

T E X T O S
O R I G I N A L S
E N C A T A L À

EDITORIAL

L'any 1992 és, per als catalans, un any molt especial. La celebració dels Jocs Olímpics a Barcelona ha contribuït a renovar la capital de Catalunya i, sobretot, ha facilitat el coneixement internacional de la identitat cultural catalana. Els Jocs de Barcelona tenen lloc quan, a tot el continent europeu, els pobles i cultures que havien estat submergits en les estructures polítiques dels estats multinacionals recuperen la seva visibilitat i es va configurant un mapa polític més respectuós amb la realitat. L'any 1992 és també l'any de l'Exposició Universal de Sevilla, la ciutat més dinàmica d'Andalusia. Les relacions entre els andalusos i els cata-

lans són excel·lents. A Catalunya s'hi han establert de manera definitiva centenars de milers d'andalusos que, arribats durant els anys 50 i 60, s'han integrat sense problemes en la societat catalana i viuen l'experiència de la doble pertinença cultural a les seves arrels andalusos i a les formes de vida catalanes. Els immigrants andalusos continuen parlant la llengua castellana amb la gràcia d'un accent que suavitzava i musicalitzava el castellà de Castella, però molts dels seus fills ja parlen la llengua catalana amb tota normalitat. Tant els andalusos com els catalans comparteixen el malestar per la mentalitat centralista de la majoria dels polítics espanyols. Els andalusos que viuen a Catalunya

veuen amb simpatia les aspiracions a un més gran autogovern del poble català i contribueixen amb els seus vots a fer avançar l'experiència d'autonomia política catalana.

Per aquestes raons els catalans es complauen amb l'èxit de l'Exposició de Sevilla i s'hi han fet presents amb una mostra important de les arts, les ciències i la vida catalana actuals. Catalònia ofereix als seus lectors, per gentilesca de la revista del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, un dossier sobre els artistes contemporanis que han exposat la seva obra al pavelló de Catalunya de l'Exposició, així com una informació sobre l'arquitectura del pavelló. En el context del Vè. Cente-

nari de la Trobada dels Dos Mons, que ha motivat l'Exposició de Sevilla, ens plau mencionar les investigacions promogudes per la Comissió Amèrica-Catalunya 1992, i molt especialment les obres "Les Amèriques i Catalunya" publicada en versions catalana i castellana, i el "Diccionari dels catalans a Amèrica". Recomanem també la innovadora recerca de Lluís Duch, "La memòria dels Sants", sobre la crònica del franciscà Jerónimo de Mendieta, referent a l'evangelització de Mèxic i publicada recentment per l'Abadia de Montserrat.

Fèlix Martí, Director

ARQUITECTURA

EL PAVELLÓ DE CATALUNYA A L'EXPO DE SEVILLA

Es pavellons d'una Exposició Universal contemporània han de resoldre essencialment dos tipus de problemes arquitectònics. Per una banda, solucionar la funcionalitat interna; això vol dir crear zones amb llum natural pels espais de circulació i d'exposició d'un cert tipus d'objectes i zones amb llum artificial, recintes opacs per mostrar els muntatges àudio-visuals que predominen en tot el pavelló contemporani. Per altra banda, s'ha de configurar un contenidor que doni una imatge expressiva vers l'exterior. Respecte a aquests dos tipus de condicions, el pavelló de Catalunya projectat pels arquitectes Pere Llimona i Xavier Ruiz Vallès, ha optat per unes solucions concretes. L'edifici adopta una forma reculada i closa per fora, que va creant unes rampes i terrasses a l'interior. Una llum zenital travessa el gran espai central. Això fa que hi hagi algunes zones interiors amb una llum natural difosa i espais laterals foscos, amb predomini de

llum artificial o de muntatges àudio-visuals. Es tracta, per tant, d'una solució híbrida, que ni aposta per la caixa tancada ni pel pavelló convencional de formes transparents i fluides. S'opta per intentar concentrar les qualitats d'ambdós models. La forma global de l'edifici fuig d'octogonalitats i paral·lelismes, adoptant una geometria complexa. En els extrems i cantonades que crea la forma estrellada de cada planta se situen els ascensors, escales i serveis. L'accés a la planta baixa es produeix per una de les fenèdres que crea la forma reculada de l'edifici, els tres cossos en forma de V. El gran pati central està cobert per una estructura de bigues gegants en gelosia. En el pavelló de Catalunya, per qüestions de programa, s'atorga una posició preferent a l'espai del bar-restaurant, que se situa a la part superior, al final del recorregut de rampes que van donant la volta al buit central, accedint per un tram d'escales al final de la "promenade

architecturale". És, per tant, el lloc on hi ha millors vistes sobre el llac i més llum natural. No solament això, sinó que mentre els altres àmbits són relativament petits, el restaurant disposa d'una superfície respectable. És indubtablement el lloc que ha assolit un major grau de representativitat. És l'única part de l'edifici volcada a l'exterior. En l'amoblament es recullen objectes dissenyats per autors catalans com Òscar Tusquets, Pep Bonet i d'altres, i en la preparació del menú cada setmana canvia el restaurant català responsable de la cuina.

Si el restaurant ocupa un lloc preferent, els altres espais són més secundaris, com per exemple la sala d'exposicions temporals —on també cada setmana exposa un artista diferent presentat per un crític d'art— que ocupa un espai a nivell del soterrani de forma atractiva. A més, hi ha una àrea que explica la industrialització de Catalunya, una altra on es mostra la importància de la impremta, del

llibre i de la llengua catalana, i una altra on es presenta una breu selecció de l'evolució de l'art actual al nostre país. I, per últim, hi ha una botiga on es ven des d'iconografia fins a publicacions sobre autors, artistes i arquitectes catalans.

Pel que fa a l'aparença externa, el pavelló de Catalunya és d'entre tots els que al voltant del llac representen les comunitats autònomes, el que més aposta per una forma opaca i neutra. En aquest sentit, l'opció per la discreció i la sobrietat és portada a les últimes conseqüències. Aquesta caixa silenciosa, que no ocupa tot el volum disponible, feta de pedra blanca, només ofereix com a expressió algunes fenèdres horitzontals i verticals d'il·luminació i, just a l'entrada, un mural d'Antoni Tàpies que acaba d'arrodonir aquesta insistència en una concepció basada en la simplicitat, el realisme i l'austeritat.

Josep Maria Montaner

ARTISTES PLÀSTICS CATALANS A L'EXPO 92

Vint-i-cinc exposicions. Una exposició universal constitueix sempre una excel·lent ocasió per projectar, no solament els productes industrials i els tècnics, sinó també els culturals. Així ho han entès sempre en el passat els països més diversos, presentant els seus pintors, escultors i altres creadors plàstics, en edificis projectats especialment. Així s'ha entès també en el cas de la participació de Catalunya a l'Expo de Sevilla 92.

L'art d'un país és tant el del patrimoni històric, allò que ha assolit un cert caràcter indiscutible, com el que s'està realitzant en el present. Per a la selecció del patrimoni que ja és històric es planteja un problema de la representativitat i de tria. El present és, naturalment, més arriscat i, per definició, discutible.

La selecció històrica, en el cas del pavelló Catalunya, intenta mostrar, amb un nombre molt breu —dotze, quinze peces—, els grans moments de l'art català, des del Romànic, arran de la mateixa formació de Catalunya com a nació, i el Gòtic, fins al riquíssim segle XX, amb un criteri sempre molt restrictiu i limitat a les més grans figures internacionals.

El comissari general del pavelló, Francesc Sanuy, que ha portat amb gran empenya i criteri el projecte en el seu conjunt, va voler que la presència dels artistes actuals, és a dir, vius, fos successiva. Atès el nombre de setmanes que dura l'Exposició, vint-i-cinc podien ser també els artistes convocats. El repte ha estat gran: es tractava de presentar vint-i-cinc exposicions, cadascuna de les quals havia de durar només set dies. Repte per als organitzadors, un esforç de la Generalitat de Catalunya, i també dels artistes. Cada exposició ha tingut el seu catàleg, i el seu presentador —el crític o escriptor escollit per l'artista— ha estat també l'encarregat de fer-ho oralment el dia de la inauguració.

Per a la selecció i altres intervencions en l'àmbit artístic que em corresponia, he comptat amb la col·laboració com a assessors, de Cesàreo Rodríguez-Aguilera i de Daniel Giral-Miracle. La selecció ha presentat, naturalment, grans dificultats, pel gran nombre d'artistes catalans i el fet que hem volgut que hi fossin representades les generacions que coincideixen en aquests moments i que abasten cinquanta anys de la vida de Catalunya: des d'aquells que es van donar a conèixer abans de la guerra civil fins als joves que ja han obtingut un primer reconeixement. En aques-

tes circumstàncies, el nombre de vint-i-cinc resulta curt i ens impossibilita d'incloure'n d'altres que considerem que també reuneixen mèrits per ser-hi.

Els noms d'aquests vint-i-cinc artistes, amb el seus presentadors, per l'ordre que s'ha establert, segons necessitats de programa i de preferències o circumstàncies personals, són els següents: Antoni Tàpies (J. Corredor-Matheos), Albert Ràfols-Casamada (Antoni Marí), Josep Guinovart (Angel Crespo), Joan Hernández Pijuan (M. Teresa Blanch), Xavier Corberó (Luis Goytisolo), Frederic Amat (Vicenç Altaió), Joan Pere Viladecans (Josep Miquel García), Josep M. Subirachs (Francesc Fontbona), Montserrat Gudiol (Francesc Miralles), Moisès Villèlia (M. Lluïsa Borràs), Eduard Arranz-Bravo (Luis Casado), Sergi Aguilar (Menene Gras), Rafael Bartolozzi (Joan Abelló), Carles Pazos (Victoria Combalá), Antoni Llena (Manuel Borja), Modest Cuixart (Cesàreo Rodríguez-Aguilera), J.J. Tharrats (Daniel Giral-Miracle), Xavier Grau (Anna Guasch), Francesc Artigau (Miquel Molins), Marcel Martí (Arnau Puig), Robert Llimós (Rafael Santos Torroella), Zush (Manuel Clot), Perejaume (J.M. Llopart), Tom Carr (Gloria Moure), Antoni Clavé (Manuel Vázquez Montalbán).

També ha estat prevista l'edició d'una carpeta de litografies amb el tiratge molt curt que és habitual, que servirà de recordatori i per a obsequi a algunes de les grans personalitats que visitin el nostre pavelló, així com també a altres personatges institucionals. Els artistes que s'hi presenten, lògicament, són els mateixos que hauran exposat al pavelló, amb la particularitat que el nombre de litografies serà de vint-i-quatre, i que Tàpies és l'encarregat de la concepció i realització de l'estoig que les contindrà. Un altre objecte que complirà funcions d'obsequi per a altres persones i institucions que es vulguin distingir especialment serà una medalla —no gens convencional— realitzada per Antoni Clavé.

Aquest és el programa que ja va exposar el president de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, en l'acte de presentació del projecte del pavelló i de les activitats que hi tindran lloc. Estem segurs que els esforços que tot plegat suposa quedaran compensats per una presència que, gràcies a la vàlua dels nostres creadors, serà molt brillant i representativa de la realitat rica que ha tingut i continua tenint el nostre art.

J. Corredor-Matheos

ANTONI TÀPIES
(Barcelona, 1923)

Membre fundador, l'any 1948, de Dau al Set, va fer la primera exposició individual a les Galeries Laietanes; des d'aleshores la seva obra s'exposa a nombroses sales d'arreu del món. Tàpies, a partir d'un figurativisme màgic, fou l'introduïdor de l'informalisme al nostre país, emprà procediments mixts de tota mena (sorra, roba, palla), i l'ús del collage. Durant els anys seixanta la seva obra continua dins l'àmbit de recerca, les innovacions principals han estat les referències polítiques amb utilització de símbols i paraules escrites damunt de suport. Tàpies fa servir la gamma habitual de tons, on el color és utilitzat com a suport, però fonamentalment com a mitjà.

