSIC ESTIMAT,  
L'HOME SENSE FREIXURA I EL COR  
DELS MURMURIS SECRETS, A LA CIUTAT  
POSSIBLE: Melitó Camprubí i Puig
- 6 NO ES EL HOMBRE, SINO LA NATURALEZA:  
Nora Ancarola
- 10 AVANTGUARDA I MODERNITAT:  
Carles Ruiz i Tossas
- 13 ENTREVISTA: ALBERT COMA ESTADELLA
- 20 L'ESCUPTURA EN QÜESTIÓ: Glòria Picasso
- 24 LA SEMIÒTICA DE LES TERMINOLOGIES  
PARAL·LELES: Pere Robert i Sampietro
- 25 LA IRRADIACIÓ DE L'EXPRESSIÓ PLÀSTICA  
A LLEIDA
- 26 UN MURAL A BALÀFIA

# editorial

LATEX és LATEX perquè LATEX s'usa per a pintar, per a barrejar lo pigment i que s'emegui a la tela. Parla d'art i d'artistes. LATEX no té una forma determinada, és goma polímera multiforme. LATEX surt de l'Escola Municipal de Belles Arts. LATEX és la veladura prima o la pinzellada densa. LATEX no té projecte definit. LATEX és transparent, no altera els colors. LATEX conté dibuixos, fotos, reportatges, publicitat... LATEX s'asseca ràpid i permet moltes capes. LATEX és quadrimestral. LATEX és rentable.



## L'ocell metàl·lic, el músic estimat, l'home sense freixura i el cor dels murmuris secrets, a la ciutat possible.

A l'hora de fer una reflexió sobre el tema de les escultures al carrer a Lleida cal, abans de tot, fer una referència al marc en què s'ha produït l'esdeveniment.

L'adveniment dels Ajuntaments Democràtics i l'aparició d'un esperit d'autèntica "moguda" urbanística i urbana degut a la voluntat dels nous equips dirigents de dur a terme les seves idees d'agencament i modernització de la ciutat, són els fets previs que cal tenir presents.

Més a prop de l'experiència que comentem, cal situar l'intent de convertir la ciutat en un "esdeveniment cultural" producte d'una voluntat de cultura i "per tant una obra d'art", en paraules d'en Oriol Bohigas que recull l'informatiu de la Paeria, CULTURA.

El "Nou Esperit" urbà és el que permetrà, entre altres coses, iniciar la recuperació, per la via d'un reconeixement que ja no serà declaratori sinó pragmàtic d'obra escultòrica de tres artistes de Lleida: En Leandre Cristòfol, N'Antoni Abad i N'Antònia Aguiló.

Tres peces de tres artistes de Lleida i una quarta d'en Josep Viladomat, autor de l'excel·lent escultura figurativa d'en Pau Casals, surten al carrer amb ànims decididament culturals.

Si això és així, és a dir, si es produeix o reproduïx cultura, en quin grau i en quins aspectes, serien les qüestions a contrastar.

### El reconeixement

En el cas dels autors de Lleida, el primer que demostra voluntat de cultura és el reconeixement de l'obra de l'artista i l'enteniment que aquesta pot transcendir l'àmbit del taller i de les sales d'exposi-

cions per a convertir-se en una peça urbana qualificada pels seus valors artístics.

### La tria

La tria de les peces es fa des d'òptiques diferents en cada cas.

En l'"Inici de vol" d'en Cristòfol hi ha un acord entre ell i els arquitectes dissenyadors de l'espai urbà, sobre una obra més petita ja existent.

En el "Pau Casals" d'en Viladomat, el coneixement previ de l'existència de l'obra és determinant quan es pensa en urbanitzar la Plaça de Pau Casals. És copia de l'original de Barcelona.

En el cas de N'Antoni Abad, serà l'acord entre l'Ajuntament, que posa a disposició l'espai i la subvenció, i l'autor que proposa l'obra a instal·lar.

La peça de N'Antònia Aguiló, d'encàrrec, haurà de permetre escoltar la remor de les aigües del Noguera que passa per sota de l'espai públic que s'urbanitza.

### El simbolisme

La relació de l'obra d'art amb l'espectador és tancada i depèn de la capacitat de l'obra per suggerir, emocionar o commoure, i de la sensibilitat de l'espectador que es produeixi, en major o menor grau, un fet artístic.

En aquest sentit, es podria fer la següent lectura simbòlica.

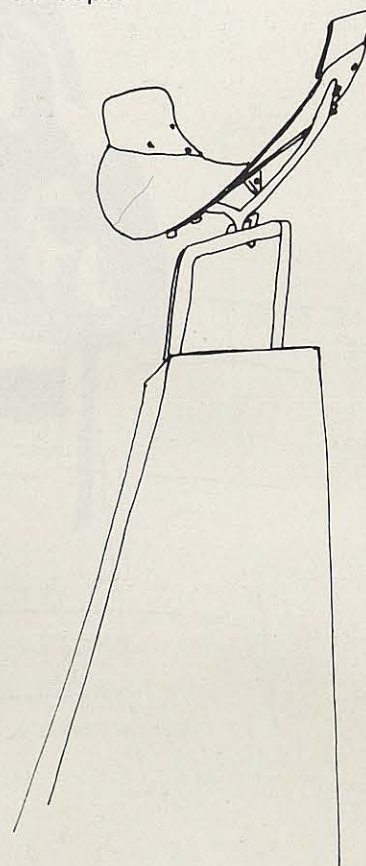
Les obres d'en Cristòfol i en Viladomat, suggereixen el moment tens, de la màxima concentració. Anuncien el vol fantàstic, la nota d'execució perfecta. L'ocell metàl·lic, el músic estimat.

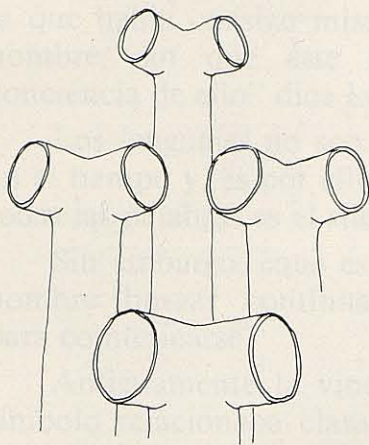
L'obra de N'Abad suggereix la quietud, la reflexió

serena o el gran desencís. Home sense freixura, home desproveït dels òrgans accessoris, exhibeix el seu ascetisme prop dels centres de decisió de la ciutat.

L'abstracció és el tret diferencial de l'obra de N'Antònia Aguiló. Aquí és el material, la forma, l'ordre i la composició el que importa. Paral·lelament, la idea i la funció: deixar sentir el murmur "underground" del Noguera, rierol-riu-claveguera anunciat, presentit i desconegut.

En una ciutat on els elements simbòlics més importants són encara la Seu Vella, l'Indiví i Mandoni i l'Eix Comercial; on la boira és símbol físic i metafísic; on encara cal recórrer al poema de Màrius Torres com a peça poètico-simbòlica de la ciutat..., bo serà deixar anar la llavor d'altres possibles símbols, d'una altra escala i un altre concepte.





### El diàleg amb la ciutat

Posar una escultura als carrers o places d'una ciutat planteja un seguit de qüestions alienes, en principi, a la pròpia obra.

Un tipus de qüestions fan referència a l'"ambient" (cívic) que la peça trobarà i condicionaran la seva durabilitat i el manteniment del seu bon aspecte.

Un altre tipus de qüestions, més importants pel que interessa fer notar, fan referència a l'espai urbà que ha d'acollir l'obra.

La ciutat és com un gran contenidor de diferents elements de diferents escales. Els elements, començant pel més petit, es relacionen amb la ciutat mitjançant successives ampliacions del seu entorn en un gegantí moviment de "zoom".

Considerant els elements-escultures, veiem que les seves relacions amb l'espai immediat, els primers moviments de "zoom", són correctes gràcies a l'espai immediat. Sempre són places o jardins, àmbits afitats i de dimensions controlades. A distància curta, funcionen.

A mitja distància comença a notar-se la presència dels edificis de l'entorn i a partir d'aquí, la seva eficàcia com a elements urbans singulars cau en progressió geomètrica.

Això es pot comprovar en el cas de l'obra d'en Cristòfol que és la que té més rendiment en estar situada en un entorn poc edificat.

A mitja i llarga distància podríem dir que, o bé les escultures són petites, o la ciutat s'ha fet excessivament aclaparadora.

Un altre aspecte a considerar és el de la qualitat de l'entorn. Tret de l'obra de N'Abad, situada en un entorn consolidat i d'una certa qualitat, la resta de les obres estan situades en zones no acabades de la ciutat. És, altre cop, gràcies a l'urbanització de la zona immediata que s'aconsegueix una implantació mínimament digna i eficient.

El darrer aspecte a comentar és si el marc immediat és el més adequat al tipus d'obra que s'hi instal·la.

L'obra de N'Abad suggereix un espai més ampli, sense interferències, on l'escultura es pogués apreciar de lluny i des de diferents angles i on l'aproximació a través d'aquest espai desert, pla i dur, fos un valor complementari.

A l'obra de N'Aguiló s'aprecia la desfavorable incidència de l'edifici que té a prop. És massa immediat, massa gran. Un entorn ajardinat més ampli que permetés un radi "d'acció escultòrica" d'uns 25 metres, afavoririen l'obra.

La implantació de l'"Inici de vol" és molt bona, tot i que el desordre actual de l'entorn juga en contra.

En el cas de Pau Casals, s'intenta crear, mitjançant l'artifici de les tanques, un àmbit aïllat de l'entorn agressiu on s'hi puguin trobar bé,

tant les persones com l'escultura.

### La ciutat possible

La nostra és la ciutat possible i ho és perquè hi ha una ferma voluntat d'aconseguir-ho. L'experiència que comentem, juntament amb un ampli ventall d'altres accions, confirma, de manera pràctica aquesta voluntat, i constitueix una altra peça base sobre la qual continuar edificant el complex entramat d'aquest espai de tots que ha de ser la ciutat.

Amb tot, el reconeixement tant dels objectius assolits com dels valors culturals inherents no té, en el camp de la Cultura, altre valor que el de la constatació. Som a l'inici del vol i aquest no hauria de ser de perdiu.

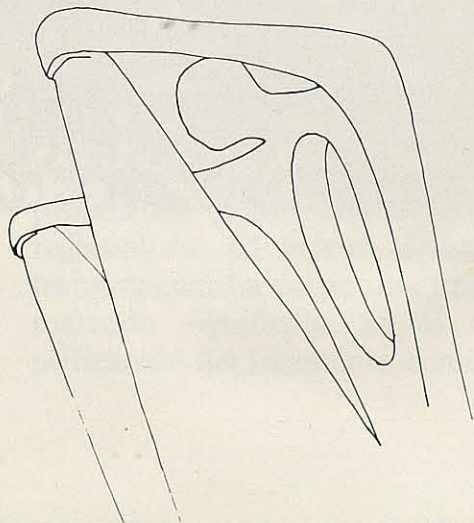
A la vora de la Cultura, entesa com a consolidació i conservació de valors, hi ha aquella "situació cultural" que es caracteritza per ser l'estadi del que encara s'està movent; de la crítica, el debat i les propostes.

En aquest sentit, les escultures al carrer contenen un doble valor. D'una banda el de la consolidació d'una obra artística i de l'altra, el potencial de reflexió crítica de les qüestions que ens permeten plantejar-nos.

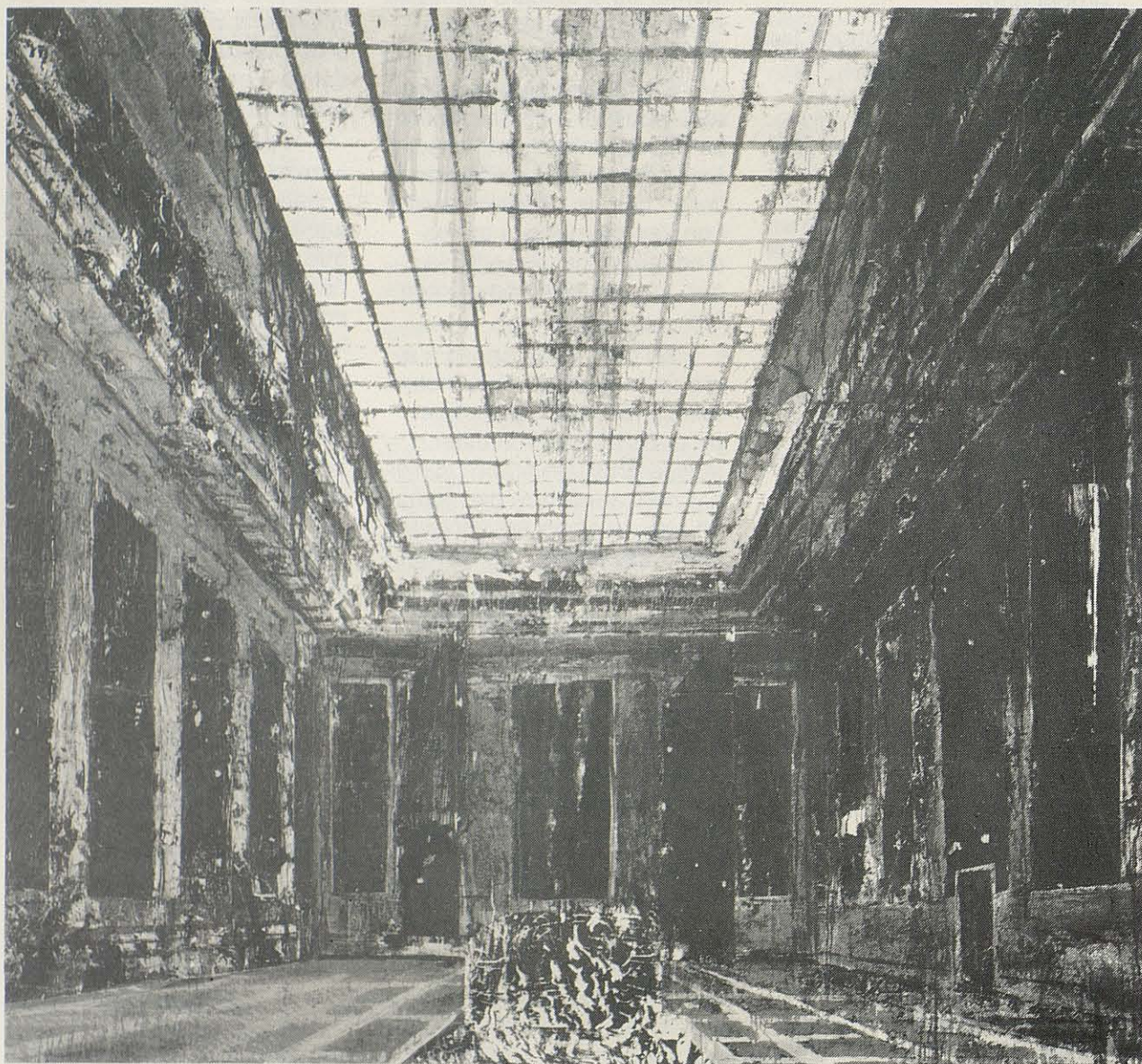
L'aposta de futur de la nostra "ciutat-obra de d'art" no s'entendria sense aquestes bases.

Quan instal·lem la propera escultura tots hauríem d'haver après alguna cosa.

MELITÓ CAMPRUBÍ I PUIG



NO ES EL HOMBRE, SINO LA NATURALEZA



Anselm Kiefer, *Innenraum*, 1981

“No es el hombre, sino la naturaleza, la que habla consigo misma a través del hombre, sin que éste llegue a tener conciencia de ello” dice Lévi-Strauss.

Los lenguajes no son sino improntas en el tiempo y, es por ello, que antes que todas las palabras es el silencio.

Sin embargo, ¿qué es lo que hace al hombre buscar continuamente códigos para comunicarse?

Antiguamente la vinculación por el símbolo relacionaba claramente al hombre con la naturaleza, el arte no existía como un hecho autónomo, sino como un lazo entre él mismo y su entorno.

Conceptos como moral, ética, razón, no existían sino inmersos en un funcionamiento global.

La pregunta por el sentido, la preocupación ética parece ser la característica del hombre moderno.

“No nos queda, dijo Bataille, sino escribir comentarios sobre la ausencia del sentido de escribir”.

Pero, ¿es posible seguir rodeando incesantemente el centro de ese sinsentido con cantidades cada vez mayores de obras de arte? y, ¿qué es esa necesidad, ese impulso, esa huella **necesaria** que responde continuamente al debate respecto de lo que es **útil**?

En una sociedad como la nuestra, creada sobre estructuras irracionales, oficializadas y concebidas como el producto de la razón, es imposible no tener voluntad de respuesta. Pero, con qué conceptos, con qué bases desarrollamos esta respuesta.

Aceptamos como lógico un funcionamiento social en que la publicidad es parte del producto que consumimos, o la guerra parte de nuestro concepto de paz.

Nuestra historia reciente ha planteado el problema y su posible solución bajo el aspecto de las fracasadas utopías y, en estos momentos, parece ser que fracaso y desencanto se conjugaron para dar origen a un conformismo, si bien no nuevo, sí desacostumbradamente generalizado. Cada individuo busca afanosamente su hueco personal donde ubicar su huella en el tiempo que la naturaleza nunca detiene.

¿A qué naturaleza? Evidentemente no ese “espacio natural” que fundamenta a ecologistas, ni tampoco ese “espacio individual” en el que ubicamos nuestro desamparado cuerpo, sino **naturaleza** como el **vínculo** que perdimos hace miles de años y del que nos seguimos alejando irremediablemente, asimilando como lógicas pautas de conducta producto de estructuras kafkianas. Parecería lógico entonces, que ante la imposibilidad de justificar el presente, busquemos en el pasado rastros de sentido, o nos remitamos al “atrás” con la voluntad de evadirnos hacia paraísos perdidos.

Según G.C. Argan, “el historicismo adialéctico de los “revivals” aparece cuando la historia política se transforma en historia de los conflictos entre las grandes fuerzas económicas... Los “revivals” son profundamente ambiguos, la evasión necesaria...”

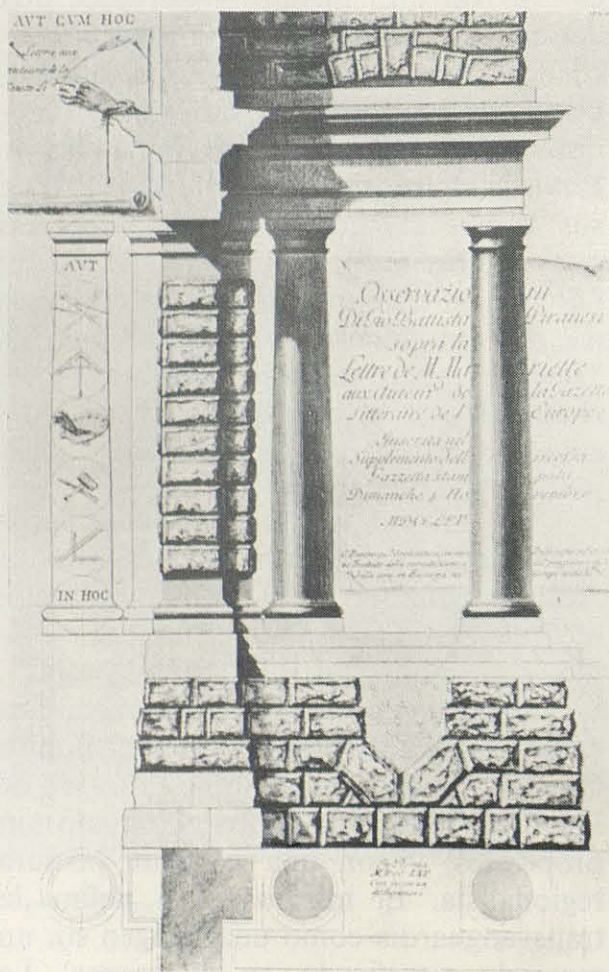
No cabe dudas que ese es nuestro momento actual. Pero es muy importante tener en cuenta que no toda mirada atrás es “revival”. El mismo Argan hace una comparación entre el revisionismo histórico de Piranesi y el de Mariette, diferenciándolos en clasicismo histórico y clasicismo ideal respectivamente. En la obra de Piranesi el arte clásico ha muerto, y sobre sus ruinas se tendrá que construir un nuevo presente siempre y cuando el hombre quiera y pueda superar ese pasado. El romanticismo de Piranesi no es “revival”, según Argan, en cambio sí lo es el de Mariette, carente de espíritu crítico y entendiendo el pasado como un “ideal perdido”.

Del mismo modo, podríamos hacer una comparación entre artistas de la “transvanguardia” y del “neo-expresionismo” alemán. Paladino y Kiefer, por ejemplo. En ambos existe la “mirada atrás”, en ambos la propuesta es no-utópica. Sin embargo el arte “dulce” -según Bonito Oliva- de la transvanguardia, a través de Paladino reflexiona sobre el pasado sin propósitos, y con una evidente postura regionalista. El mismo Oliva define la transvanguardia como una imagen sin un marcado significado en sí misma. La utilización del fragmento como el resulta-

do de la "inconstancia", de la indefinición. El artista como "demiurgo", como el buscador de la identidad de su propia cultura, el artista como el funámbulo de Nietzsche, que avanza sin miedo a caer. Propone la vuelta al pasado como un "juego serenamente irresponsable".

En contraposición, la pintura de Kiefer se introduce en el mundo de los problemas existenciales, por lo tanto universales, a veces desde temas tan puntuales como la guerra, los campos de concentración, etc. El artista en la obra de Kiefer no es un mago, sino un hombre que sufre la naturaleza y vuelve a ella para constatar su propia diferenciación, y se acerca al romanticismo, porque formalmente es el que mejor ha reflejado en sus obras el problema de la existencia.

Es importante a estas alturas tener claro que en arte no existe progreso. La Historia del Arte es una sucesión y una superposición de cambios en diversos sentidos.



G.B. Piranesi, Frontispici de les osservazioni sopra la lettera di M. Mariette, 1765

Y es ese "no-progreso", unido a una flexibilización de los valores y a una radicalización conservadora, que se produce después del fracaso de la idea típica de los años 60, según la cual un cambio de expresión podría producir un cambio social; hace que muchas veces se encuentre en el pasado la justificación del arte y, a la vez, que su objetivo no sea otro que su redescubrimiento individual y la identificación con su propia naturaleza.

Pero esta pérdida de confianza en proyectos transformadores de la realidad, trae como consecuencia la "urgencia de la adaptación", una necesidad imperiosa de incorporar al arte y a los artistas en las estructuras de consumo, despojando así a la creación artística del espíritu crítico y vital que le ha caracterizado en los momentos de mayor esplendor, y que alentó tanto a las vanguardias, como a muchos conceptuales de los años 70, de los cuales muy pocos mantienen aún hoy su postura.

Es importante en este punto agregar que también esta urgencia de "adaptación" viene dada por la evidente asimilación que fue haciendo la sociedad de los programas críticos, transformándolos en oficiales; mecanismo hábil y típico de las estructuras capitalistas, siempre listas y extensibles para lograr que algo se transforme para que nada cambie.

Todo ello nos lleva al centro clave del tema, la radicalización de los comportamientos hacia uno mismo, al individualismo como modo de vida. Pero es la propia historia la que nos demuestra que una postura desde el individuo puede desarrollarse de muy diversas maneras; y creo que en la discusión sobre estas distintas maneras y sus consecuencias es donde radica el punto fundamental en estos momentos.

La elección está en cada uno de nosotros:

- la pérdida del ideal y su consecuente adaptación a las normas tradicionales, o su posible discusión y revisión del concepto "ideal", como búsqueda de un cambio de estructuras en el pensamiento;
- la postura individual como exaltación de los valores del capitalismo (triunfo, poder





económico, moral enquistada, etc.), o la autorreflexión concentrada en responder con comportamientos consecuentes con uno mismo;

- revivir el pasado, o crear una continuidad histórica (inevitable) con nuevos valores éticos, sin caer en las utopías esquemáticas de décadas anteriores.

La posmodernidad se identifica con el hombre-empresario, dice Baudrillard, y es aquí donde me pregunto si esa identificación no pasa por el hecho de que por primera vez en la historia nos encontramos con que la vanguardia está dirigida claramente por la derecha, el conservadurismo (de toda la vida), enmascarado de transgresor de unos valores que nunca llegaron a ponerse en funcionamiento.