La seva cal·ligrafia, el seu ric repertori simbòlic, la influència de l'espai, el tractament sensual de la matèria i l'ús refinat de les gammes cromàtiques, són la prova del domini d'un llenguatge expressiu que confereix a l'espectador un sentit ampli del diàleg i de profunda identificació introspectiva.

...Els quadres d'aquesta exposició no ens allunyen del món que coneixem. Aquestes superfícies són signes que ens resulten familiars i alhora misteriosos. Ensenyar-nos a veure el que tenim davant i que no havíem albirat és un mèrit d'Antoni Tàpies. Veure, de debò, suposa conèixer. En fer-ho interpretem el significat de les matèries, formes, senyals. En aquest gran artista, l'antinòmia art-natural, art-realitat figurada, no es presenta, com en altres casos, irreductible. Certament, entrar en un quadre és com saltar a l'altre costat del mirall; però ben al contrari de la simetria còpsada per Alicia en la seva aventura meravellosa, des de la riba de l'art de Tàpies el món quotidià esdevé il·luminat amb una llum nova.

Per moure'ns per aquestes contrades hem d'acostumar-nos a heure'ns-les amb símbols, llenguatge profund que exigeix la utilització de totes les nostres potències i que permet comprendre fenòmens altrament inexplicables. Creus, lletres, números, signes diversos, ferides obertes en la matèria, la pròpia matèria en la seva transparència, els elements que incorpora, un tractament que no sembla ser obra d'home sinó del temps dels seus innombrables agents... Tot és allò que sembla que és i, endemés, símbol que cal aprehendre i conèixer, no desxifrar.

La manera com contempla el que és real per via artística s'allunya dels corrents principals de la cultura actual, en què la matèria, vista en la seva possible opacitat, posa en relleu un empobriment de la nostra visió. Igual que la nostra visió del món quotidià fóra una altra sense ell, també ho seria l'art actual si el gran artista català no ens hagués ensenyat a veure la realitat amb una mirada que és tan antiga com nova...

J. Corredor-Matheos

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN
(Barcelona, 1931)

Format a l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics Llotja i a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, funda el Grup Sílex (1956). Viaja a París l'any 1957, on entra en contacte directe amb la vivència de l'informalisme, i estudia gravat i litografia a l'Escola de Belles Arts. A partir dels anys seixanta s'apropa a la natura morta i introdueix objectes aïllats; aquests anys li significaran la descoberta progressiva del tema del paisatge. L'espai és mil·limetrat i mesurat, i la pintura basada en l'estudi del color, de la llum i el moviment; posteriorment introduirà grans camps monocroms de pinzellada vibràtil i atmosfèrica; després retorna a referències figuratives insinuades.

Recentment la seva obra va assolint progressivament la nuesa i el buit, la síntesi i la brevetat formal, que es tradueix en un estat de deliquescència espiritual.

...Què ens diuen sobre el paisatge unes grans formes lobulades, contagiades amb rubor de l'espès espai ocre sobre el qual semblen que surrenen?, quina idea de vegetació ens dóna un gran tret inflat o un perfil esvelt, empenyent l'un, tallant l'altre les espessors infinitament buides?, quina és la casa, o és, potser, arbre? Hi ha una dilatació tensa fins als marges. El núvol conté el fons...

Tot plegat és comprensió del paisatge, una comprensió del paisatge com a equivalent pictòric, vinculat a un sentit de la monocromia, de la buidor i de la minuciositat, que ha fornit a Joan Hernández Pijuan una posició solitària, tan lloable com inexpugnable, en el panorama artístic català. La seva llarga trajectòria pictòrica de més de trenta anys s'ha cimentat en la defensa d'una proposta de visió contemporània del paisatge: un hermetisme viu de l'espai mesurable.

Els seus pinzells recorren laboriosament l'espai, el netegen, l'omplen d'exquisidesa i sobrietat, reinstauren una especialitat profunda i subtil. El paisatge com a tema no és res més que l'ajustament entre la visió sensible i la seva idea abstracta, l'aliança de la imatge intuïda amb els sentits reblerats de color, l'orquestració del signe amb l'espai total...

Teresa Blanch

XAVIER CORBERÓ (Barcelona, 1935)

Després del seu pas per l'Escola Massana, Corberó se'n va a Londres el 1955 i va ser allà on es va nodrir de les idees constructivistes que caracteritzen la seva obra. A principis dels anys seixanta ja es presagien els grans trets de la seva obra: l'estilització i depuració dins la més rigorosa tradició arquitectònica. Però, ultra el líric esteticisme que envaeix les seves obres, el signe dominant de la seva producció continua essent la realització pulcra i acurada. Aquest desig de perfecció i harmonia l'ha conduït a un domini de la tècnica i a una gran habilitat de manipulació dels materials, que a les seves mans manifesten totes les seves facetes, possibilitats i efectes.

Les escultures de Corberó estan concebudes amb una depurada síntesi formal que li atorga el caràcter de sublimació: obres de superfícies polides i brillants que esdevenen etèries i que semblen dibuixar a l'espai estelles de llum.

...*"Elegància", un mot davant el qual val la pena d'aturar-se pel que fa a l'art de Corberó, de la mateixa manera que l'escultor suspèn per un moment la seva activitat en topar amb alguna veta de la pedra especialment significativa, segur d'haver encertat amb la forma que buscava. L'elegància és, en efecte, el denominador comú tant dels trets aparentment més contradictoris de la seva personalitat —humor i serietat, tacte i pragmatisme— com de les característiques més acusades de la seva obra. En aquesta, més que no pas de la forma, l'elegància és fruit de la cruel conjugació de la forma amb el material que l'expressa. Així, doncs, tractar l'acer com si fos vidre, el marbre com si fos acer, el basalt com si fos bronze i el bronze com si es tractés de plàstic.*

¿Hi ha res de més fràgil que el més dur? Entre orfebre i dissenyador d'armes sofisticades, la perillositat de les seves formes coincideix sovint amb la presència del que es dirien incisions rituals, petites mutilacions, exhibició de rebuïts que són alhora trofeus; una panòpia en què les primeres víctimes són les pròpies armes exposades. Aquest enfocament refi-

nat de contraris és el que fa de l'art de Corberó una cosa en certa mesura única en la mesura que és inconfundible...

Luis Goytisolo

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA (Barcelona, 1923)

De formació literària i plàstica, ha treballat en l'àmbit de la pintura i de la poesia. La seva obra, en una primera etapa figurativa, assumeix el sentit colorista dels fauves. L'any 1950, viatja a París, on residirà durant el curs 1953-54. Durant el període 1957-1963, abandona la figuració postcubista per introduir una estructuració de la forma, etapa que conduirà a una interpretació pròpia de l'informalisme que enriquirà amb la integració de l'objecte del procediment del *collage* (1964-1968). Entre els anys 1960 i 1977 la seva obra va unida a una reflexió teòrica obrerta al conceptualisme amb una exploració de l'espai pictòric, els formats, etc. Una última etapa entre 1978 i 1986 emfasitza el color i flexibilitza l'estructura compositiva del quadre, dins d'una abstracció amb referències al paisatge i l'objecte.

Recentment la seva pintura es depura al màxim i es submergeix en un espai despulpat de qualsevol element. Els seus paisatges purament mentals, s'estructuren en harmònics plans de color que són el resultat de la pura esquematització dels seus entorns.

...*Presències velades que s'esdevenen al lloc de la idea i que es manifesten com un lleuger passar són les formes que apareixen en la pintura de Ràfols-Casamada; presències aturades en un instant molt lleu, com les que s'albiren durant la contemplació de l'entreson o en els primers instants del somni. Presències reals alliberades de la seva matèria i el seu perfil; la matèria i el perfil a què sotmet la realitat de l'hora en vetlla. Presències redimides de tots els atributs que la convenció reconeix i protegeix de la pesantor de la seva fosca existència.*

Presències plenes de reminiscències. Que deixonden la raó i revelen a la imaginació la realitat que s'amaga darrere l'aparença. Presències que no són el que són ni tampoc el que aparenten; que suggereixen d'altres presències, d'altres mons, realitats a què correspon el seu lloc, en l'espai perfecte de la idea. Presències com si vinguessin del molt lluny i que establiment-se enmig de la realitat de les coses, mostren el que tenen de real i quina és la seva veritable substància. Potser d'una substància semblant a la dels somnis, tanmateix esdevinguda matèria a la tela, amb la seva forma i el seu color, i carregada d'evocació i acord.

Albert Ràfols-Casamada ha vist, ha percebut i ha sentit la realitat...

Antoni Mari

JOSEP GUINOVRT (Barcelona, 1927)

Format a l'Escola d'Arts i Oficis (Llotja) i a l'Escola d'Art del FAD, al tombant dels anys cinquanta pren contacte amb el Saló d'Art Independent, el Cercle Maillol i els cicles experimentals dirigits per Àngel Marsà. Després d'una etapa ingènua que desemboca en una realitat imaginària, sobreal i magicista, un viatge a Madrid el posa en contacte amb el paisatge castellà. Entre el 1956 i 1958 és palpable una voluntat d'experimentació i valoració de la matèria a partir dels corrents abstractes informalistes. Introdueix el procediment de *collage* i *assemblage*. A la darrera dels anys seixanta la seva obra experimenta una tendència a reflectir qüestions humanes, polítiques i socials. Durant els anys setanta va a la recerca de la tridimensionalitat, investigacions que acaben amb la pràctica de l'entornament. La retrospectiva de la seva obra que s'exhibí a l'espai Tecla Sala, Centre Cultural Metropolità a l'Hospitalet de Llobregat, els mesos de desembre del 1989 i gener del 1990, oferí una reflexió sobre l'univers personal d'aquest creador. Ha estat mereixedor del Premi Nacional d'Arts Plàstiques.

...*Josep Guinovart remou, en la seva polèmica apassionada i contínua amb l'enfadosa realitat cultural i social que l'envolta, un garbuix d'objectes, de materials i de situacions al qui sent —tal com m'assegurava en una conversa recent— no com un caos, sinó com un magma en estat de matriu. Lluny, doncs, de situar-se al marge de la realitat, l'artista s'hi capbussa amb la intenció d'assolir una síntesi de la necessitat, representada pels materials que li arrabassa per incorporar-los al quadre o a l'escultura i la llibertat que en suposa l'organització en composicions d'un marcat caràcter crític. Per això que no s'escaigui de parlar, en el seu cas, d'"objectes trobats" que es mostren en consideració de llurs valors purament estètics o antiestètics, sinó d'objectes i de materials representatius d'una situació a la qual es pretén conjurar organitzant-los en conjunts nous que facin canviar la funció anterior —agressiva, amagadora, inert— de cadascun.*

Es tracta d'un art que s'oposa a qualsevol imitació de cristal·lització i que mai no perd de vista el magma original inspirador, de manera que l'obra tendeix a depassar els límits objectuals imposats per la tradició i envaïrne idealment l'espai exterior. D'aquesta manera, el temps interior de

l'artista, representat per la reorganització transformadora dels materials —realitzada per la impaciència més que no pas pel menyspreu— origina una tensió gairebé explosiva entre els dos àmbits esmentats...

Àngel Crespo

FREDERIC AMAT (Barcelona, 1952)

Interessat per una figuració simbòlica, la seva obra s'inspira inicialment en les cultures exòtiques i primitives, i mostra un impacte pels colors, les formes i els materials provinents de l'art popular. La festa, la màgia, el ritual, la cerimònia caracteritzen les seves teles, marcades per un treball d'arrel primitivista. Recentment explora i subratlla alguns dels símbols d'etapes anteriors, la qual cosa accentua el dramatisme del seu quefer i subratlla la dialèctica d'oposicions entre vida i mort, especialment. Les mosques, els ocells negres, els caps de brau decapitats, emfasitzen el sacrifici i l'ofrena, mitjançant un treball amb pastes de paper i ceres molt tàctil i sensual.

...*Escrivia quan pintava a mà. A mesura que brollaven de dins seu les aparicions sincrètiques d'una escriptura signica i arcaica en un imaginari de ment i icones abstractes, traslladades de la vida i l'art, cada nova imatge s'escapava del transcurs narratiu dels viatges: Yucatán, Oaxaca, Mèxic, Manhattan, el Brasil, Egipte, Haití, el Marroc, Sicília —punts geodèsics d'un nomadisme mental, sufocant i tacat de sang. Aquells llocs de romiatge per al cos, purs, s'havien ofert en la seva impuresa. I allà havia descobert les qualitats inesgotables d'una paleta cromàtica excepcional, més natural que la invenció, la recordança, la celebració, l'ofrena, la immolació, la basarda i l'enigma. Es tractava de la concupiscència de l'ull. I d'aquesta manera naixia en ell, alhora, una escriptura ingràvida i terrenal, lingüística i materal, antropològica i escenogràfica, de manobre i virtual. Quan pretenia ficar, en una única unitat de separacions, el que s'havia convertit en rastres de la memòria de la humanitat i en instants lluminosos de la seva biografia, la seva mirada es delia pel vol quiet, de la mateixa manera que la irreversibilitat, química i instàmica, del reversible numèric, de la mateixa manera que el semen convertit en sang i la sang en llet...*

Vicenç Altaió

JOAN PERE VILADECANS (Barcelona, 1948)

Exposa per primera vegada l'any 1969, amb una obra molt barroca

que evolucionà posteriorment cap a una desmaterialització en què el fet més important era posar en relleu les relacions entre els elements, més que els elements en si mateixos. A partir d'aquí, la seva obra serà més lírica, més poètica, més lacònica i dóna un protagonisme a l'objete fins a trobar les síntesis dels seus poemes centrats, molt organitzats per uns esquemes constructius elementals i fins i tot simètrics. El tractament de la matèria, per mitjà de gruixos de pasta de paper, i la preocupació per la textura i pel teixit orogràfic continuen essent els seus principals objectius. Ha exposat individualment als principals museus i galeries internacionals i ha participat en nombroses mostres col·lectives.

...Amb els signes, Viladecans signa l'estil, la identificació amb un mirall de l'expressió pròpia. Basteix l'abecedari per descriure des del silenci al crit, el verb pictòric que comunica els sentits, i els argumenta. La pintura disposa les pàgines d'un llibret obert, per ser omplert pels fragments de la memòria personal.

Dins d'aquests límits, els exclusivament pictòrics, Viladecans perfila el seu llenguatge signogràfic, i en fa narracions, poemes i evocacions pictòriques. Finalment ha vist reconeguda la seva llibertat, un univers de signes que distingeixen el seu discurs i en diversifiquen l'expressió. Cimentar l'estil, la terminologia pròpia, ha arribat a convertir-se en una finalitat entre els màxims creadors del nostre segle. Viladecans ha dissenyat el seu.

Cada quadre una frase, un capítol d'un missatge que es renova en cada pàgina, una al·legoria del seu esdevenir. Cada signe nou, cada objecte, cada lletra, color, figura o petja, un argument, i unificant-los: el suport, la condició objectual de la pintura. La dimensió tàctil i corpòria. El testimoni d'una constant manifestació que no oblida la referència a l'home, a l'artista com a pensador que vehicula, amb la pintura, l'estat consirós de la mirada...

Josep-Miquel Garcia

JOSEP M. SUBIRACHS (Barcelona, 1925)

Josep M. Subirachs és un dels artistes catalans amb més reconeixement i projecció, tant a nivell nacional com internacional.

Fins al 1951, acusà la influència del Noucentisme que havia predominat durant el seu mestratge, tot i que a partir d'aquesta data, s'observa una clara tendència a l'estilització de les formes que el portarà fins a l'abstracció per retornar, darrerament, al realisme. La seva obra madura, sòbria i complexa, s'estructura en un

joc de contraposicions i complementarietats que es dóna tant a nivell temàtic com a nivell de configuració externa, tot combinant, sovint, materials dispars, figures en negatiu i positiu, seqüències seriades, desplaçaments, elements clàssics, etc. en un diàleg constant de contraris, en un joc de contrastos visuals i de paradoxes. Sempre, però, el caracteritza un gran domini tècnic i una acurada estructuració formal.

Subirachs ha estat l'artista que, d'una manera constant, ha portat l'art al carrer, tot defensant aferrissadament la participació del públic en la creació artística.

...La seva escultura ha jugat tant amb les formes com amb els conceptes, i ha seguit un camí propi, d'un avantguardisme aliè a les modes i als corrents artístics massius. Després de la seva època abstracta, tan emblemàtica de la nova cultura que s'obria pas entre les deixalles del convencionalisme oficial, en els anys seixanta va reintroduir el figurativisme, però ho va fer sense retornar a conceptes tradicionals, conjugant oníric, volumètric i literari, barrejant materials i tècniques. Per exemple, va incloure la pintura en les seves escultures, i aquestes sovint ultrapassaven els seus límits naturals i tenien vocació d'arquitectura, art que l'escultor sempre ha dit que enyorava.

De vegades es podria dir que Subirachs és un realista fred, amb una forta presència de la mitologia en la seva obra, la qual cosa l'ha dut a fer contínues referències a formes i continguts clàssics i renaixentistes, a revalorar el paper essencial dels pedestals de les seves escultures fent-ne tot sovint un tot indivisible amb el conjunt, i alhora l'ha dut a no reprimir la incidència de l'erotisme en la seva obra, en la qual un obelisc pot ser colpidorament fàlic i ensems tenir una contundent i quieta presència clàssica.

Francesc Fontbona

MONTSERRAT GUDIOL (Barcelona, 1933)

Al marge de les tendències en voga en cada moment, l'obra de Montserrat Gudiol s'ha caracteritzat sempre per un marcat simbolisme. Les seves figures emergeixen d'àmbits interiors, tot representant escenes congelades en el temps, per mitjà de les quals aprofundeix el terreny dels sentiments. Si els anys cinquanta la seva creació apuntava una visió surreal, el desenvolupament del seu llenguatge ha continuat mantenint aquella atmosfera mítica i suprarrealista dels seus orígens, impregnat d'un caire misteriós i colpidor. La soledat, el dolor i l'angoixa de l'ésser humà centren l'interès del seu dis-

cur, un discurs plenament realista que gira entorn dels caps i les mans, parts de màxima expressivitat, mentre que els cossos resten diluïts.

...La pintura de Montserrat Gudiol se situa com un punt i a part de la plàstica catalana de postguerra: perquè ha volgut aprofundir un terreny en què no és habitual aturar-s'hi, el món dels sentiments. En el moment en què la pintura se centrava en aspectes formals, en els anys en què els artistes adquirien un compromís de lluita social, aquesta pintora barcelonina se centra en una interpretació de l'esperit.

Els personatges de Montserrat Gudiol són personatges teatrals: perquè se situen en un entorn irreal o fictici, perquè fan del gest, de l'expressió, el seu element comunicatiu. Com les antigues tragèdies gregues, com en els mims, els seus personatges ens expliquen i mostren els seus estats d'ànim amb una expressió del rostre, amb un gest de les mans.

La pintura de Montserrat Gudiol és una pintura clàssica no tan sols perquè reactualitza plantejaments estètics del renaixement i emprà tècniques pictòriques antigues, sinó perquè fa de l'home el centre d'interès del seu discurs.

La pintura de Montserrat Gudiol és moderna perquè s'endinsa en l'esperit de les persones d'avui i perquè fa una síntesi personal del Realisme i de l'Informalisme.

Francesc Miralles

SERGI AGUILAR (Barcelona, 1946)

Estudià a l'Escola Massana d'Arts Aplicades i al Conservatori de les Arts del Llibre, a Barcelona. Des del 1972 es dedica plenament a l'escultura, utilitzant el bronze, el llautó, l'acer i el formigó, i posteriorment, el marbre negre de Bèlgica i el ferro. La seva obra palesa un cert influx minimalista quant a la reducció de la forma a uns mínims expressius i treballa sobre la base d'una geometria orgànica. Escultura que basa la seva força en les tensions, inclinacions, fenèdures i desplaçaments basculars.

Ja des dels seus inicis la geometria ha estat la base d'estructuració dels seus rígids volums que, tractats amb subtil puresa formal, són construïts mitjançant escultures primàries i formes elementals, sempre recreades a través d'un ordre que mai esdevé tancat i racional, ans al contrari, en un diàleg constant: ruptures sobtades, equilibris difícils, desplaçaments imprevistos, incisions ocasionals, trobades dislocades... en una conjugació equilibrada de tensions i d'exploració dels accidents.

...L'arqueologia de cada escultura de Sergi Aguilar es mostra en el fona-

ment de la forma i en l'aparença sensible que adopta, no essent la seva finalitat d'altra que si mateixa. La forma, en tant que representació, i per consegüent incloent-hi alhora la simulació, d'un món intel·ligible, absent del món objectual. La seva activitat consisteix a formar per formar, aliè a un mètode discursiu la referència immediata del qual és la noció del límit. L'origen de la seva obra rau en l'axioma geomètric concebut com un postulat per identificar l'eloqüent silenci que habita en el seu hermetisme formal amb representacions corporals que ignoren la llei de la gravetat i només responen a la intencionalitat del subjecte que les fa.

Matèria i forma són els elements sintàctics que els articula des de la seva abstracció, seguint el model aristotèlic, per ordenar un sistema del món: matèria és espai; la forma, concreció del temps sense causalitat, en el seu infinit. L'espai forneix les superfícies, i el temps produeix el gest. L'espai mai no pot ser igual a causa de l'acció immutable del temps sobre seu. Però cada peça, amb independència de la mida, és una unitat compacta, insubstituïble...

Menene Gras Balaguer

RAFAEL BARTOLOZZI (Pamplona, 1943)

Després d'exposar moltes temporades conjuntament amb Eduard Arranz-Bravo i de realitzar amb ell diverses activitats de creació artística, Rafael Bartolozzi presentà el 1982 una obra que era el testimoni d'una ruptura definitiva amb la manera de treballar anterior. A partir d'aquest moment va ressorgir amb una personalitat molt definida, però que reafirmava el seu llenguatge inicial. Des d'aleshores, la seva obra s'ha anat carregant d'un cert simbolisme que, en algunes obres, arriba a entroncar-se amb un pseudo-prerafaelisme.

La volguda ambigüitat que imprimeix Bartolozzi a la seva creació resta subratllada per la compenetració de materials diversos que ens remet en ocasions a l'orfebreria i a l'art popular.

Formes metamorfosades en l'inconscient que sorgeixen a la superfície transformades en figures, paisatges i ambients descontextualitzats en relació amb el temps i a l'espai.

...Bartolozzi va iniciar la seva pintura en l'abstracció i el collage, però va ser a partir del contacte amb el grup de l'Escola de Belles Arts de Barcelona quan va començar realment la seva llarga carrera artística, ja fa més de vint-i-cinc anys, dins de la neofiguració i amb evidents influències del Pop Art Americà i dels epígons del Surrealisme. En els últims

deu anys també es detecta en el seu treball una certa afectació itàlica, que es tradueix en una simpatia pel crític italià Achille Bonito Oliva i els moviments que ell organitza i/o origina: Transavantguarda, Projecte Dolç i Superart. Simpatia, la manifestació formal de la qual, d'altra banda, consisteix en una "revitalització de l'expressionisme figuratiu", una lectura i anàlisi d'artistes, com Francis Bacon, i el renovat interès per l'home, la naturalesa i el seu contorn. (...) La pintura de Bartolozzi en la seva ràpida evolució desemboca en una accelerada lectura sincrònica, es fa més etèria i diàfana, és pintura automàtica, rebutja l'instint i la formació neofigurativa per perdre's en el món dels somnis i tornar a una pretèrita intuïtiva expressivitat infantil, seguint el cicle de la vida. És un món de signes diferents al de Miró, infantil però surreal. Bartolozzi crea a partir d'un fet real i el transforma mitjançant una lectura personal en un esquema que és l'expressió de la seva actual i entusiàstica recerca de la sinceritat...