Pero, si esto es posible, es porque toda un generación, desesperanzada, y encerrada en sus propios esquemas de sesentaiochistas renegados, ha abandonado su papel protagonista, replegándose por no tener el

valor suficiente como para realizar una autocrítica profunda y revitalizadora.

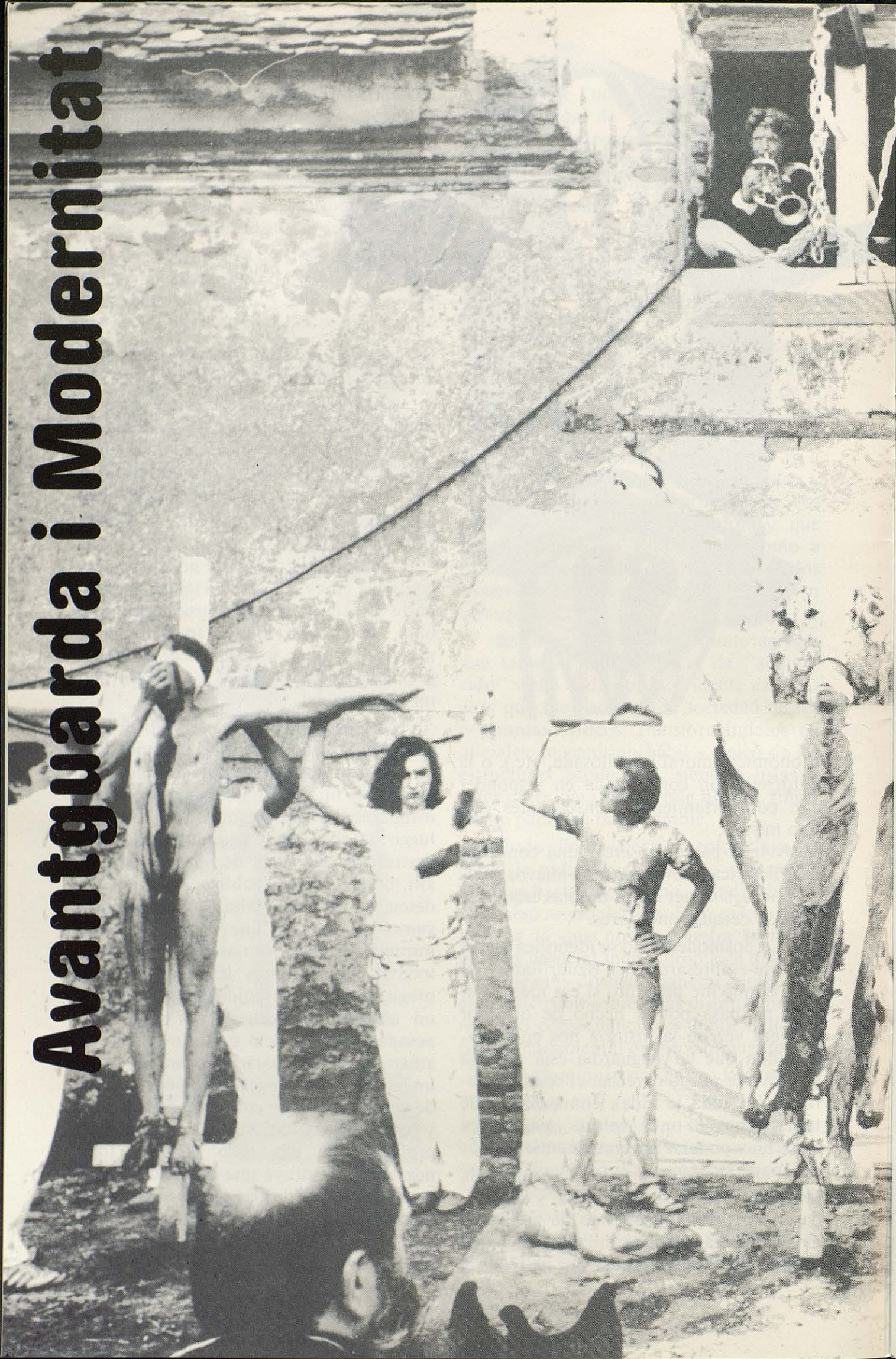
Ante estos hechos creo que cabe la pregunta: ¿hay algo peor que esta decadente "vanguardia" que se desdice invariablemente hasta en su propia denominación, y que se aprovecha de nuestra pasividad para taparnos los ojos frente a nuestra propia naturaleza?

Una posible respuesta podríamos encontrarla en este texto de Heiner Bastian, parte integrante de una introducción a la obra de Joseph Beuys (recientemente muerto, y a quien le debemos un homenaje por haber sido uno de los artistas más importantes del siglo XX).

"La pregunta por el sentido es una ecuación sin grado; nos deja una metáfora que se transforma instantáneamente en lenguaje a fin de que podamos penetrar e instalarnos en la Naturaleza y regresar luego de ella. Esa pregunta nos permite destruir lo que surge de nuevo, y hablar allí, donde debiera hablar el silencio. Al descubrir nuestra falta de significado, vemos la escritura que el universo deja impresa acerca de nosotros; sólo que todavía no podemos leerla. Si se nos pregunta cual es el sonido de esa escritura, no obtenemos respuesta; es una cifra, pesada como el rocío sobre un pétalo de amapola, pesada como el grito agudo de un pájaro en la oscuridad de la noche. Sólo de vez en cuando se consume, en la poesía y en la imaginación, una abstracción profunda; en ella todo rechazo, toda negativa, constituye una realidad creadora. Es el instante de los presentimientos, de la muda reconciliación, de la dicha".

NORA ANCAROLA

# Avantguarda i Modernitat



## AVANTGUARDA I MODERNITAT

### Mite i revolució

El terme avantguarda, dins del terreny de la cultura i més específicament de la producció artística, ha estat desprestigiat, si més no al llarg de les dues darreres dècades, per la pròpia inèrcia dels moviments artístics que s'insereixen dins de les societats capitalistes, i bona mostra d'això és que les darreres tendències artístiques han renegat en bona mesura d'aquesta etiqueta "avantguardista" per les connotacions peioratives que ostenta. Així, el poeta català Joan Brossa argumentava ja fa temps que l'avantguarda no existeix, i que únicament hi ha la reraguarda és a dir, la posició retrògrada i reactiva que persisteix amb uns esquemes caducs que no expressen la "realitat" de la situació present.

Les avantguardes del període d'entreguerres (futurisme, dadaisme, surrealisme) disposaven un sistema d'innovació i replantejament de la naturalesa de l'art i de l'activitat artística que sobtava l'ordre constitucional establert i trencava amb els motlles tradicionals de la producció artística. Les propostes anti-art i els ready-mades de Marcel Duchamp irrompien revolucionàriament en el mercat artístic i mostraven irònicament l'esclerosi d'uns esquemes mentals de la burgesia avorrits i malaltissos, que estaven disposats a satisfer els desitjos banals i estúpids d'una minoria que dominava el "mundillo" artístic. Duchamp va realitzar la mort de l'art, en el sentit hegelian de superació, és a dir, d'anul·lació de l'estat de coses establert a través d'una escissió i una posterior reconciliació amb la realitat immediata. El dispositiu de trencament que van generar les avantguardes va constituir ben aviat tot un model a imitar per les generacions successives, la qual cosa va fer que el mateix dispositiu de trencament fos assimilat, digerit i assumit per la Tradició històrica. D'aquesta manera es va entablar una relació recíproca, de mútua correspondència entre els elements renovadors que aportaven noves maneres de tractament del llenguatge artístic i la Tradició conservadora dels valors perennes i inesgotables. Aquesta assumpció per part de la institució va generar una nova tradició, que Octavio Paz ha anomenat "tradició de ruptura" i que cobreix necessàriament els cicles vitals de la Història, a saber, a compleix amb els requisits pertinents que atorga als moviments històrics un doble sentit: per una part l'existència d'un esdevenir fluctuant, incessant, mostra d'un temps real inaprehensible, per altra part la codificació i regulació sincrònica d'aquest esdeveniment. Roland Barthes ho va assenyalar en l'escriptura literària: "Així, doncs, en tota escriptura present hi ha una doble postulació: hi ha el moviment d'una ruptura i el d'un esdeveniment, hi ha el disseny de tota situació revolucionària, l'ambigüitat fonamental de la qual és que bé cal que la Revolució pugi del fons d'allò que vol destruir la imatge mateixa d'allò que vol posseir (**El grau zero de l'escriptura**)". Impossibilitat de la revolució d'ésser la Revolució? El mite de la Revolució és ja un mite arcaic perquè la Revolució com a tal, en majúscules, en el sentit en què s'instaura com a absolut, eternament permanent, imperible, és un impossible, de la mateixa manera que no és pas possible passar-se tota la vida sense recordar el més mínim detall del propi passat i sostenir alhora un discurs coherent. Ho va dir el mateix Barthes: "el lenguaje verdaderamente revolucionario no puede ser un lenguaje mítico (**Mitologías**)", perquè el mite persisteix al llarg de les societats, la seva estructura circular, elíptica si es vol, retorna produint uns mecanismes "naturals", mentre que l'acte revolucionari és productor en un sentit ple, total, en la mesura en què absorbeix el món i el "llenguatge" del món.

### Reflexió històrica i mecanismes de poder

Aquest funcionament de les avantguardes, més o menys mòbil i relatiu, és índex i expressió de les constants crisis que assetjaven el sistema econòmic capitalista, producte de les quals fou la II Guerra Mundial. Així, podríem donar una doble explicació de l'esclat avantguardístic, una explicació hegeliana i una altra de marxista, ambdues fonamentades en el moviment dialèctic. Hegeliana en tant que el concepte d'avantguarda requereix dues exigències: la necessitat i la llibertat, ambdós termes fusionats per tal de mostrar la realitat efectiva com una successió de la representació (Kant) al concepte (Hegel). Marxista perquè l'avantguarda és l'expressió ideològica de la classe dominant (els moviments estan majoritàriament dirigits per una minoria), malgrat que la "dimensió estètica", com assenyalava Herbert Marcuse, conté una determinada independència com a superestructura que en el cas dels fenòmens artístics estaria basada en una materialitat del subjecte, i aquí la psicoanàlisi ens mostraria una materialitat basada en l'ordre lingüístic que opera a l'inconscient del subjecte.

La complexitat del terme d'avantguarda es fa ben palesa quan s'intenta establir en quina mesura les aportacions dels corrents innovadors juguen amb una certa complicitat amb la institució que es troba en el poder. Ens podem referir, per exemple, a la seriositat del compromís polític de molts artistes durant el naixement del nacionalsocialisme alemany, els quals es van veure obligats a exiliar-se o desaparèixer (Paul Klee, Kurt Schwitters, i molts d'altres), però, no podem ignorar ni deixar d'apuntar la contradicció dels futuristes italians lligats al feixisme mussolinià. La dificultat del problema ens portaria a analitzar en detall les concomitàncies que l'activitat artística d'avantguarda conjuga amb la divisió social del treball manual-intel·lectual (Marx) o els condicionaments d'unes operacions que se situen a l'ordre de l'inconscient, domini del principi del plaer sobre el principi de realitat (Freud), o en l'activitat artística entesa com a potenciadora de les forces actives i dionísiaques. (Nietzsche).

La possibilitat de plantejar-se l'avantguarda com una subversió cal plantejar-la amb tot un seguit de conceptes teòrics que realitzin una genealogia de la pràctica artística. En aquest sentit Michel Foucault,

teòric francès, va mostrar a **L'ordre del discurs** com el Poder disposa en el seu ventre una sèrie de mecanismes que anticipen i preveuen les desviacions internes, com els esquinçaments que actuen a l'interior del Poder estan encaminats, en darrera instància, a reforçar el mateix Poder. No és gens estrany, doncs, observar com tota una colla d'"alliberaments" socials que van des del compromís polític fins el moviment "hippie" consoliden i juguen el paper de "partenaire" amb aquells qui disposen la propietat privada dels mitjans de producció i reproducció (mass media, informació), alhora que es destaquen des de temps ençà un pilot de fenòmens on s'ubica la festa ritual de la societat contemporània (concerts de rock, concentracions ecologistes, etc.)

D'ençà la II Guerra Mundial, amb l'aparició de noves tendències artístiques es va continuar d'alguna manera amb al superació constant de l'avantguarda a si mateixa (l'informalisme, l'expressionisme abstracte, el pop art, l'art conceptual, etc.) si bé aquest mode de funcionament ha anat desacreditant-se fins a plantejar en l'actualitat la pràctica artística com una "força productiva" (de fetitxismes i d'il·lusions efímeres?) que entroncaria i es fusionaria en una síntesi d'art total en què hi hauria implícit la publicitat, el disseny, els mass media i bona part de la retòrica dels llenguatges moderns.

### **Experimentació, recerca i esgotament**

L'informalisme mostrava amb la vigència de la matèria les emocions que tramet una realitat immediatament captada, el color i la textura de la matèria com a formes patètiques quotidianes que insinuen unes vivències existencials aportaven uns valors que feien integrar l'alteritat, allò altre indefinit, indeterminat, caòtic, errant, vagarós, en el món dels signes artístics. La crisi dels signes artístics informalistes es produeix quan aquests es pretenen unívocs i implanten l'imperatiu del seu significant. Cap els anys setanta els informalistes perden el seu paper avantguardístic i cedeixen el paper als conceptuals. L'art conceptual, amb tot un ventall de propostes que anaven des de les experimentacions corporals (body art) amb indagacions antropològiques i psicoanalítiques fins a treballs d'anàlisi lingüística que intentaven establir un corpus epistemològic a mots com "art", "idea", "naturalesa", "realitat", "pràctica", etc. va suposar a la dècada dels setanta un aprofundiment de l'essencialitat de la pràctica artística, la qual no pot entendre's si es deslliga de les aportacions tecnològiques actuals ni del tipus de vida que generen les relacions socials, les relacions de producció i reproducció de missatges. La importància que ha tingut el moviment científic a la pràctica artística com a aplicació (art cinètic) o l'aparició de nous mitjans d'expressió (vídeo art) són una mostra de l'esforç que realitza la praxis artística per tal de no romandre en una activitat caduca i desfasada alhora que indiquen clarament que les operacions d'investigació les duen a terme aquells qui millor estan en posició d'utilitzar aquests instruments. El conceptual va constituir un revulsiu contra l'ús de materials científics (optical art) i va encapçalar l'esperit d'avantguarda quant a innovacions i radicalisme en les noves propostes (rebuig total de l'objecte que es podia inserir en un sistema de mercat). La ironia es va produir quan van ésser els mateixos mitjans d'informació (vídeo, fotografia, documents) els que van repescar l'objecte que, en el cas dels conceptuals, era una activitat efímera que passava a codificar-se.

La importància de l'art conceptual no rau, únicament, en la radicalitat de la seva proposta (desvinculació de l'objecte fàcil de comerciar a les galeries) sinó en accentuar l'efimiritat i el procés de l'obra d'art cap a zones de dispersió, espais on l'escena artística es veu fusionada, esborrada i integrada alhora en les manifestacions i els desitjos inconscients de la vida diària.

Si bé hem assenyalat que a partir de la segona meitat del segle XX hi ha una continuació de la tradició d'avantguarda (l'informalisme) europea cal apuntar un fet importantíssim: hi ha un desplaçament en les directrius del control del mercat artístic en el qual el paper que jugarà els EE.UU. serà primordial. La prepotència nord-americana no es mostrarà únicament en les operacions financeres artístiques sinó també en la creació d'un art pròpiament autòcton (expressionisme abstracte) que comença a desvincular-se de la tradició europea fins a assolir una manifestació personal del "american way of life" (pop art). La successió de moviments als U.S.A. no passa, però, per la clàssica avantguarda, sinó que fa via per un sistema d'engolliments i desvetllaments que tenen una continuïtat tramada pel propi ritme de vida del sistema de vida consumista, una continuïtat que ha estat retratada per Tom Wolfe a **La palabra pintada**, i d'altres llibres seus.

Aquí Catalunya l'avantguarda, a partir de la postguerra, passa pel sedàs de l'experimentació que feien els pintors informalistes i la recerca de nous mitjans i noves fòrmules que practicaven els artistes conceptuals. Experimentació i recerca que ha donat pas a un esgotament que insinua, com s'ha repetit ja tantes vegades la mort de l'avantguarda. Una mort que incita a meditar sobre la desaparició de l'avantguarda quan en realitat sembla ser que es tracta de la seva superació: la transvanguardia, un terme quasi ja establert oficialment, que indica la superació de les avantguardes històriques i que no es defineix sinó per un retorn segur a un tipus de producció pictòrica que recupera l'objecte artístic, el quadre, la pintura de sempre... el revival i la recuperació d'un passat: neoexpressionisme. No és sinó dins d'aquesta recuperació del passat que es pot entendre l'arribada dels **neos**, dels **post**, dels **after**, de la **transvanguardia**. Els revivals acostumen a aparèixer quan la situació present, actual, no ofereix vies de sortida clares, i aquestes sortides d'experimentació i de recerca no hi són sobretot si no se les busca.

CARLES RUIZ TOSSAS

# LAVIÑA enmarcador

indíbil i mandoni 25 tel. 26 74 01  
lleida 25 00 3



## OBRA EN PERMANENCIA

Abad, Avoine, Cesc, Coma Estadella, Fontecilla, Genovart, Hermandad Pictórica, Mariscal, Minguell, Perico Pastor, Perejaume, Plensa, Pladevall, Siré, Benet Rosell, G.T./Tex, Uclés, Viola.

---

**A L F Ó S**

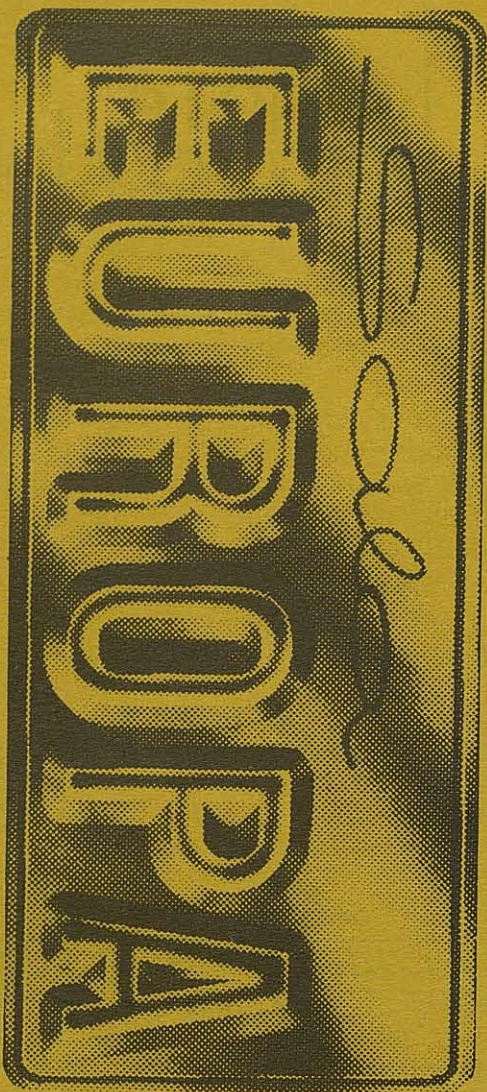
---

**G A L E R I A**

---

LOGOS

Prat de la Riba 45 T.973/247740 25008 LLEIDA



CARRER BALLESTER 14 LLEIDA.



# Albert Coma Estadella



## QUE ENTENS PER AIXÒ QUE ANOMENEM ARTISTA? QUE VOL DIR ÉSSER ARTISTA?

El problema de l'art és que quan et poses a parlar d'art comences molt concretament, però s'acaba molt inconcretament. Has de dir moltes paraules per aprofitar-ne unes poques perquè, si és un diàleg molt concret, la cosa no funciona...

L'artista és fonamentalment una persona que té una sensibilitat una mica diferent de les altres, fins i tot, més que una sensibilitat té una hipersensibilitat. Les coses que ens passen quotidianament, per insignificants que siguin, es senten més, t'afecten més, t'edifiquen i potser també et destrueixen més a la vegada. Potser els artistes joves -i ara parlo per la meua experiència, pensant en la meua generació-, estan una mica més evolucionats en aquest aspecte, per dir-ho d'una altra manera, no són tan *tendres*. Penso que saben orientar millor, des d'un principi, totes les interrelacions que el món de l'art comporta.

Ésser un artista implica, en certa forma, un anar sempre contra corrent de la societat que ens envolta, per més evolucionada o actual que sigui. Això fa, a la vegada, que et pugui produir a la llarga més disgustos que satisfaccions, però també t'arribes a acostumar i a fer-te fort, a lluitar una mica contra l'impossible. Perquè, en definitiva, l'art és una mica fer veritat l'impossible.

La definició de l'art o del perquè de l'art, moltes vegades ni el mateix artista ho sap. L'artista, com diu Antoni Tàpies, és una espècie de malabarista, que treballa, actua, manipula i moltes vegades no sap ben bé el perquè i el com. Aquest sistema d'actuar, entenent a la vegada el teu entorn i les teves contradiccions, se't va fent familiar, acceptes moltes coses que normalment no acceptaries. Perquè per a fer art has d'estar una mica de tornada d'algunes de les coses que sovint li acostumen a passar a molta gent. De totes maneres, crec que la societat comença a entendre a hores d'ara una mica què és i per a què serveix l'artista, i, fins i tot, és ella la que acostuma a la llarga a treure'n més bon profit.

És un fet encara el que sempre tindrà més acceptació un individu que faci un art figuratiu que un que faci un art abstracte o d'investigació. La societat és més receptiva davant d'una cosa que pugui o cregui comprendre d'entrada. Potser la paraula més precisa per l'artista en definir l'art seria, en un cert sentit filosòfic, «allò que no serveix per a res». Desgraciadament, gran part de la nostra societat encara no ha entès el sentit d'aquesta definició.

*SEMBLA DESPRENDRE'S UNA MENA DE DESEN-CANT EN EL QUE DIUS, COM SI ESTIGUESSIS EN UNA BANDA «EQUIVOCADA»... QUINES SÓN ALESHORES LES SATISFACCIONS QUE REP*

**L'ARTISTA, AQUELLS ALICIENTS QUE EL FAN CONTINUAR? AQUESTA OPCIO ÉS FRUIT NO-MÉS D'UNA ACTITUD VITAL?**

El fer art és la meva forma de viure. Si jo no pogués tenir aquest mitjà d'expressió potser renunciaria a tot, o seria un neura...

Treballes per a desenvolupar la teva idea, tanmateix, però mai no arribes a ser tan absolut com per a considerar que allò que estàs fent només ho pots arribar a entendre tu mateix.

L'experiència del temps i la continuïtat en el treball fa adonar-te que la resultant de l'obra quasi sempre acostuma a ser solament una aproximació del que tu pretens. De vegades et sorpren l'exactitud en la resposta que l'obra et dona, sense ben bé arribar a ser concretament allò que tu buscaves.

T'adones en la continuïtat del treball de que l'obra en el decurs del temps assoleix una vida pròpia i, sovint, la definició que tu pots donar-li moltes vegades ja la intueixes com molt falsejada, com molt distant del mòbil que et va induir a fer-la. La mentalitat i els diferents estats d'ànim et van modificant els conceptes i la manera d'actuar.

Potser -penso jo- una de les qualitats que corresponen a l'artista és la capacitat d'auto-destruir-se, encara que sigui en un mínim, perquè és l'única manera de tirar endavant. Crec que les avantguardes són interessantíssimes en tant que ens plantegen trencaments i noves aportacions, les quals es van assimilant a poc a poc, influenciant l'artista en el contingut dels nous processos de treball (està clar que ens referim a l'artista obert a tota mena de nova aportació).

El que mai no faria és treballar pensant només en un públic (que no saps mai quin és). El que sí m'ha preocupat és potser el transmetre un sentit amb l'obra que, l'experiència m'ho ha demostrat a l'exposar-la, sempre hi ha una *quantitat* de persones (sigui de la generació que sigui) que li ha despertat uns sentiments, una sèrie de preguntes i unes inquietuds. Basat en això, un va treballant.