Joan Abelló

MOISÈS VILLÈLIA (Barcelona, 1928)

Llevat de les primeres peces que estilitzaven figures amb una certa influència modernista, com es va veure el 1954 en exposar per primera vegada al Museu de Mataró, es pot dir que a partir del 1954 és un escultor del tot informalista, com ho palesa l'exposició del 1956 que va fer parlar d'un grup de Mataró integrat per l'escultor Villèlia i quatre pintors més. Pren part al Saló d'Octubre d'aquell any, on la seva obra experimenta una rotunda transformació en decidir obligar l'ofici que dominava amb gran seguretat per llançar-se a l'experimentació. Treballa amb materials inorgànics (rocs, ferros rovellats, cordills, filferros...), però també amb la matèria orgànica (una carbassa, un cactus...). En aquest sentit, aquesta investigació, precursora de l'art povera, l'encaminarà a descobrir el material que el caracteritzarà: la canya de bambú. De les seves canyes, en farà mòbils que es dibuixen en l'aire i se sostenen en el buit, i nega, en darrer terme, la possibilitat de l'escultura. Una exposició de l'obra de Villèlia inaugurava, el 1960, el Museu d'Art Contemporani provisionalment instal·lat a la Cúpula del Coliseum.

...En els anys cinquanta l'aparició fulgurant de l'obra de Moisès Villèlia, una escultura insòlita, exuberant, imaginativa, rica en idees, difícil i única, va ser una veritable revelació en els medis culturals catalans. La fabulosa invenció de formes plàstiques però més especialment la ma-

nipulació àgil de la canya, material que Villèlia tenia a l'abast a la seva casa de Cabrils, van causar un impacte difícil d'oblidar. L'escultor era realment un dels primers que en la segona meitat del segle va triar a més de materials tan insòlits com la canya o els escuradents, matèries orgàniques com un cactus, un os o una carbassa.

El seu amor per tot allò de què ha sabut envoltar-se és certament profund. Això constitueix el seu món, tan singular, ric i personal, aplegat –finalment– a Molló, a la falda vertical d'una muntanya on va fer-se la casa. Villèlia és més que un pioner. És de la mena d'artistes sincers, fermes i creatius que honoren un país. És un escultor. Sense cap necessitat d'adjectiu. No cal adjectivar-lo. Amb ell, l'escultura catalana assoleix fites d'originalitat, emoció i interès poques vegades aconseguides en l'art del nostre temps...

Maria Lluïsa Borràs

EDUARD ARRANZ-BRAVO (Barcelona, 1941)

Pertany a la generació d'artistes que, tot just inaugurada la dècada dels anys seixanta, reacciona davant el llenguatge de l'abstracció i de l'informalisme per configurar una expressió bàsicament figurativa que es recolza en el dibuix com a base acadèmica i que recupera la figura humana com a proposició formal i com a reflex de la dimensió social.

Si durant els anys setanta, en una expansió explosiva, Arranz-Bravo es complau en la utilització d'elements formals, durant els vuitanta sintetitza i simplifica la composició en un gir interior sobre si mateix, per retornar, en les darreres obres, a les xarxes complexes de línies i de taques que dilueixen la imatge, alhora que es fragmenta i desfà amb forçats esquinçaments i dislocats esquarteraments.

L'artista sembla voler mantenir l'equilibri entre els dos pols contraposats que insisteixen en el seu protagonisme, ens referim a allò geomètric i a allò orgànic, a la contenció i a l'expansió. Si la carcassa és geomètrica, l'epidermis és orgànica; si l'estructura està construïda sota un gran ordre i rigor, la musculatura va desmembrant la forma en un clar procés d'abstracció.

...Fidel a una sèrie de conviccions ha vist passar davant seu estereotips i maneres ben diversos, malgrat que en aquesta fidelitat, certament, s'hi puguin esgronar petites etapes. El conjunt de treballs que es presentaran a Sevilla ve a ser una continuació d'una depuració formal peculiar d'aquells ressorts iconogràfics, més o

menys figurals, de mena surreal, obsessiva, dramàtica i irònica alternativament que van ser tòpics del més esbombat Arranz-Bravo.

Una destil·lació que va començar a quallar després de la ruptura del tándem que el pintor va formar, durant més d'una dècada, amb Rafael Bartolozzi, i l'eclosió del qual es va fer palesa en l'esplèndida sèrie que s'intitulava Pantocràtor, o en peces igualment exemplars, com les titulades Nord, Corasón de oro o Father estimat amic, totes datades entre 1988 i 1989.

Aplega imatges i traços, seqüències i esbossos, a tall de deu d'on l'artista recull l'aigua que després esquitxarà tots els seus treballs. Esquitxos en què s'endevina el batec potent d'un cor que ja fa temps va notar com després d'un cert ritme pausat i acomodaticí va seguir l'arítmia accelerada que un despertador tardà va provocar un mati d'albada suposadament plàcida. Els batecs sonors, aquí, ressonen amb contundència...

Luis Casado

CARLES PAZOS (Barcelona, 1949)

Al llarg de la seva trajectòria artística ha desenvolupat una autèntica mitologia sobre l'objecte personal. En la dècada dels anys vuitanta la pràctica del *body art*, duta a terme per l'artista, desembocà en un treball escultòric de forta càrrega poètica, el qual se centra fonamentalment en l'estètica de l'objecte quotidià i que estructura un llenguatge singular com si es tractés d'un diari personal. En aquest sentit, transfigura la vida gràcies a la manipulació irònica i sarcàstica dels objectes quotidians. Records, fets viscuts i experiències tenyides de melangia, de sensualitat i amarades d'un volgut *kitsch*, apareixen en els seus muntatges i encaixos dins una poètica molt crítica sempre a cavall entre la bellesa i la lletgesa.

...Carles Pazos desafia l'ordre del convencional en aquest salt de les fronteres, en la seva obsessió per fer de la seva vida el contingut del seu art i pel seu incommovable posat d'etern rebel, estrany, o com a mínim escàs, en un moment d'arribismes generalitzats. Perquè Pazos ha resultat –paradoxes de la història– més fidel a la seva causa que molts dels qui al principi dels setanta enlairaven banderes d'art al servei de grans ideals. Amb la seva aurèola de decadentisme, que el va dur a proclamar el 1976 "Vaig a fer de mi una estrella", Pazos ha esdevingut més íntegre en la seva defensa de l'art per l'art i més coherent en la seva proposta estètica que molts dels artistes de la seva generació.

La poètica de Carles Pazos és el fruit i la lògica continuació del Dadaisme i del Surrealisme: ambdós van aportar a l'art del segle XX l'alliberament de la representació amb la seva idea de l'objet trouvé, que ens mostren per si sol, com fa Duchamp, o combinant dos o més objectes, com s'esdevindrà amb el Surrealisme. El nostre artista inaugura una nova modalitat, la dels objectes que configuren una certa iconografia, perquè no arriben a ser una instal·lació ni són tampoc pròpiament escultures.

Carles Pazos s'estima el record, viu per recordar i fixa per a l'eternitat aquests moments...

Victoria Combalía Dexeus

ANTONI LLENA (Barcelona, 1942)

Artista autodidacte, des del 1966 fins al 1969, aproximadament, es mou plenament dins un univers conceptual, fins i tot en l'esperit de l'art pobre. Les seves experiències són unes de les primeres i més interessants que es produïren durant els anys seixanta en relació amb aquest art pobre i amb el caràcter efímer dels materials emprats.

Les seves obres es basaven en ombres dibuixades a la paret, escultures de paper, caps que per veure l'obra s'han de destruir, pintures amb pòlvores de talc, etc. Aquesta etapa es va anar radicalitzant fins a assolir una posició decididament crítica que el va fer abandonar voluntàriament tota mena de manifestació pública del seu art, tot just quan esclata l'art conceptual en general. Actualment, els seus papers tallats i amuntegats són la perllongació de la seva especial visió del món de l'art.

...Davant aquesta situació, la producció artística d'Antoni Llena resulta especialment significativa, atès que és una crítica radical de qualsevol mena de dogmatisme formalista. Fins entrant en el joc artístic, les seves obres mantenen una capacitat d'oposició, no són indiscutiblement vistes com a art i, per tant, obstaculitzen la seva integració en el paradigma heterogeni i descontextualitzador que caracteritza la nostra època. L'elecció del material és tan important per a un artista que crea un col·lage com la del subjecte-tema per al pintor. El fet que Llena treballi amb papers és, doncs, significatiu: les seves obres adquireixen un evident caràcter de fragilitat i obsolència. Ara bé, aquests papers, que han estat plegats i retocats, també semblen reciclats d'un ús anterior, la qual cosa confereix al seu treball un sentit de permanència i durabilitat que s'oposa a la fragilitat de la primera impressió. Som davant una obra ambigua que novament se situa al marge i

que, per tant, no permet de ser assimilada o "etiquetada" en una línia o una altra.

Aquesta ambigüitat és la que ens permet entendre l'obra de Llena més enllà de tot formalisme. L'art d'aquest artista és antiformal, s'allunya de l'estil. Ni les seves peces dels anys vuitanta podien ser adscrites a una tradició constructivista, ni les seves obres actuals poden ser associades amb les tradicions modernes de l'automatisme...

Manuel J. Borja-Villel

MODEST CUIXART (Barcelona, 1925)

La iconografia figurativament onírica, heretada del Surrealisme i que fou comuna a tots els membres del col·lectiu Dau al Set (1948-1951) es manifesta d'una forma molt personal en Cuixart, mitjançant un món màgic i simbolista de riques realitats interiors. Després d'aquesta etapa es decanta per una via informalista dins d'un clar expressionisme abstracte d'exuberància matèrica.

L'esgrafiament, el gratat, el degoteig, el dripping, són tècniques emprades per ell i de les quals en aquesta mostra es compten amb grans exemples. Ja al començament dels anys seixanta, Cuixart torna a introduir en la seva obra elements figuratius i s'apropa als plantejaments pop i neodadaïstes. Així, les figures exorcistes que emergeixen dels fons densos i les macabres nines, destrossades i cremades, enganxades mitjançant collage, formen part d'aquest període caracteritzat per l'aspecte tenenbrós i destructiu.

Finalment, la barroca i neomodernista figuració dels darrers anys ens ofereix presències sensuals i frívols de dones en inquietants al·legories.

...Per a Cuixart l'estada a París va ser d'una importància decisiva. Les primeres passes, les havia fetes a Barcelona, després del descobriment del món subconscient, mitjançant les audàcies insòlites del "dadaïsmes" i pel món màgic de l'"inconscient racionalitzat" del Surrealisme. La pintura romànica dels museus catalans, alguns aspectes del Modernisme, i els viaranys seguits per precursors elegits van donar a l'obra de Cuixart d'aquell període un to peculiar de realisme màgic, de cal·ligrafies refinades i utilitzacions audaces del color.

La inquietud de Cuixart, tanmateix, el durà ben aviat a noves experiències. Amb els seus Set personatges d'exorcisme, que exposa a París l'any 1962, i la polèmica exposició a René Metras l'any següent, anomenada de "les nines" (pels objectes que incorpora en algunes de les seves obres), el llenguatge adquireix una dimensió nova.

L'obra ceràmica de Cuixart revela la seva capacitat escultòrica, el seu sentit de la tercera dimensió, dels volums i de l'espai, endemés de la seva utilització peculiar del color i de la seva atenció per la matèria...

Cesàreo Rodríguez-Aguilera

J.J. THARRATS (Girona, 1918)

Protagonista de l'embranchida avantguardista del moviment artístic-literari de Dau al Set, Tharrats mai no ha deixat de lluitar per la llibertat d'actuació i per la renovació artística. Un cop transcendeix la seva primera etapa d'arrel més surrealista, el seu magicisme es va obrir a la taca informe i a la matèria densa i ben treballada. Al llarg de la seva trajectòria s'ha centrat en un estilisme molt seu, d'amplíssims registres i contínues variacions, que basa la seva força en la riquesa de textures, l'agilitat del ritme i la distribució dels colors.

Al final de la dècada dels cinquanta i principis dels seixanta, en què se centra en l'etapa que més particularment incideix en l'informalisme matèric, tachista i espacialista, i arribarà a la cristal·lització de les seves "maculatures", tècnica que uneix la tradició amb l'avantguarda. En aquest sentit, el gest automàtic, espontani i la taca cromàtica que es distribueix estesa i expansiva en una erupció constant sobre la superfície, crea unes formes fluctuants inestables i dinàmiques que màgicament flueixen a la superfície convertides en signes i color.

...Tharrats es recrea tant en un fragment que suggereixi el microcosmos (sorra, roques, lava, etc.) com també a aconseguir de reflectir el macrocosmos (univers, planetes, galàxies, etc.). L'una i l'altra dimensions sempre són presents en la seva obra.

La riquesa de les textures, acuradament treballades, l'agilitat dels ritmes, en constant moviment, i la subtil distribució dels colors, en rics contrastos, defineixen una obra de dimensió volcànica, en la qual la pintura desmanega d'altres elements per transformar-los en signes inserits en un espai tan personal com universal. Aquesta voluntat investigadora li ha permès de conrear un ampli repertori de tècniques artístiques. A més de la pintura i el gravat, Tharrats ha treballat la pintura mural, l'escultura, l'orfebreria, el vidre, la ceràmica, el tapís, el cartellisme o l'escenografia, i infonent el mateix llenguatge plàstic a tots els procediments.

Aquesta capacitat experimental el va dur a practicar una tècnica pròpia, la de les "maculatures" amb què sintetitza la seva capacitat investigadora: empra, transforma i recrea diferents suports de paper o teixit, els estampa a l'atzar sobre estampacions prè-

vies... fins que l'acumulació, la sobreposició i la transparència donen com a resultat una altra realitat plàstica transmutada pel seu llenguatge...

Daniel Giralt-Miracle

XAVIER GRAU (Barcelona, 1951)

Apareix a l'escena artística a mitjan anys setanta i reprèn, d'una manera molt personal, les lliçons d'Antoni Tàpies i de l'abstracció americana. El seu treball pictòric, que es mou en el terreny d'una abstracció on el gest i el color són els elements essencials, es caracteritza per les denses atmosferes, de les quals sorgeixen figures i objectes fragmentats, amarats d'una llum irreal i romàntica. La pinzellada gestual i espontània juntament amb un color potent i arrauat determinen una obra densa i càlida en la seva configuració formal. Ha realitzat importants exposicions individuals i ha participat en significatives mostres arreu.

...Xavier Grau pertany a aquella mena de pintors per als quals la pintura, per si mateixa, es converteix en font inesgotable de noves idees i, per tant, de nova pintura. Per a Grau, la pintura és una necessitat vital; és exigència de l'ésser, de l'intel·lecte, de l'existència; la pintura és creació i com a tal és l'eina més idònia per comunicar-se amb el món i també per trobar-se amb si mateix. La pintura, més que no pas representació o expressió del seu jo, un llenguatge mut de sons i ric d'imatges que té a veure totalment i no gens amb l'entorn que el genera i el fa possible.

Des de les seves composicions coloristes i gestuals del principi dels anys vuitanta turmentades per una subtil i de vegades invisible presència figurativa que ja ben poc tenia a veure amb l'abstracció suport-surface practicada per Grau al final de la dècada dels setanta i que el va menar a participar en exposicions, com "Per una crítica de la pintura", i a col·laborar en el col·lectiu Trama, fins a les seves impactants composicions actuals, gairebé no trobem aires de modificacions essencials del que es podria anomenar, no pas sense cometes, estil; estil que, tanmateix, lluny de repetir imatges com fa un mirall, d'amanerar-se o d'esdevenir buit de continguts, ha sabut convertir la tela en un camp intens d'expressions i de veritats que ho són per a ell, però també per a nosaltres...

Anna Guasch

FRANCESC ARTIGAU (Barcelona, 1940)

Format a l'Escola Superior de Belles Arts i l'Escola Llotja, de Barcelona, es dona a conèixer públicament en els anys seixanta, en què després de l'informalisme s'experimenta un cert retorn a la figuració. Participa en el moviment de l'Estampa Popular Catalana, que s'exhibí a la Galeria Belarté (Barcelona, 1965). La seva figuració s'expressa mitjançant un esperit de crònica social revestida d'ironia i visió crítica, tot interpretant documentalment el moment social per mitjà d'un sentit gairebé caricaturesc de la realitat quotidiana.

Les sèries de pintures i dibuixos d'Artigau, on es reflecteixen la vida del carrer, esdevenen seqüències puntuals interrompudes per instantànies que fixen el moviment, copsant la singularitat dins la globalitat social.

...Des dels seus inicis com a pintor amb Estampa Popular en els anys seixanta, podríem dir que Francesc Artigau ha assajat les possibilitats del pop en un sentit ampli: en el disseny, en la mescla d'imatges distintes i en els mètodes sofisticats de presentació, però especialment en l'ambigua -i m'atreveria a dir-ne amoral- adhesió a una cultura, publicitària i urbana, condemnada a viure contaminada per un excés d'ètiques en conflicte. El seu estil sembla que admeti que descriure és essencialment ironitzar, i que fer-ho amb elegància és persuadir.

La superfície del quadre esdevé un espai on s'uneix allò que és dispar. No és tant la definició d'un significat específic com la d'una condició ambigua i perversament vital, la d'una predisposició a viure en la incertesa. En ell hi ha seqüències entretallades i interrompudes que fixen esdeveniments: l'expressivitat d'un perfil, l'animació pictòrica d'un vestit estampat, la sensualitat d'una pell al sol, els personatges en un jardí, els individus que es comuniquen de la pantalla d'un televisor, els apunts de viatge, les evocacions lliures de l'art grec i etrusc, les escenes de mercat i al bar, els cossos a les platges i els paisatges de la Mediterrània. Una promiscua figuració amb un toc d'humor i d'ironia, acumulativa i comunicativa amb vehemència, en la qual, com s'ha dit, la recuperació del sentit de la vida i de la història, l'experiència i la memòria es fan indestruïbles...

Miquel Molins i Nubiola

MARCEL MARTÍ (Alvear, Argentina, 1925)

Membre de la generació d'artistes que pertany a la segona avantguarda catalana, Marcel Martí s'ha man-

tingut al marge de grups, d'escoles o de modes per basar-se en un desenvolupament creatiu que s'ha caracteritzat tothora en el diàleg constant entre l'instint i la reflexió, entre el sensible i l'intel·ligible.

A poc a poc la seva obra evoluciona vers una abstracció que continua referenciada en la realitat, però que es tradueix en unes formes organícistes que, extretes sempre del repertori natural, es basen en l'estudi de les morfologies pròpies del món antropomòrfic, biològic i àdhuc del geològic. Figures, personatges, tòtems... a les seves mans, esdevenen símbols amb vocació monumental.

La constant tensió formal donada per mitjà dels ritmes, masses, concavitats, convexitats, plans, buits i plens resta perfectament sostinguda gràcies a l'impecable treball tècnic dels diferents materials emprats (fusta, bronze, marbre, pedra, polièster, fibra de vidre, ferro...), a l'acabament exquisidament aerodinàmic i al ric tractament cromàtic de les superfícies que atorguen a l'obra de Marcel Martí aquesta solidesa plàstica.

...Pels camins del món i de la vida personal, Marcel Martí es va adonar que allò que en aparença era fugisser, en realitat eren presències intangibles, unes d'agradables, d'altres de molestes, i la majoria angunians. Per la seva idiosincràcia especial, va voler concretar-les totes en tres dimensions, la qual cosa s'ha anat generant i mostrant en la seva escultura.

Vista amb quaranta anys de perspectiva, l'escultura de Marcel Martí no presenta evolucions; ha anat des de les formes cairades i angulades de la geometria plana o volumètrica fins a les formes arrodonides i amb protuberàncies del que es pot anomenar orgànic, però les seves obres mai no han estat imitatives, malgrat buscar l'expressió, la que la cultura ha anat abocant al llarg de la història.

En el procés creatiu de les seves imatges concretes, Marcel Martí sap recollir i aplegar el que és l'estructura compositiva geomètrica amb el reduccionisme esquemàtic del minimal, o bé passar del cub a l'organisme mòrbid, dens i ple de significacions vívides, per bé que mai aquestes al·lusions són traduïbles en visceralitat viva que limiti la possibilitat projectiva i la llibertat de captació de l'obra.

L'escultura de Marcel Martí oscil·la entre la composició geomètrica i l'organicitat natural, la qual cosa li permet plasmar una idea i viure-la segons la intensitat i la necessitat absolutament personal, i això al lloc i en el temps que correspongui...

Arnau Puig

ROBERT LLIMÓS

(Barcelona, 1943)

Fill del pintor Camil Llimós, la seva formació és inicialment acadèmica. Va estudiar a l'Escola de Dibuix Amadeu Prats, a l'Escola Massana i a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. En una primera etapa i coincidint, els anys seixanta, amb un retorn a la figuració, practicà la nova figuració per passar, més tard i molt breument, per una esporàdica experiència conceptual durant el període 1969-1973. Definitivament torna a la pintura de figuració expressionista amb un segell molt singular i personal. El 1975 es trasllada a Nova York, ciutat que compartirà durant molt de temps amb Barcelona. A partir del domini de tots els recursos plàstics, Llimós inscriu la seva obra recent dins una figuració hieràtica, tenyida d'un cert arcaisme mediterrani que ha traslladat, també, al llenguatge escultòric.

...Proposo dues maneres de veure un pintor com Robert Llimós (Barcelona, 1943) en les seves relacions amb el real o imaginat món del seu entorn: com a prestidigitador i com a gossot de carrer, en el mateix sentit emblemàtic en què es podia veure Picasso com a arlequí o saltimbanqui, o com —a manera de gos— es va poder imaginar a si mateix el poeta Dylan Thomas en la seva autobiografia *Portrait of the Artist as a Young Dog*. Es tracta, és clar, d'al·legories o figures que ells mateixos, Llimós o Picasso, han abonat amb l'ús freqüent dels temes respectius, en el primer dels quals, el de l'arlequí, cal suposar —segons Jean Starobinski— l'autoidentificació del poeta o l'artista en el sentit baudelerian de "l'actor que amaga sota el seu triomf i les seves alegries fingides una ànima desesperada".

Un aspecte essencial de la pintura de Llimós és el del comportament estrany dels objectes i les persones en les seves obres. L'espai, gairebé no definit, hi sol adoptar una indiferència o, si es vol, una neutralitat que si fa no fa es podrien titllar d'iròniques. No és estrany que coses i personatges levitin o siguin impel·lits estranyament i fragmentàriament en aquest espai, dins del qual els darrers poden mostrar-se només amb gestos i maneres solts o, si hi apareixen, íntegrament, fent-ho amb interrupcions, a tall de hiats, en llurs contorns i perfils...

Rafael Santos Torroella

ZUSH

(Barcelona, 1946)

Anomenat Albert Porta i de formació autodidacta, es dona a conèixer amb l'exposició "Al·lucinacions" el 1968, any en què pren el nom de Zush. El

1975 té el seu primer contacte amb Nova York, ciutat que des d'aleshores compartirà amb la seva residència a Barcelona. Inicialment entronca amb el Pop Art i amb una pintura fosforescent, psiuedèlica i *underground*. Coincidint en algun moment amb la vena surrealista de Dau al Set, Zush ha configurat un llenguatge propi, creant un món interior, màgic, que explora la dualitat entre l'univers com a totalitat i el món com a individualitat. En aquest sentit, ha creat l'Estat de Zushlàndia (1980) i l'Evrugo Mental State (1983). Ha participat en la mostra "Barcelona-París-New York. El camí de dotze artistes catalans 1960-1980" (1985). El 1989 el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya organitzà l'exposició "Els llibres de Zush", que aplegà quasi la totalitat dels seus llibres i quaderns, en els quals desenvolupa la base de tota la seva iconografia.