**REVISANT GLOBALMENT LA TEVA OBRA, S'OBSERVEN UNS TRENCAMENTS BEN DIFERENCIATS. EXPLICAN'S COM S'HA ANAT DESENVOLUPANT LA TEVA EVOLUCIÓ.**

En mi els trencaments hi són, en principi, per instint...

Encara que sembli que he tingut canvis espectaculars en les meves diferents etapes, crec que totes tenen coherència. Sempre he procurat donar-me compte, quan he arribat al moment de treballar bastant obsessivament l'obra, de trobar-li un nou sentit per a no caure en un punt mort i amanerat. Normalment aquesta actitud en el treball m'ha conduït sempre, encerta manera, a una diferent forma

d'expressar-me. En el decurs del temps, notes que existeixen unes obres que possiblement defineixen millor l'evolució del teu pensament i la teva forma de treball.

Una mica després dels 60, l'Àngel Jové i jo vàrem entrar en una pintura crítica, de denúncia social. Era en aquells moments una crítica a la societat lleidatana, com Ràfols Casamada a Barcelona i Pacheco a Madrid estaven fent una crítica burgesa que afectava a una acotació personal de diferents sectors. Aquest pas es caracteritzà per la incorporació de materials, mantenir un color neutre, sense estridències, que l'obra es pogués llegir d'una manera global des d'un principi.. Encara que l'obra tingés objectes i materials empegats, ja no era la textura per la textura, com en els anys del «Grup Cogul».

Quan a Espanya va arribar el *Pop*, experimento un canvi. Retorno al figurativisme, amb la utilització de plantilles, aerosols i diferents procediments mixtes. Però arriba un moment en que entro en un carreró sense sortida. Aleshores faig un treball en que intervenen les formes pop, la crítica social i una vessant conceptual. Era un trencament volgut.

D'aquí van sortir els objectes eròtics. Em vaig plantejar de deixar la pintura per allunyar-me una mica dels vicis de la forma de fer... Arquitectures i construccions que en el fons no tenien altra intenció que ironitzar i ridiculitzar el sexe. Si abans havia organitzat uns plantejaments seriosos per explicar el que volia, ara vaig agafar una cosa més divertida: fabricació d'objectes en fusta amb uns acoloriments primaris, brillants o mats; el color defineix tota la forma i la gent pot participar en l'obra com un infant amb una joguina.

**AQUESTA VESSANT IRÒNICA DE QUE PARLES ÉS POTSER UNA CARACTERÍSTICA TEVA...**

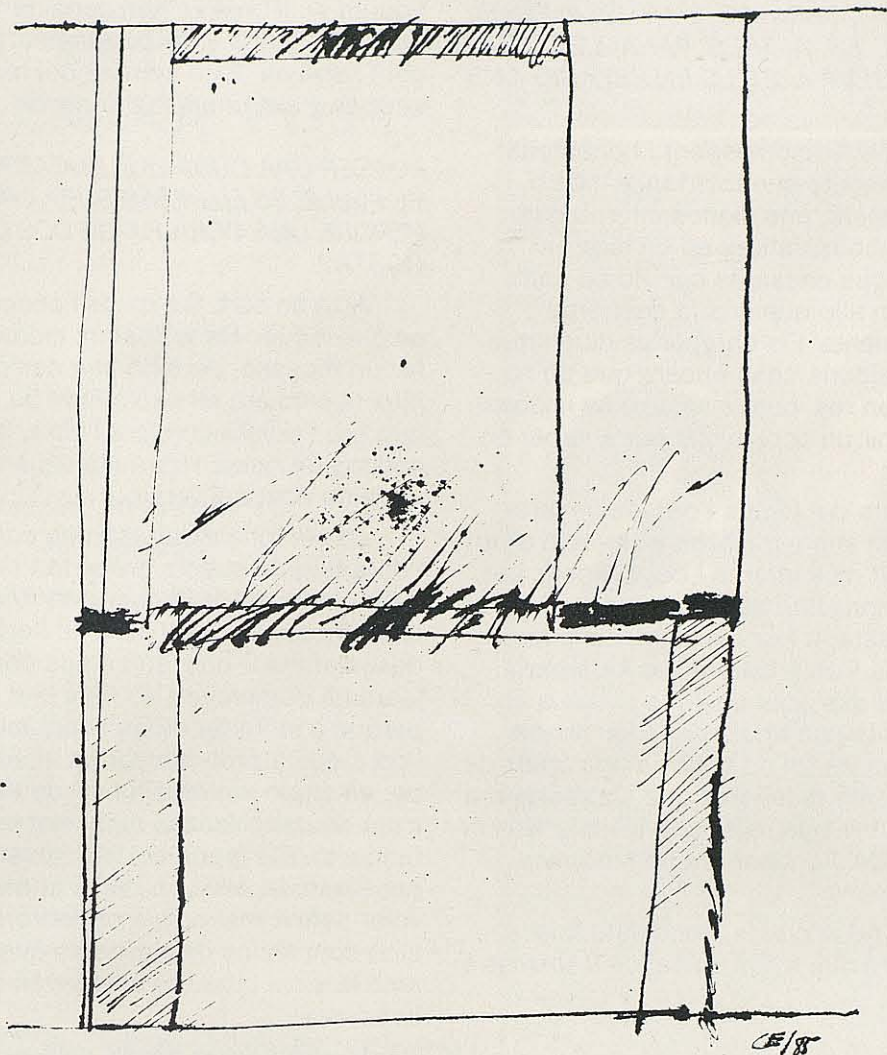
Sí, a mi m'ha interessat sempre la ironia perquè, encara que no ho sembli, forma part de la meva manera de ser. Puc estar fent una cosa irònica, però treballar-la molt seriosament, és una ironia molt seriosa.

Aquesta transmutació d'estats d'ànim i de conseqüències d'obra a mi m'interessa moltíssim, perquè a la llarga em dona, en certa manera, una lectura de com jo sóc i de les possibilitats que puc tenir.

Seguint amb el que et deïa abans, aprofitant les màquines eròtiques, vaig fent construccions, amb un predomini tècnic, sabent el perquè i amb el gust de la construcció per la construcció... Conscientment o inconscientment, estava explicant en la meva obra el meu procés de treball, el que Alexandre Cirici anomenà més tard *pintura processal*.

Cada vegada em vaig anar depurant més i sent més precís, cosa que m'ha molestat, però que mai no he pogut evitar. Les escultures





minimal que vaig exposar a l'Ereta són conseqüència de tot aquest procés. M'interessava organitzar uns plans a l'espai. Per a ser més atmosfèric i no tant escultor, la manera d'ordenar les formes amb un concepte de muntatge/desmuntatge per tornilleria no és la d'un escultor nat. Així, junt amb el problema del perfeccionisme, vaig anant depurant gruixos, em vaig anant tornant escèptic, perquè en definitiva, el minimal és escèptic i penso que, a la llarga, com un carreró sense sortida.

Aleshores radicalment va haver el plantejament de tornar una mica enrera, de tornar a entrar en el camp de la pintura, d'una forma més o menys convencional. És com un recomençament. El que estic fent ara és potser una lectura, com una memorització de tots els processos diferents que jo he passat. Per tornar-me a retrobar hi intervé el mateix plantejament: les formes primàries que a mi sempre m'han obsessionat i que és com un mòbil que t'obliga a treballar gairebé sempre sobre la mateixa cosa.

#### **EL TEU MÈTODE DE TREBALL ÉS, AIXÒ QUE SE'N DIU, D'INSPIRACIÓ, O SISTEMÀTIC?**

L'experiència és molt important en el meu mètode de treball. A la llarga he concebut l'esperit de pintar com una feina normal i corrent, és a dir, pintar tant si en tens ganes com si no en tens. Tenint sempre en compte les conseqüències que això implica, no esperant de posar-te en una obra el dia que t'és favorable. Imposar-te l'obligació de pintar cada dia, com si fos qualsevol altra professió, això ho he tingut sempre en compte i cada vegada més. Mai l'artista és tan gratuït com per a pensar-se que aquell dia que treballa sense ganes ho farà malament. L'ofici i el gest d'aplicar i de pensar hi és, el que passa és que no tens tan viu aquell estat d'ànim d'encertar-la de seguida, o potser aquella alegria que explota, que et dispara, -que normalment no la tenim gaire-. Com més experiència tens, aquesta alegria et marxa, però en canvi agafes la valentia de saber-te posar, cosa que fins que no vas adquirint ofici,

això és impossible. El que realment interessa és que tu dominis l'obra.

**COM INCIDEIX L'OBRA DE L'ARTISTA EN EL PÚBLIC O, DIT EN ALTRES PARAULES, COM VEUS ARA LA SEVA ACTITUD EN RELACIÓ AMB L'ART?**

Tota obra feta amb l'esperit i honestedat porta uns continguts que tots tenim més o menys interiorment, uns signes interns que coincideixen amb nosaltres en un moment determinat. El que passa és que no en cada moment trobem allò que ens fa despertar aquests sentiments. Els categòrics diuen que l'art ha de dir alguna cosa encara que un no estigui iniciat en res, però avui això és impossible. Ara cal tenir un codi inicial per a saber on estem.

En el decurs del temps i per les generacions que puguen sobre tot, hi ha en relació a l'art de recerca molt més interès i comprensió. Les noves generacions han estat ja iniciades i s'han sensibilitzat bastant. Per exemple, els anys 60-70, els de la Petite Galerie, es va crear a Lleida un àmbit marginal quan no hi havia en aquells moments una opció per a les noves generacions, sobre tot no hi havia una opció de cara al públic amb galeristes que s'atreuissin a defensar una obra que realment ni ells creien ni tenia una sortida. I aquest era un fenomen estès.

Han sortit nous crítics, nous estudiosos, nous professors que s'han cuidat de transmetre

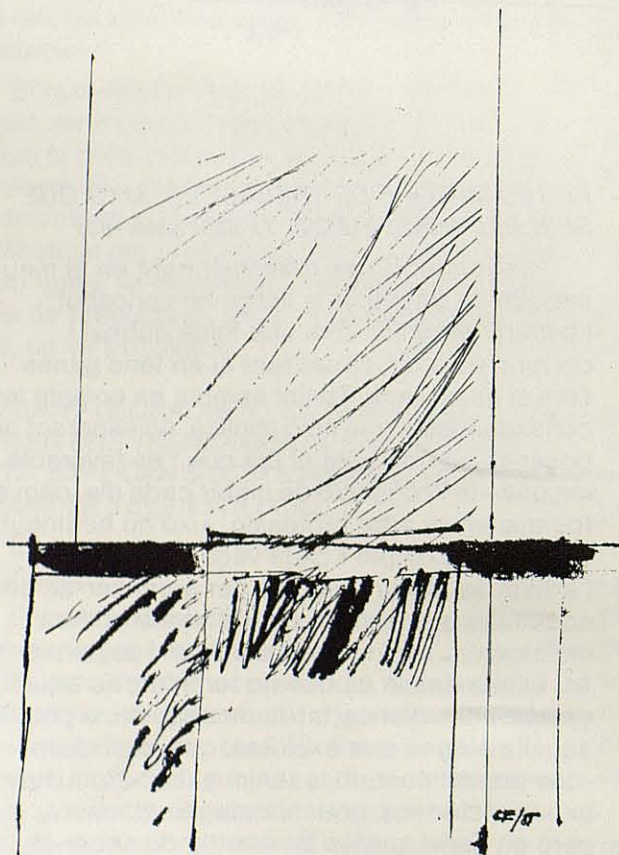
i d'explicar el perquè de les avantguardes, del moviments i d'una determinada manera de fer art. Molts d'aquests conceptes i autors ja figuren en llibres i s'han considerat d'una forma positiva i vàlida, com un element d'avenç. La gent nova es dona compte del fet, i comença a ser per a ells una cosa "normal".

**POTSER UNA COSA QUE ENCARA NO ACCEPTA EL PÚBLIC ÉS EL DESMESURAT PREU DE L'ART. PERQUÈ UNA OBRA HA DE COSTAR TANT COM COSTA?**

Això és cert. S'explica l'anècdota de Picasso que digué «Ha arribat un moment en que puc fer un Picasso, però no puc comprar-lo». Intel·ligentment ell sabia molt bé diferenciar el que era l'artista que feia l'obra, la canalització segons on queia l'obra i la dimensió que adquiriria com a inversió.