...Probablement Zush és un dels pocs exemples que queden —i que es manté així— d'allò que a la seva hora es va anomenar mitologies individuals, i no pas pel fet tan reportat de banderes, paper moneda, documents d'identitat o d'altres signes d'un particular estat (de setge) propi, sinó per la singularitat dels seus sistemes d'actuació. L'obra de Zush no és res d'allò que normalment entenem com a obra d'art, i tanmateix ho és tot alhora. Hi apareix tot, en aquesta producció incessant i imparable —dibuixos, pintures, llibres, gravats—, i res no està subjecte a la declamació tradicional de les categories. Com a artista, Zush recorre al seu estatus artístic propi —tot i que reinventat—, i d'aquí sorgeixen totes les seves operacions; com a obra d'art, la seva producció apel·la a la dinàmica del subjecte per establir-se en un discurs personal i autònom —en aquest sentit, perpètuament autoreferencial— que es presenta sense demanar la paraula —sinó prenent-la directament—, i no pas per incidir en la problemàtica contextual dels dispositius productius, sinó per afectar l'esfera intel·lectual de l'espectador, tot assimilant-se, així, a una mena d'actuació particular —un duel— que podríem anomenar com a cervell a cervell, imatge que, per cert, tot i ser recurrent no deixa de ser simptomàtica de tot un model no tan sols d'actuació, sinó, bàsicament, de comprensió de l'activitat creadora des del seu punt inicial d'arrencada apriorística...

Manel Clot

PEREJAUME

(Sant Pol de Mar, 1957)

A cavall entre la poesia i la plàstica, l'obra de Perejaume es pot considerar en certa manera hereva dels poe-

mes-objectes de Joan Brossa. Des de la primera meitat dels anys vuitanta, ha dut a terme un treball d'investigació centrat bàsicament en la representació del paisatge, gràcies a la utilització de la metàfora com a recurs i a la manipulació d'imatges com la tècnica del *collage*. Si inicialment la seva obra arrossegava una certa influència surrealista d'arrel màgicista, progressivament ha anat assolint un cos molt més conceptual i cada cop més allunyat del tema paisatgístic que exigeix per part de l'espectador una participació molt més directa. Ha publicat l'assaig *Ludwig-Jujol* (1989).

...Des del balcó de la modernitat, Perejaume albira el cel sacsejat del Modernisme. Seguint el fil dels ascendants, el seu esguard al territori del somni —més ben dit, de l'ensomni— té molt més a veure amb l'aventura de la darrereria del XIX que amb la del Superealisme, el qual, l'any 1920, va explorar les males subconsciències d'entreguerres. Ens apremem a aclarir que, tot i això, hi ha parentius que no podem negar. Sens dubte, en l'art de Perejaume trobareu, com a mínim, una retirada, un aire de família amb els relleus de Salvador Dalí, amb les vastituds gairebé espaordidores de René Magritte, amb les monumentalitats misterioses de Giorgio de Chirico. Per la línia de primogenitura, però, ve de més lluny, Wagner i Ludwig, Gaudí i Jujol.

Desenganyem-nos-en, el món, comptat i debatut, i malgrat tot, és poesia; i Perejaume ho sap. Per això els paisatges que els seus ulls contemplen esdevenen postals pertorbadores que us inviten a les més vertiginoses aventures. Realitat i somni, visió i metàfora. Sap que, al capdavall, el secret de la veritable màgia no consisteix a fer que el somni es converteixi en realitat, sinó ben al contrari, a fer que la realitat esdevingui somni...

Josep M. Llompart

TOM CARR

(Tarragona, 1956)

Les experiències de Tom Carr abasten des de les inicials projeccions efímeres i immaterials amb fugaços raigs de llum sobre elements arquitectònics passant per les primeres construccions elaborades sobre paper amb barres de grafit i per les conegudes estructures arquitectòniques en fusta que suggerien edificis i monuments imaginaris, fins a arribar a l'etapa actual amb una escultura molt més etèria, dinàmica i lleugera. Amb tot, aquells estudis de perspectiva, aquella constant distorsió anamòrfica, aquells desplaçaments d'eixos i de volums, aquella intuïció per les formes geomètriques arqueti-

piques es condensen ara d'una manera rotunda i contundent amb uns volums que s'imposen, però, sense dominar l'espai.

En les seves anteriors construccions que ens traslladaven a un passat ancentral a través de torres de Babel, zigurats, mastabes, piràmides, rampes, pinacles... Tom Carr es concentra amb freqüència en el tema de les gronades, de l'escala inútil, esgranant les espirals i els diferents girs fins al límit inversemblant de deixar-los en l'aire sense que conduïssin enlloc.

...En les seves obres primeres, les formes lumíniques distorsionades per la reflexió de miralls o les ombres projectades en oblic activaven l'arquitectura dels espais expositius alhora que relativitzaven la certesa de la percepció. Més endavant, el procediment anamòrfic s'amplia i acull en el seu si signes, símbols, imatges i colors, tots dibuixats per l'elevada resolució del contorn lumínic.

La immaterialitat lumínica és substituïda per la "dibuixística" fusta torsionada o corbada fins a la impossibilitat.

Tom Carr profunditza en la llibertat inherent del procés configurador genuí magnificant una dialèctica multidireccional que conté en la seva imprevisible amalgama tota mena de relacions entre els elements plàstics. En la

seva obra més recent s'ha esdevingut una certa simplificació, alhora que s'emfasitza la presència de formes molt simples. Tanmateix, la importància de l'escala de percepció i sobretot el posicionament relatiu de les peces se subratllen amb més força i amb cura de no incórrer en cap mena de gratuïtat retòrica. És com si l'artista invités l'espectador a adonar-se que l'autèntica plasticitat rau en els mitjans de creació mateix i no pas tant en els motius, com si hi reclamés un territori amb subjectivitat d'intensa però minsa expressió que la convenció gairebé no sol considerar...

Gloria Moure

ANTONI CLAVÉ
(Barcelona, 1913)

Aquest artista ha dut a terme gairebé tota la seva densa i llarga trajectòria a França, on en els anys quaranta va establir la seva residència. Antoni Clavé trobà a l'Escola de París les possibilitats inicials per desenvolupar un art que no ha deixat mai d'investigar amb resultats autènticament innovadors en el camp de la pintura, l'escultura, el gravat o la tapisseria. El combat cos a cos que manté amb la seva obra es manifesta de diferents maneres: en la manipulació de la matèria i en el seu desbast, en els

trets pulsionals de color que deixen regalimar i degotar el pigment d'una forma dramàtica, i també en l'estampació dels elements més diversos. La utilització reiterada del trompe-l'oeil (il·lusionisme òptic) i l'ús dels objectes de rebuig, que el pas del temps ha deteriorat i envellit, són altres constants de la seva creació. El 1984, en agraïment del seu treball, li fou atorgada la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya.

L'exposició retrospectiva presentada al Palau Robert pel Departament de Cultura al principi del 1990 va permetre de valorar el seu desenvolupament creatiu amb la continuïtat dinàmica que el caracteritza.

...Mentrestant, a Espanya el franquisme triomfant i totalitari s'atrevia a decretar una estètica i qualsevol experiència d'avantguarda era qualificada com una conseqüència de la degeneració de l'art. Clavé és un pintor perdut a la França ocupada que tracta de connectar amb l'art viu i lliure al subsòl de l'ocupació. La seva amistat amb Picasso li permet engalzar-se directament amb la lògica interna de l'avantguarda, mentre a Espanya l'art de ruptura era gairebé clandestí i fins a finals dels anys quaranta o ben bé els cinquanta no havien d'aparèixer grups com Dau al Set o El Paso.

Clavé ha aconseguit ja la seva cal·li-

grafia, el seu sistema significant en què l'ornamentalisme és una simple valoració subjectiva de tafaner que coneix el seu passat de cartellista. No és ornamentalisme. És una retina prodigiosa, tan sàvia en l'estructuració del quadre espai, com en l'ús del color, una retina que incorpora allò matèric des del dramatisme experimental amb què l'art i la literatura contemporanis demostren la inseguretats sobre la qual s'autodestruïen per construir-se. El collage no és una simple declaració de mestissatge o un garbuix de polisèmies. El collage és la representació del dubte sobre el sentit de l'art contemporani, de la mateixa manera que en Clavé l'alternança de pintura, il·lustració, decoració teatral, escultura, tapissos tradueix una avidesa de recerca o trobada de mitjans i espais que forcin l'evolució del llenguatge.

Des del cartellista de pel·lícules de Hollywood que encara resta en la memòria dels vianants que li eren contemporanis fins a aquest artista de setanta-nou anys que lluita contra l'estètica de la seva malenconia, assistim al procés de creixement d'un dels grans creadors d'aquest final de mil·lenni, excepció sobre un fons d'artistes calculadors i usurers del temps que els queda per administrar la seva cal·ligrafia...

Manuel Vázquez Montalbán

INSTITUCIONS

L'ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

Un dels signes d'identitat de la cultura europea és la música simfònica. Moltes ciutats d'Europa tenen una orquestra simfònica, i la consideren una de les seves més preuades iniciatives culturals. També als Estats Units d'Amèrica hi ha una tradició que ja comença a ser llarga en aquest sentit. El Japó s'està movent ràpidament en la mateixa direcció. I la Mediterrània? No ha estat, certament, una zona pionera del gran simfonisme, tot i ser-ho de l'òpera i altres manifestacions musicals; segurament, tot i valuoses excepcions com ara Montecarlo o Roma, és en els darrers cinquanta anys quan l'àrea mediterrània s'incorpora amb una certa força al món simfònic. L'Orquestra Filharmònica d'Israel, tot i les seves peculiaritats en seria una gran referència; però són ja moltes les orquestres mediterrànies: Màlaga, València, Mallorca,

Montpeller, Marsella, Montecarlo, Roma, Atenes... i Barcelona, una ciutat que en el seu recent i espectacular salt al reconeixement internacional no ha oblidat la potenciació de la seva orquestra simfònica, l'Orquestra Ciutat de Barcelona.

L'OCB nasqué, amb el nom d'Orquestra Municipal, en el dur i difícil context dels anys 1943-1944, en plena Guerra Mundial i quan Espanya -i Catalunya- encara es trobaven en la post-guerra de la seva llarga i cruel Guerra Civil (1936-1939). Fou la personalitat, la tenacitat i l'entusiasme d'un home, el Mestre Eduard Toldrà, i la bona disposició de l'Ajuntament de la ciutat el que permeté el naixement d'una formació simfònica que s'ha mantingut en total continuïtat fins a l'actualitat.

Com és normal amb els homes carismàtics, Toldrà conformà l'orquestra i la dirigí fins a la seva mort, l'any

1962. Llavors s'entrà en un període de canvi, de reorientació, una mica en paral·lel al que començava a fer el país: inici del desenvolupament econòmic, obertura al turisme, contacte internacional... Significativament, el mateix 1962 s'inicià el Festival Internacional de Música de Barcelona, el qual durant vint-i-cinc anys va obrir els ambients musicals de Barcelona a l'actualitat musical internacional.

El successor del Mestre Toldrà fou el Mestre Rafael Ferrer, el qual dirigí l'orquestra fins al 1967. Llavors l'Ajuntament decidí de reestructurar-la profundament. Es nomenà un nou director, un dels joves músics catalans amb més potencial, Antoni Ros-Marbà; s'amplià la plantilla de músics, i es creà una nova estructura institucional per al govern de l'orquestra: un organisme autònom municipal, el Patronat de l'Orquestra Ciutat de

Barcelona. La formació simfònica barcelonina adquiria llavors el nom que ha portat fins al 1992.

El Mestre Ros-Marbà dirigí l'OCB fins al 1986, amb l'excepció del període 1978-1981 en que marxà a Madrid i el substituï un altre jove director català: Salvador Mas. Fou una llarga etapa d'intens treball musical, amb limitacions jurídiques i presupostàries que feien difícil la projecció internacional però que permeté a la ciutat mantenir un contacte permanent i directe amb el repertori simfònic, posant les bases de l'afició musical de molts barcelonins.

El 1986 s'obrí una nova fase de reordenació per tal de portar l'OCB a fites més elevades. L'Ajuntament comprengué la necessitat de donar-li un nou impuls que en millorés la qualitat i permetés una presència internacional, en paral·lel amb les cada vegada més evidents ambicions de

projecció exterior de la mateixa ciutat. Es contractà un nou director titular estranger —en un gest pioner, seguit després per moltes orquestres espanyoles: el Mestre Franz-Paul Decker. S'obriren les portes als músics estrangers. Es renovaren la major part de les posicions qualificades de l'Orquestra. Es donà un major impuls als concerts per a escolars. Es creà una sèrie de concerts de música de cambra a càrrec dels solistes de l'orquestra, que es desenvolupen al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, una magnífica sala gòtica que simbolitza la mateixa ciutat. L'Orquestra adquirí un nou impuls i interessà més el públic, veient créixer el nombre dels seus abonats fins a més de 7.500. La crítica reconegué la trajectòria ascendent de l'OCB.

En aquest període s'inicià també la projecció internacional, amb presència al *Festival de la Méditerranée* i gires per Alemanya oriental i Txecoslovàquia, actuant a sales de la importància de la Schauspielhaus de Berlín o la Gewandhaus de Leipzig. Això donà una nova cohesió i confiança a l'orquestra, cada cop més convençuda de les seves possibilitats de projecció en un terreny competitiu i econòmicament molt dur com és el de la projecció internacional de les orquestres simfòniques. Paral·lelament a aquesta projecció, l'èxit de públic i de crítica obtingut per l'or-

questra en la seva temporada a Barcelona en abordar els cicles simfònics pràcticament complets de Gustav Mahler i Richard Strauss suposà també la consolidació d'aquest nou nivell de capacitat artística que l'OCB havia assolit.

El 1991 s'ha incorporat a l'orquestra un nou Director Titular, el Mestre García Navarro, un dels directors espanyols més ambiciosos i amb més projecció internacional. Bon coneixedor de l'OCB, amb la qual treballa des de fa molts anys, García Navarro vol culminar aquest procés de consolidació i projecció de l'Orquestra, sistematitzant la seva presència internacional i entrant en el terreny discogràfic. Sota la seva direcció, l'OCB ha dut a terme, el maig i juny de 1992, una llarga gira per Japó i Corea; també ha enregistrat la música per a les cerimònies d'inauguració i clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona que se celebren del 25 de juliol al 9 d'agost de 1992.

Formada per 96 professors, una tercera part dels quals són estrangers —percentatge modest en el panorama actual de les orquestres espanyoles—, l'Orquestra Ciutat de Barcelona aborda actualment la totalitat del repertori simfònic i dedica alhora una especial atenció als compositors catalans actuals, dels quals estrena un significatiu nombre d'obres. L'Orquestra ofereix anualment al públic

de la ciutat 24 programes diferents, amb un total de 66 concerts, en el magnífic marc del Palau de la Música Catalana, una de les grans joies del modernisme català. El Palau, construït el 1908, ha acollit l'activitat de l'orquestra des del seu primer concert, el març de 1944.

De tota manera, el Palau no fou concebut per a les grans orquestres simfòniques, i les seves limitacions juntament amb el fet de ser pràcticament l'única gran sala de concerts de Barcelona —deixem de banda el Gran Teatre del Liceu, dedicat a l'òpera— han portat a les administracions públiques a emprendre la construcció d'un nou Auditori on l'Orquestra tindrà en el futur la seva seu. Es tracta d'un gran complex musical dissenyat per l'arquitecte Rafael Moneo dins del qual hi haurà una sala de 2.500 espectadors especialment concebuda per a la música simfònica. El complex tindrà també una sala de cambra per a 700 persones, un Museu de la Música amb una col·lecció d'instruments antics única a Espanya, una biblioteca especialitzada on hi haurà també discs i partitures, un centre d'estudis musicals d'alt nivell, etc.

L'orquestra suposa actualment a la ciutat un cost de l'ordre dels 1.000 milions de pessetes anuals. D'aquest import, el que es recupera per la venda de localitats no és superior al

15 %, xifra força normal en el panorama de les orquestres europees, que difícilment superen el 20 % de cobertura. Això evidencia el caràcter públic que actualment es veu abocat a tenir una activitat cultural de característiques tan peculiars com una orquestra simfònica, que des del punt de vista econòmic ha esdevingut un veritable luxe però la funció artística de la qual és de tal riquesa i importància que no pot ser menystinguda per cap societat que vulgui desenvolupar a fons la sensibilitat dels seus membres.

En aquests primers gairebé cinquanta anys de la seva història l'Orquestra Ciutat de Barcelona ha estat promoguda en solitari per l'Ajuntament de Barcelona. Els costos assolits i la voluntat de consolidar definitivament l'Orquestra han fet, però, que dins d'aquest any 1992 s'hagi creat un Consorci entre l'Ajuntament i la Generalitat de Catalunya, el govern autònom català, per tal de compartir el cost de l'Orquestra a parts iguals i gestionar-la conjuntament. Així, l'Orquestra ampliarà la seva representativitat al conjunt del país, esdevenint no només l'orquestra de la ciutat de Barcelona sinó també l'orquestra nacional de Catalunya. És el començament d'una nova etapa.

Raimon Ribera

TECNOLOGIA

TECNOLOGIA CATALANA EN EL TELESCOPI KECK

L'observació dels objectes astronòmics ha estat un dels fets científics amb més tradició. De fet, es té constància de treballs duts a terme des de la més reculada antigüitat i en totes les cultures. A principis del segle XVII, Galileu va construir un instrument primitiu que, amb una obertura de 3 cm, pogué arribar a incrementar espectacularment el nombre d'objectes detectables. La progressió en les observacions ha estat enorme, des de les deteccions inicials dels planetes i els seus satèl·lits en el sistema solar, fins als quàsars, pulsars, lents gravitacionals, galàxies que col·lisionen o els núvols de matèria fosca que s'han pogut observar fent ús de telescopis que operen en diferents parts de l'espectre d'observació, des de raigs

X fins a espectres òptic, infrarroig o ultravioleta. Però aquestes millores en el coneixement de l'Univers encara deixa sense resposta un seguit de qüestions fonamentals, principalment les que es refereixen a l'origen i formació dels estels, les galàxies i els altres objectes astronòmics. Els nous instruments han permès avançar en donar respostes i confirmar o rebutjar teories, gràcies a l'ús de sistemes tecnològicament avançats. Aquest èxit va desencadenar tot un seguit de millores en aquells instruments, les quals donaren pas al disseny de telescopis òptics cada vegada més grans i potents. A cada moment, s'ha procurat emprar tots els recursos tecnològics disponibles fins al límit de les seves possibilitats.

L'evolució del disseny dels telescopis

òptics clàssics té el seu punt culminant amb la construcció, a mitjans d'aquest segle, del telescopi Hale, al Mont Palomar de Califòrnia, el qual té com a principal característica que el mirall primari és monolític: té 5 m de diàmetre, 70 cm de gruix i fa un pes de vint tones. Donat que el telescopi s'ha de poder orientar a diferents posicions en l'espai —i que ha d'anar compensant el moviment de rotació de la Terra per tal de poder observar amb precisió punts "fixos" de l'espai— l'estructura de suport del mirall és molt feixuga, rígida i pesant. Així, el pes de la part mòbil del telescopi (mirall, tub, suport, sistema de rotació i inclinació del tub) arriba fins a les 500 tones.

A partir d'aquest telescopi va fer-se evident que per construir telescopis

més grans i potents calia optar per un nou disseny que permetés superar la barrera tecnològica anterior, ja que duplicar el diàmetre del mirall seguint la mateixa estructuració faria que el pes de la part mòbil es multiplicés per vuit. És així, doncs, com s'arriba a la nova generació de telescopis, l'objectiu de la qual és poder disposar de miralls més grans i de menys pes. L'exemple del telescopi W.M. Keck és un clar exponent d'aquests nous instruments.

Per tant, donat que calia reduir el pes de l'estructura mòbil, s'optà per dividir el mirall, de 10 m de diàmetre, en una retícula o mosaic formada per 36 segments hexagonals de 2 m de diàmetre i de 7,5 cm de gruix. La selecció d'aquestes característiques es va fer buscant un compromís entre la fa-

lilitat de manipulació, construcció, complexitat dels suports i cost dels segments, que milloren en disminuir el seu diàmetre, i la complexitat de control que augmenta amb el nombre de miralls. El conjunt d'aquests segments ha de conformar una superfície parabòlica de revolució centrada a l'eix del telescopi amb un grau de precisió molt gran.

L'estructura de suport del mirall s'ha construït mitjançant un entrellaçat de barres rígides, en emprant sistemes de disseny assistit per ordinador (CAD), de tal manera que es minimitza el pes de l'estructura i es maximitza la rigidesa a la deformació. El resultat d'aquest disseny ha estat que el mirall té un pes de 15 tones, mentre que el pes total de la part mòbil ha estat de 270 tones.

La construcció d'aquesta estructura va encomanar-se a l'empresa catalana Schwartz-Hautmont, situada a Vilaseca-Salou, que té una àmplia experiència en la construcció d'estructures metàl·liques especials per a aplicacions, entre d'altres, a antenes de transmissió de grans dimensions. Aquesta empresa, emprant un sistema automatitzat de disseny assistit de la fabricació, va produir totes les peces de l'estructura, les presentà i comprovà la seva operativitat. Després, foren trameses a Hawaii, a l'observatori que s'ha instal·lat dalt d'un volcà extingit de 4.200 metres d'alçada.

Ara bé, el repte no rau només en la seva part estructural. El sistema dinàmic de control de la posició dels segments ha de garantir que els errors siguin desprezables per tal que les imatges observades tinguin la suficient qualitat. Donat que les deformacions mecàniques arriben a ser d'un mil·límetre i que les toleràncies de la superfície òptica han de ser inferiors a 50 nanometres, calia preveure un automatisme que en cada instant de temps detectés a través de sensors la posició i inclinació de cadascun dels miralls, un algorisme de control que interpretés les lectures dels sensors per decidir on calia que els segments fossin situats i uns actuadors que moguin els segments fins a la posició desitjada. Aquest sistema de control utilitza les mesures de 168 sensors de posició instal·lats en els segments i genera consignes a 108 motors que provoquen el desplaçament individualitzat dels 36 segments. El suport informàtic del sistema dinàmic de control està format per un multicomputador constituït per 12 processadors d'alta velocitat que treballen en paral·lel, dels quals n'hi ha 9 que fan el tractament previ dels senyals procedents dels sensors i condicionen els senyals de comandament als actuadors, mentre els altres tres són els que realitzen les tasques de computació dels algorismes de control, de comunicació amb l'operador del telescopi, de supervisió i de

coordinació entre les tasques de control.

El disseny d'aquest sistema de control fou encomanat al Lawrence Berkeley Laboratory de la Universitat de Califòrnia, on un equip format per enginyers i tècnics van portar a terme el sistema computador i els programes de control. En aquesta tasca van participar-hi dos científics catalans, el Dr. Jordi Llacer, físic, del Lawrence Berkeley Laboratory, i el Dr. Josep M. Fuertes, enginyer, de la Universitat Politècnica de Catalunya; aquest últim acollit, durant el període d'un any, al programa Gaspar de Portolà de cooperació científica entre les universitats catalanes i la Universitat de Califòrnia. Les aportacions que aquests científics han fet en el telescopi han estat, entre altres, en la realització d'estudis del comportament dinàmic del sistema actiu de control dels segments del telescopi i en l'avaluació dels resultats respecte a les especificacions de disseny.