Jo personalment estic en contra de que l'obra tingui aquests preus tan exhuberants, però potser l'individu sempre més utilitzat en quant al comerç de l'obra és l'artista perquè, desenganyem-nos, són móns contradictoris. L'artista comerciant no serà mai bon artista, perquè a la llarga es dedicarà més a vendre l'obra que a profunditzar en el seu treball. Ara bé, en algun moment haurà de dependre d'un mitjà de canalització, sigui marxant, galeria o fundació. Els grans col·leccionistes americans, per exemple, ens van donar la pauta i no es van voler definir mai com a protectors dels artistes, sinó com amics dels artistes que comerciaven amb la seva obra, no amagaven que eren inversors.

L'artista en si no pot valorar l'obra. Està sotmés, un cop feta, a diferents pressions socials. El que si hauria d'intuir la gent, és de que moltes vegades hi ha una sèrie de reproduccions molt fidels, d'edició limitada, que tenen uns preus relatius i que ofereixen la possibilitat d'adquirir obres d'artistes joves molt interessants. ■



---

# SALA D'EXPOSICIONS DE LA CAIXA POSTAL

Cardenal Remolins, 16  
LLEIDA 25007

Horari de 7 a 9 del vespre

## ISABEL MELERO

novembre

 **Caja Postal**

---

---

AULA DE CULTURA

---

PERI

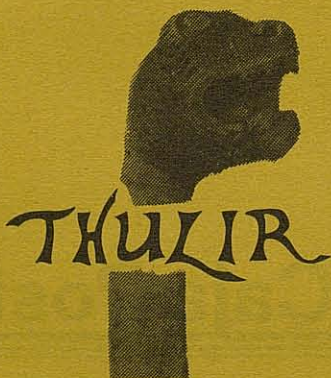
FERI

ART

indíbil i mandoni, 25 - lleida 25003 - tel 26 74 01

LLIBRERIA UNIVERSITÀRIA

CÒMICS CÒMICS




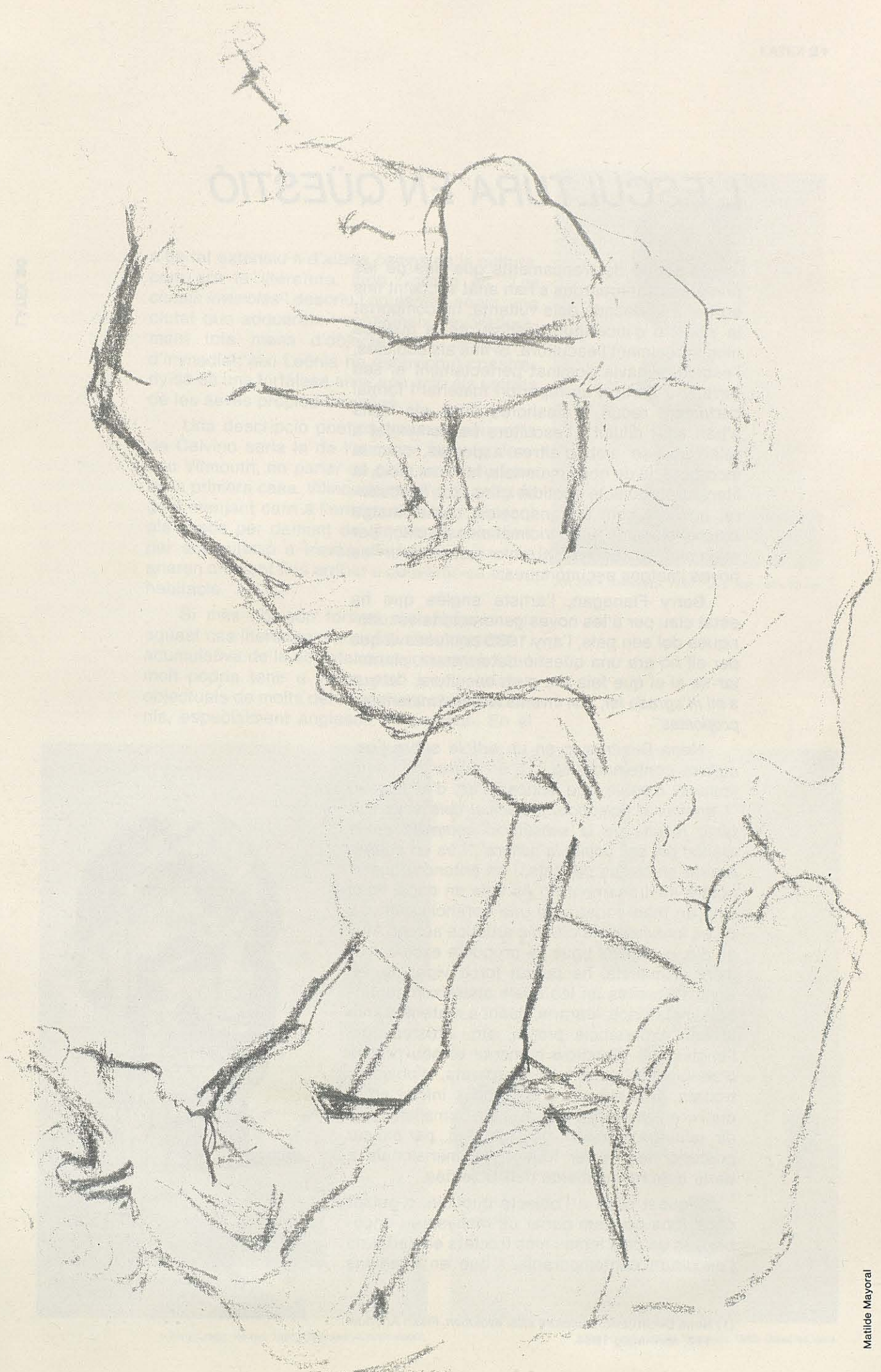
Maragall, 49  
Tel. 26 73 09

LLEIDA



**CONCEPCION DE LA FIGURA HUMANA.** – Un cuerpo vivo, desnudo o vestido, no es otra cosa, como un plato de manzanas, unas flores o un trozo de campo o costa marina, que un conjunto de piezas o áreas de valores, colores y formas. La única diferencia que existe entre el modelo vivo y el pasivo es que éste se mantiene quieto indefinidamente y aquél tiene un movimiento que, en ocasiones, dificulta la observación objetiva. Pero aunque exista esta acción natural en la forma humana, no es ni podrá ser concebida por la mente del pintor de otra manera que como una división de luces y sombras, más o menos coloreadas, que sensacionan visualmente al ser observadas y que habrán de ser transmitidas al lienzo para que éste las repita. El verdadero y único problema de la pintura, en todos los géneros, es el de ir reduciendo las diferencias tonales y cromáticas que sean apreciadas ópticamente entre lienzo y asunto, olvidando a éste totalmente y a sus diversas cualidades de dibujo o factores de arreglo y concentrándose en las sensaciones hasta que éstas sean representadas sobre el soporte con la máxima justeza y se aproximen, lo más posible, a la definición del modelo.





## L'ESCULTURA EN QÜESTIÓ

El seguit de trencaments que des de les primeres avantguardes s'han anat succeint fins arribar a la dècada dels vuitanta, ha comportat la situació d'incertitud positiva, en la qual es mou actualment l'escultura. Si fins als cubistes, l'escultura havia dominat perfectament el seu terreny a partir d'un repertori material i formal certament reduït, d'aleshores ençà els límits s'han anat diluint i l'escultura ha començat a relacionar-se amb d'altres aspectes, com la incorporació de nous materials, la instal·lació, la literatura, l'objecte quotidià i, fins i tot, l'escultura, no sols com a transposició d'una imatge bidimensional a una tridimensional, sinó, per exemple, en recórrer al color per enfortir les noves imatges escultòriques.

Barry Flanagan, l'artista anglès que ha estat clau per a les noves generacions escultòriques del seu país, l'any 1969 confessava que per ell no era una qüestió determinant, plantejar-se si el que feia era o no escultura, *"el que a mi m'agrada fer, són invents visuals i materials, i propostes"*.

Nena Dimitrijevic en un article sobre l'escultura contemporània (1), en parlar de l'acumulació d'estils que suposa l'art d'avui deia: *"L'anomenat eclecticisme radical dels anys vuitanta resulta de la substitució completa de la realitat pel seu doble: la cultura"*. I és en aquest regirar en temps passats, i en entendre que el nostre entornament no és sols un espai físic, sinó un medi forjat amb una herència cultural, on es fonamenta la creació artística actual. Avui en dia, qualsevol tipus de proposta exclusivament formalista, ha perdut força vigència, en front d'aquelles en les quals apareixen continguts metafòrics, literaris, quant a materials amb ja una experiència pròpia, etc. Artistes com l'anglès Bill Woodrow comenta el seu procés d'adopció de materials recuperats, d'objectes trobats, fent al·lusió a un procés inicial en el qual eren emprats d'una manera formalista, és a dir, tallant-los, traient-ne parts, etc., per passar posteriorment a fer formes tridimensionals a partir dels revestiments dels objectes.

Aquest culte a l'objecte quotidià, o potser en el fons podriem parlar de menyspreu encobert, és un dels temes més tractats en parlar de l'escultura contemporània, i que en ocasions



Georg Baselitz. Sense títol, 1982. Fusta.

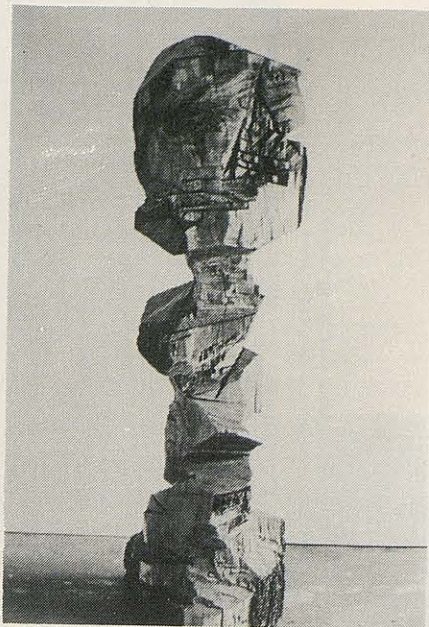
(1) Nena Dimitrijevic, *sculpture after evolution*, Flash Art, núm. 117, abril-maig 1984.



s'ha fet extensiu a d'altres camps de la cultura, com ara la literatura. Italo Calvino en "*Les ciutats invisibles*" descriu l'opulenta Leònia, una ciutat que adquireix i consumeix devoradorament tota mena d'objectes per llençar-los d'immediat; així Leònia ha esdevingut constrenyida en una fortalesa aixecada amb els estrats de les seves pròpies deixalles.

Una descripció poètica força propera a la de Calvino seria la de l'escultor francès Jean Luc Vilmouth, en parlar de quin va ser l'origen de la primera casa. Vilmouth imagina un grup de gent menjant carn a l'entorn d'un foc i llençant els ossos per damunt de les seves espatlles; per acumulació a través del temps, els murs anaren creixent fins arribar a convertir-se en un habitacle.

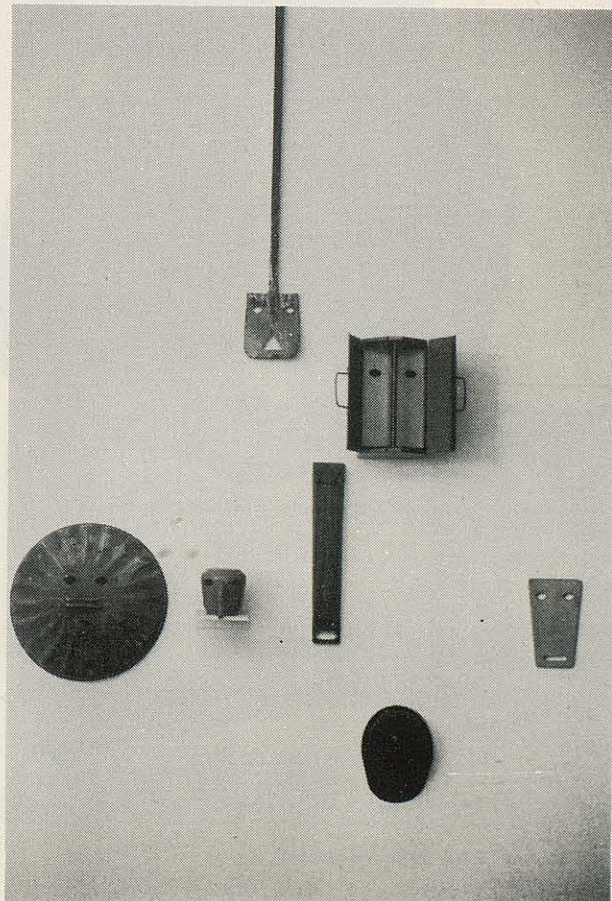
Si més no, són formes metafòriques, en aquest cas literàries d'aquesta visió objectual i acumulativa de la societat post-industrial, i que molt podria tenir a veure amb les metàfores objectuals de molts dels escultors contemporanis, especialment anglesos i francesos. En el



A.R. Penk. Sense títol, 1981. Fusta, 208 x 66 x 52 cm.



Tony Cragg. *Vaixell*, 1981. Objectes varis de metall.



Jean-Luc Vilmouth. *Màscares*, 1982. Objectes varis.



Bill Woodrow. *Arbre i ocell*, 1983. Llaunes d'oli.



Enzo Cucchi. *Cal extreure les grans pintures del paisatge*, 1983. Tècnica mixta, Ø 330 cm.

cas de l'anglès Tony Cragg, la utilització d'objectes quotidians en les seves escultures té com a punt de partida el desig de treure'ls de context, perquè puguin ser de nou re-experimentats. S'interessa per les seves qualitats visuals, però fonamentalment pels seus valors espirituals, per les seves qualitats metafísiques, enteses aquestes com a confluència de tot allò que nosaltres mateixos els aportem intel·lectualment i emocional.

Per alguns artistes, com en el cas de Jean Luc Vilmouth, la utilització de l'objecte seria potser un pretext per sentir-se més proper a la vida; en d'altres, com Patrick Saytour, seria un fenomen d'atracció i de repulsió alhora, el fet d'escollir uns objectes que et xoquen, però que mai no els triaries per la teva vida quotidiana, el dubte mòrbid entre el que és bell i el que és sinistre.

L'objecte entès com a fragment clàssic, com a portador de significants mitològics, però també com a revelador dels fenòmens de l'inconscient és l'objectiu d'Anne & Patrick Poirier. Les seves reconstruccions arqueològiques parteixen de la literatura antiga i de la mitologia, per ells, *"Arqueologia, Arquitectura, Mitologia són metàfores privilegiades per penetrar en els fenòmens de l'inconscient. Aquesta és la raó per la qual les mitologies més separades, els llocs més antics i llunyans encara avui interessin a l'home; intuïtivament ell sap que en certa manera existeix una connexió entre aquests mites oblidats, aquests móns perduts i una part desconeguda d'ell mateix"*. En el treball *"Jove i gegants"* (1982-83), el mite que va guiar la seva concepció fou la lluita entre els déus i els gegants, mite de violència i destrucció, i en realitat, *"el combat incessant entre el racional i l'irracional, l'ombra i la llum, les pulsions violentes i les pulsions sublimades"*.

En aquest recontre de passats i de cultures que porta inherent la creació artística d'avui, noms com el de l'escultor d'origen hindú, Anish Kapoor, són significatius de la volguda confluència de temps i espais. Per a Kapoor, l'arquitectura religiosa de la Índia és entesa com a instrument cultural, els santuaris esdevenen *"metàfores poderoses per als nostres cossos i per al nostre sentit de la interioritat"*. Per això, les seves construccions pigmentades amb colors purs són llocs de reflexió plàstica, llocs on refugiar-se per a sentir plàsticament. Cosa semblant succeeix amb Shirazeh Houshiary,

escultora d'origen irani, l'obra de la qual es nodreix pregonament de la literatura sufi. Els textos i la poesia esbossen la idea, i l'escultura aporta l'aspecte tàctil dels materials, la materialització d'aquella idea inicial. En un principi, el material que emprava Houshiary era palla i terra modelades, ara metalls com el zinc o el coure, li serveixen per perdre referents simbòlics i perquè la materialització formal es neutralitzi per expressar l'immaterial.

L'any 1982 Mario Merz acompanyava una de les seves colossals torres, construïda amb bambú i teles pintades, amb el text "Castell de fulles", del qual n'extreiem un fragment:

*El castell de fulles és una arquitectural ideal  
arquitectura medieval pintada  
la casa desitjada des de la infantesa,  
castell de somnis  
arquitectura de follatge dels camperols  
arquitectura d'una terra que poseïm  
arquitectura d'estrats, un damunt de l'altre  
torre metafísica  
pintura damunt tela i paper que eleva  
l'arquitectura  
escrivint paràboles amb colors, teles i paper  
aixecant les fulles una rera l'altra  
començant des de la base inert del paviment  
espai ideal ple de fulles de vent*

En aquesta conjunció de disciplines que apunta Mario Merz en els seus versos es troba una de les característiques bàsiques de la plàstica contemporània. En el seu cas, pintura i escultura esdevenen construcció plàstica amb punts de partida arquitectònica; en d'altres com els alemanys Georg Baselitz i A.R. Penk i els italians Enzo Cucchi, Sandro Chia i Mimmo Paladino, entre d'altres, van de la pintura a l'escultura, com abans ho feren precedents significatius com Degas, Picasso, Matisse i Miró, fent sovint simples transposicions a les tres dimensions dels seus plantejaments pictòrics.

I és molt possible que els amplis marges de llibertat en la qual es mou la pràctica escultòrica contemporània, hagin estat propiciats per les teories de Joseph Beuys sobre l'*escultura social*, mitjançant la qual proposava una interpretació antropològica de l'art que no es limités a la pintura, escultura, literatura, música i d'altres arts humanístiques, sinó que abastés totes les àrees del coneixement humà.

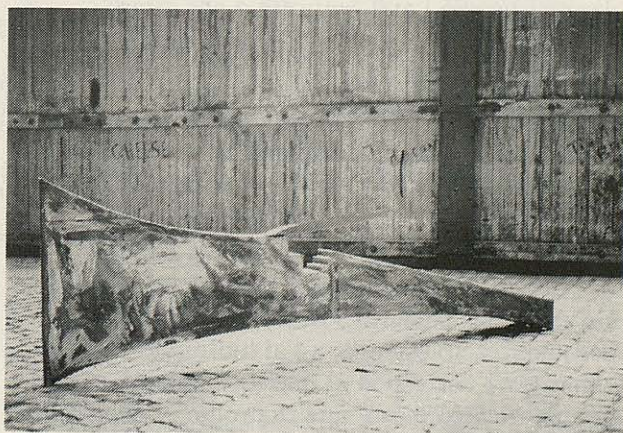
GLÒRIA PICAZO



Giuseppe Penone. *Incredulo senza scusa di regole misure e armonie*, 1985. Instal·lació al castell de Malle, Preignac (Burdeos).



Anne & Patrick Poirier. *Petita posta en escena sense música al costat de l'aigua*, 1985. Instal·lació per l'exposició "Promenades", Ginebra.



Shirazeh Houshiary. *Sense titol*, 1984. Zenc.

## LA SEMIÒTICA DE LES TERMINOLOGIES PARAL·LELES

(Títol sumament pretencios per l'article que sotassegueix que és terriblement cutre)

“Vas de **marron**...” “Ets un **cumbaià**...”

**Marron i cumbaià** són dues de les paraules que estan de moda a diferents ambients de la ciutat, i que són usades de diferents maneres, i que tenen o poden tenir molts diferents significats i connotacions, molt en funció de la imaginació i de la **trempera** de qui les utilitza.

Vegem alguns exemples:

“**Quin marron**”, seria una exclamació vàlida en moltes circumstàncies. Dues podrien ésser: al presenciar una baralla entre **yonquis** a l'Antares (1); una altra al descriure a un amic que una **titi** et vol portar al **cutre** i l'assumpto no et ve de gust.

“Vaig de marron total”, seria una bona afirmació per expressar l'estat d'ànim i de descontrol que ens produeix un estat de **pillera** avançada o bé al descriure quina sensació es produeix al tenir “**el mono**” i no portar **lliures** per comprar **mercancia**; també quan se'ns increpa la falta de **marxa**, el “**vaig de marron total**” seria equivalent al sóc o vaig de **muermo**. Veiem que la utilització és diversa i fins i tot va bé per reflectir estats de **coco** ben diferents.

“**Ets un marron**”, és una asseveració que es pot usar per dir a una persona que té molt poc **rollo**, o bé molt mal gust o pèssimes **vibracions**. També s'usa en el món de l'hampa i de la delinqüència per referir-se als policies i possiblement siguin aquests, els **mangutes**, els autèntics inventors d'aquesta paraula tan rica i plena de significats.

**Cumbaià** és l'altra parauleta de la qual us volia parlar. Aquesta paraula és el títol d'una cançó folk, molt de l'onda dels anys seixanta, primers del setanta.

No sé qui ha sigut el que ha agafat el mot per a reutilitzar-lo, però sens dubte ha estat una feliç idea.

Normalment aquesta paraula s'usa com a desqualificació i així sentirem o ens diran:

“**Ets un cumbaià**”, i ens estaran dient, o bé que som uns progres passats de moda, o bé uns nacionalistes barats, o bé simplement uns cançons d'allò més avorrit, o el que podria ésser més cruel, que som lletjos i mal fets, i que portem xiruques i pantalons de pana, perquè tenim mal gust a l'anar vestits.

“**Avui vas de cumbaià**”, seria una desqualificació entre dos **moderns** i es pot tractar d'una desqualificació estètica, a l'al·ludir que l'aspecte exterior no correspon al que toca, o bé d'una desqualificació moral que es produeix quan algú vol mostrar-se responsable o transcendent.

També ens podran dir “**aneu de cumbaiàs per la vida**”, i llavors ja no saps ben bé el que et diuen, i segurament dependrà del grau en que et sentis

afectat el veritable sentit que en aquell moment assoleixi el mot.

Arribats en aquest punt no puc fer menys que expressar el meu desenfrenat entusiasme pels avantatges de la terminologia paral·lela pel damunt de la convencional, car permet expressar amb la mateixa paraula incomptables significats i, fins i tot, permet que cadascun entengui allò que més li convingui.

Per cloure aquest article, voldria dir que l'elecció de les dues paraules -“marron” i “cumbaià”-, no es tracta d'un fet casual, i que respon a una intenció molt concreta per la meua part. En podria haver agafat d'altres com “cutre”, “titi”, “pico”, etc. N'hi ha moltíssimes, però a aquestes els manca una circumstància que les altres tenen i que les fa per a mi, més interessants.

Per un cantó, tant “marron” com “cumbaià”, són dues paraules que ja existien, és a dir, no ha calgut inventar-les. Per tant, podríem dir que de la mateixa manera que a la reutilització amb sentit modern d'estilístiques antigues l'anomenen POST-MODERNISME, la decisió de recolzar-se en dues paraules ja existents per expressar nous significats, és una decisió **postmoderna** i per tant molt a la moda.

Pel mateix motiu, el fet que els mots ja existissin, fa que d'entrada, la implantació popular dels nous mots sigui més fàcil i ràpida, quasi instantània. No cal aprendre res, simplement cal tenir ganes i necessitat de vertir nous continguts i d'agafar paraules que ja tenim, per satisfer necessitats de comunicació que sentim.

Per tant cal, i això ho dic molt seriosament, el postular una NOVA SEMIÒTICA, que no consisteixi en inventar nous mots, sinó en usar els que tenim amb més llibertat, anarquia i imaginació.

Així que endavant, tots hi podem jugar, el camp d'acció és inacabable, totes les paraules serveixen i amb elles podem fer tot el que vulguem.

Usem-les en singular i en plural!, i diguem “són una colla de marrons”, en lloc de dir “cabrons”.

Usem-les amb diminutiu, augmentatiu i despectiu, i qualificatiu!, i diguem, “ens ha fotut una bona cumbaiada”, en lloc de dir “parrafada”.

Creieu-me, els verbs també seran nostres, i diem-li l'inspector d'Hisenda, “això s'està amarronant”.

I si no, simplement, **anem al “Penta” (2) tots els “cumbaiàs” i montem un “marron” que ens quedem amb tota la “basca”**.

PERE ROBERT I SAMPIETRO

- (1) “Antares”, local de Lleida freqüentat per cumbaiàs i yonquis.
- (2) “Penta”, local de Lleida freqüentat per modernillos.

## LA IRRADIACIÓ DE L'EXPRESSIÓ PLÀSTICA A LLEIDA

D'ençà uns anys cap a aquí, la ciutat de Lleida i amb ella tot el Segrià està visquent un renaixement en el camp de les arts plàstiques. Això està emmarcat en un context general, polític i social en el qual també hi són presents tots els sectors, com per exemple l'urbanisme, el lleure, el teatre, les festes, les fires, la petita indústria, la pagesia, la universitat, etc. Lleida està assolint d'interconexionar els àmbits econòmic, social i cultural. L'expressió plàstica juga el seu paper en funció de la resta de compartiments des d'un angle innovador, per la qual cosa, és fàcil d'endevinar que molt aviat aquest racó es convertirà en un centre emisor d'influència cap a la resta de compartiments.

La tasca desenvolupada durant cinc o sis anys, simultanejant el creixement i la consolidació d'un nucli d'ensenyament i pràctica de les arts, amb una divulgació de tendències actuals, un contacte estret amb la resta d'indrets de Catalunya i alguns indrets de l'Estat espanyol significatius, està acomplint el seu objectiu en l'aparició d'un sector de joves que practiquen l'art i que volen fer del mateix fins i tot una professió.

Els contactes amb artistes i estudiants d'art de la resta de Catalunya ha estat una activitat freqüent i continuada en aquest sector de joves del Segrià. Aquesta relació ha fet que els treballs realitzats aquí es tinguin en compte des de fora com ho demostra la participació dels alumnes de l'Escola Municipal de Belles Arts amb muntatges escultòrics a l'espai a "Reus Jove" (setembre del 85) i al "Circuit Passejar i Mirar" a Barcelona (abril-maig del 86). També

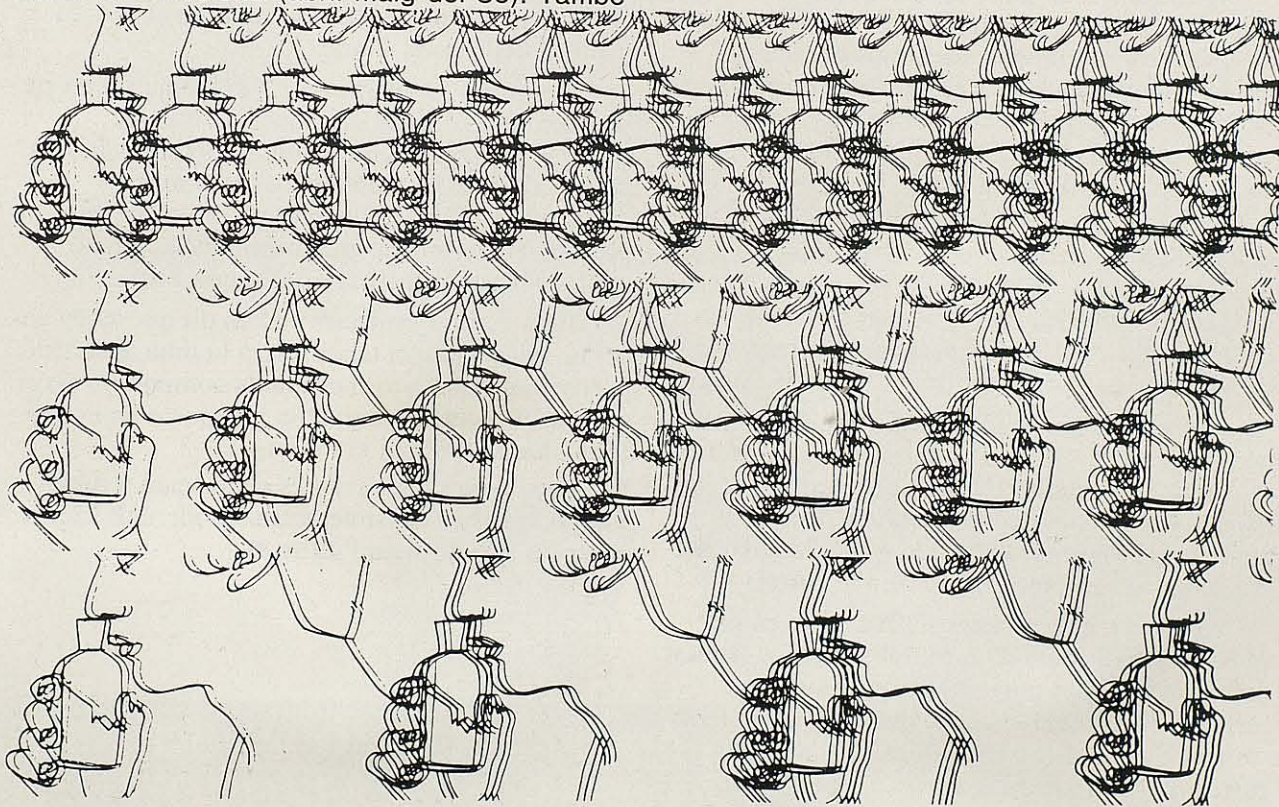
s'ha presentat recentment a Vic i posteriorment es presentarà a Barcelona i Reus, l'exposició "6 Pintors de Lleida" organitzada des de Lleida i inaugurada al Museu Morera el propassat mes de març.

Aquestes invitacions que Lleida rep des de fora són sens dubte una mostra de què es coneix des d'allà la renovació que aquí s'està produint.

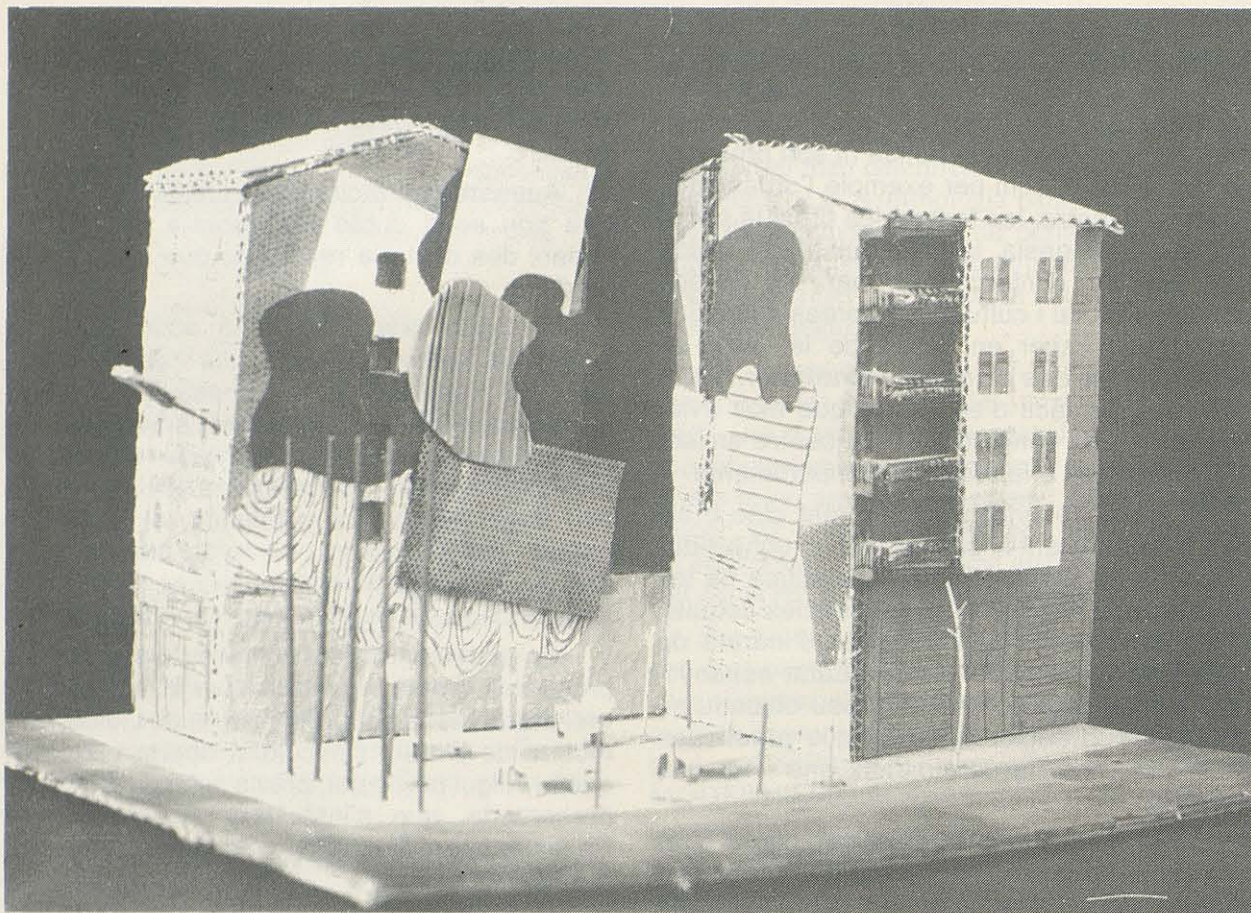
El segon gran objectiu a aconseguir és ampliar el sector de la pràctica i del coneixement de l'art, per la qual cosa es posaran immediatament a l'abast els mitjans següents: d'una banda, fer encara més intens i més fort el nucli de formació; d'altra banda, importar cada cop més informació mantenint el nivell de relació amb l'exterior, i en tercer lloc, facilitar canals de divulgació dintre i fora de tot allò que siguem capaços de plantejar-nos i de realitzar.

En aquesta línia de divulgació de les noves propostes, s'està organitzant per al mes d'octubre, patrocinada per l'Ajuntament de Lleida, una mostra de pintura i escultura oberta a tothom que hi vulgui participar, prèvia selecció de l'obra presentada, que s'instal·larà en l'edifici del Roser, ocupant la totalitat del Museu Morera i el pati de l'edifici.

Esperem que un cop assolida una infraestructura bàsica, la irradiació del nucli esdevingui irreversible i sobre tot ràpidament, tal com el nostre temps requereix. Que com dèiem abans, el missatge emés des del nostre sector arribi als altres, podent ésser vàlid i enriquidor per a tots. ■



Albert Bayona



## UN MURAL A BALÀFIA

De vegades, no gaire sovint, quan anem pels carrers de les grans ciutats, entre enormes edificis de color gris ens quedem sorpresos per unes façanes diferents a les altres, pintades de colors, amb figures enormes o bé amb formes que jugen amb la gran dimensió i amb l'espectador sorprés que les contempla des de lluny.

Pintar murals a les façanes o bé, a les mitgeres dels edificis (aquella paret entre edifici i edifici que pot quedar al descobert com un enorme mur sense ulls) és una pràctica que es comença a tenir en compte cada vegada més en els plans urbanístics de la ciutat.

No sols és una manera de alegrar-li la cara a aquelles enormes parets, sinó que al mateix temps es porta la cultura als extrems de la popularitat. Milers de persones de tots els oficis podran contemplar i discutir durant la quotidianitat del dia sobre aquesta enorme pintura al carrer.

A Lleida, concretament, l'Ajuntament ha previst la realització d'un mural a Balàfia. Aquest comprendria dues mitgeres que cerquen una "improvisada plaça" sorgida després de l'enderrocament d'un edifici que feia cantonada, a la carretera d'entrada a Lleida de la Val d'Aran.

L'E.M.B.A., més concretament, el taller de procediments murals, ha estat qui duguè a fi, la realització d'aquest mural.

Després d'estudiar i parlar del tema milers de vegades, així com del seu context s'han fet nombrosos projectes individuals, totalment lliures, dels quals es triarà un amb ajuda de tècnics d'urbanisme de l'Ajuntament i d'un tècnic en pintura d'exteriors de gran experiència, també contractat per la realització d'aquest mural.

En quant als projectes podem dir que tenen en comú, en general, el tendir cap a la línia abstracta, la senzillesa de les formes i de la composició així com s'ha tingut en compte la integració en l'espai urbà on està destinat el mural.

Així doncs, ben aviat es començarà a pintar aquest, que serà el primer mural modern de Lleida, esperem que no sigui l'últim. ■



SE TRATA

...DE ESCONDER LA CABEZA EN UN SITIO SEGURO  
Y/O PONERSE MORENO EN VERANO.



Dibuix de Jordi Jové