Abans de finalitzar l'any 1991, va fer-se ja la inauguració oficial de l'observatori, en el qual va presentar-se la seva primera llum, encara que tenint instal·lats només 9 dels 36 segments de què caldrà disposar per completar el mirall. Amb aquesta configuració, però, ja es tenia la mateixa superfície col·lectora que el telescopi Hale. Durant aquest any es confia que podran instal·lar-se la resta de segments i que ja puguin

avaluar-se experimentalment els resultats d'aquests nous dissenys i tecnologies. Els resultats obtinguts fins ara són prou positius com perquè ja s'hagi finançat la construcció d'un telescopi bessó situat dalt del mateix volcà Mauna Kea, a Hawaii, a menys de 200 metres de distància. Així mateix, un consorci europeu ha iniciat els treballs de disseny d'un telescopi de 15 m de diàmetre basat en una segmentació similar del mirall primari.

El telescopi s'utilitzarà amb objectius científics relacionats principalment amb les teories cosmogòniques actuals. El seu gran poder de resolució possibilitarà observar objectes més allunyats en el temps, adquirir més informació sobre la formació de les estrelles i galàxies, analitzar l'activitat en el centre de la nostra Via Làctia i observar objectes molt poc lluminosos. Els resultats que s'obtinguin de les observacions motivaran previsiblement una millora creixent del nostre món i, al mateix temps, serviran per afermar els avenços tecnològics desenvolupats en el disseny i la construcció d'aquest instrument.

Josep M. Fuertes i Armengol

MÚSICA

MÚSICA A MALLORCA: LA VEU DE L'ILLA

Mallorca és una terra oberta a la creació, abocada a oferir un recés a tots aquells que volen alçar-hi una veu pròpia i manifestar-ne els signes. Fins i tot s'ha bastit una llegenda sobre la capacitat de l'illa per atreure viatgers que, fascinats en la descoberta, decideixen ancorar-hi dies i treballs. És un lloc que afavoreix la tasca de crear, sobretot. Com li succeí a Lluís Salvador, l'arxiduc d'Àustria, constant viatger i escriptor de ploma sempre a punt per captar les bel·leses d'aquesta terra. Ell hi visqué molt de temps, arran de mar, omplint fulls de paraules que parlaven de tot allò que hi descobria. O George Sand, instal·lada amb Chopin a la Cartoixa de Valldemossa, entre tempestes i músiques, tan a prop de la malaltia solitària. Per aquí passaren Santiago Rusiñol, Josep Carner, Rubén Da-

rió..., i tants altres artífexs de la ploma. Del seu pas, en restà la petja dels escrits que sorgiren d'uns instants i que perduren llargament. També molts pintors nasqueren o decidiren viure a Mallorca, potser perquè la claror del cel hi facilita la treballa dels colors i n'augmenta la força. Hi hagué músics que cercaren aquí sons i ritmes, i ells són, potser, la veu de l'illa.

Durant la dècada dels seixanta, es produí arreu dels Països catalans el moviment anomenat de la Nova Cançó. Aleshores sorgiren una multiplictat de noms vinculats a la música i Mallorca no en va romandre al marge. L'illa fou, aleshores, un focus d'inquietud i d'agitació cultural que trobava en la música una via vàlida de manifestació. Es tractava d'una música contestatària, la manifestació unànime d'un poble que cercava,

quasi desesperadament, els camins del clam individual i col·lectiu. Aparegueren llavors grups i cantautors, alguns destinats a desaparèixer amb els anys, altres tenaços i experimentadors, avui encara vius i plens de força. Grups que actuaven gairebé d'amagat i que, a l'estiu, al Festival del castell de Bellver, reunien centenars de seguidors. La música de *Els Valldemossa*, un grup que porta el nom del poble on viuen els seus components, canta encara avui tonades populars combinades amb ritmes estrangers. Els *Sis som*, *Música Nostre...*, i, sobretot, la veu magnífica de *Maria del Mar Bonet*, capaça de recuperar antics romanços, llegendes i rondalles que parlen de l'esperit de l'illa, dels seus secrets.

Però els anys volen i s'imposen els canvis i la recerca. Per això Mallorca, que, malgrat el tòpic de la seva cal-

ma, sovint és renouera i inquieta, cerca noves veus. Formes d'expressió musicals que reflecteixin que els músics evolucionen i experimenten. Ara és el temps del rock català, el boom originat a finals dels vuitanta que marca la dècada que vivim. És l'hora de la recerca de la normalitat: Fer música en català no és ja el símbol d'una reivindicació necessària, fins i tot urgent, sinó la manifestació d'una voluntat cultural, el resultat d'una societat que canta en català precisament perquè sap que aquesta és la seva llengua de comunicació. Per això els grups joves expliquen cantant tot allò que els trasbalsa.

Des de mitjans dels anys vuitanta, se celebra a Mallorca un Festival de Pop Rock que reuneix els grups de l'illa. Significativament, en cada edició augmenta el nombre de grups participants que tenen les seves lletres en

català. Tanmateix la llista dels que inicien els camins de la professionalitat no és encara llarga. Breu però significativa: Perquè hi ha diversitat i força.

Podem destacar el grup *Tots Sants*, integrat per cinc components manacorins que combinen la veu d'un solista amb dues guitarres, la bateria i el baix. Ja fa nou anys que es dediquen a fer música en actuacions pels pobles de l'illa, i no fa gaire que han iniciat gires per tot Catalunya. Des de Manacor, un dels pobles illencs amb més capacitat de generar creació musical i literària, fan rock dur. També els *Ocults* han optat, des de fa gairebé vint anys, per la música.

Aquest grup inicià la seva trajectòria cantant en espanyol i, curiosament, no aconseguí l'èxit fins que es consagrà als temes de rock escrits en la llengua pròpia. Ara, els seus discs tenen una gran difusió i ells canten arreu. Fa dos anys editaren *Pa amb oli nacional*, disc de caire humorístic, amb voluntat de conjugar la crítica i la lleugeresa. Un altre grup que podríem destacar és *Harmònica coixa*, conjunt que excel·leix en el seu directe, que fou format el 1982, i que té un repertori de lletres en anglès i en català.

Capítol a part i atenció especial mereix un grup que destaca per la seva personalitat. Es tracta de *La Fosca*,

nascut fa quatre anys amb la voluntat explícita de fer una música diferent i que viu, avui, un procés de maduració intensa que és, segons la crítica, auguri de futur. Els seus vuit components són, majoritàriament, universitaris i la seva formació musical és acurada, de conservatori. Fa dos anys, en la setena edició del Pop rock, aconseguiren el premi a la millor lletra en llengua catalana, amb un text escrit pel seu mateix cantant. Des d'aleshores han tret un disc, *La carn humida*, i un single, les composicions del qual sonen repetidament als mitjans de comunicació de tot Catalunya, en uns temes que reuneixen trets que van des del pop fins a la

música clàssica. La conjunció de dues veus esplèndides, sincronitzades amb instruments tan diversos com la guitarra, la bateria, la flauta travesera, i els teclats, ens ofereixen una música que sona rítmica i intensa en els directes, incitant a la gresca, i que esdevé, enregistrada, un pou que convida el públic que sap escoltar. La seva música és, avui, símbol de qualitat i de recerca, d'aquesta necessitat d'explorar les possibilitats que tenen els músics que, des de Mallorca, pretenen alçar la veu.

Maria de la Pau Janer

LITERATURA

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

Joan Salvat-Papasseit (Barcelona 1894-1924) és, sens dubte, una de les figures més suggestives del ric panorama literari català del segle XX. Des del seu naixement en un barri modestíssim, al costat del port barceloní, fins a la seva mort per tuberculosi a l'edat de trenta anys, tota la seva existència constitueix un al·legat apassionat en favor de la vida.

Orfe de pare des dels set anys, Salvat va seguir uns escassos estudis primaris, fins que als tretze va iniciar la pràctica d'un seguit d'oficis, compaginats amb una lectura copiosa i desordenada. L'autodidactisme, doncs, serà una de les característiques definitòries d'aquest autor.

L'any 1919 apareix *Poemes en ondes hertzianes*, el seu primer llibre de poesia, on es posa de manifest la influència de Marinetti i d'Apollinaire. De fet, és aquest model que troba en els autors avantguardistes allò que el portarà a esdevenir un dels principals importadors a Catalunya de corrents com el futurisme, els trets del qual tornaran a aparèixer, amb tota claredat, en el seu següent recull, *L'irradiador del port i les gavines*, publicat el 1921. La seva producció continua amb *Les conspiracions* (1922), *La gesta dels estels* (1922), *La rosa als llavis* (1923). Aquest llibre, fruit, segons sembla, d'una experiència sentimental viscuda durant un sojorn a la vila andorrana de Les Escaldes, constitueix un dels poemaris amorosos més reeixits de tota la lírica catalana. En ell, Salvat posa en joc un erotisme,

no per delicat menys intens, que dona lloc a alguns dels millors versos de tota l'obra salvatiana. El seu darrer llibre, editat ja amb caràcter pòstum, es *Ossa menor* (1925) i conté els poemes que Salvat havia guardat sota el coixí del seu llit de mort. L'obra d'aquest autor enclou, així mateix, una estimable aportació al terreny de l'assaig, per mitjà de nombroses col·laboracions periodístiques, en el fons de les quals subjau en tot moment un esperit de revolta, tant pel que fa als aspectes politico-socials com als més específicament literaris. En destaca el volum titulat *Mots propis*, en el qual Salvat desenvolupa un seguit de reflexions morals sobre la relació de l'individu amb l'entorn social.

L'ideari estètic de Salvat —resumit en el seu *Manifest contra els poetes amb minúscula*— posa de relleu el seu propi perfil de poeta independent i sincer. En aquest sentit, cal assenyalar que Salvat-Papasseit, com tots els avantguardistes catalans de l'època de pre-guerra, coneixia a fons l'obra dels autors modernistes, amb els quals compartia la voluntat de bastir una literatura que reaccionava enfront dels mites romàntics que van vertebrar la Renaixença de la segona meitat del segle XIX. En una "nota biogràfica" Salvat expressava d'aquesta manera la seva concepció poètica: "Encara no he escrit mai sense mullar la ploma al cor, esbataonat. Sóc, com home de lletres, d'imaginació escassa, més aviat elemental; tot ho he vist o viscut." Aquesta per-

cepció s'acosta prou al concepte de la "paraula viva" de Maragall, el més representatiu dels nostres poetes modernistes.

La ideologia de Salvat-Papasseit, que no es pot de cap manera desvincular de la seva formació eclèctica i autodidacta, ha estat objecte d'interpretacions diverses i no sempre ben intencionades. En tot cas, dos eixos ens apareixen com a fonamentals en el seu pensament i podem resseguir-los al llarg de tots els seus escrits: d'una banda, el seu inconformisme social, el seu esperit crític que vehicula per mitjà de plantejaments de caire anarquitzant; de l'altra, el seu catalanisme rotund, que ateny la seva expressió més àlgida en els poemes del llibre *Les conspiracions*.

Cap als anys seixanta, va produir-se una redescoberta d'aquest autor per part de les generacions més joves i la seva obra va assolir una notable popularitat que avui persisteix. Molts dels seus poemes han estat musicats en gèneres i estils ben diversos, així com també la seva obra ha estat objecte de recitals i muntatges escènics, i els estudis salvatians han proliferat. No és estrany, certament, que el caràcter extraordinàriament vital d'un home de vida breu i dissortada, i el seu paper com a valedor més decidit de les avantguardes dins de la literatura catalana, en facin un poeta capaç de sintonitzar amb la sensibilitat de nombrosos lectors.

Miquel-Lluís Muntané

RES NO ÉS MESQUÍ

Res no és mesquí,
ni cap hora és isarda,
ni és fosca la ventura de la nit.
I la rosada és clara
que el sol surt i s'ullprèn
i té delit del bany:
que s'emmiralla el llit de tota cosa
/feta.

Res no és mesquí,
i tot ric com el vi i la galta colrada.
I l'onada del mar sempre riu,
Primavera d'hivern. Primavera d'es-
/tiu.

I tot és Primavera:
i tota fulla verda eternament.

Res no és mesquí,
perquè els dies no passen;
i no arriba la mort ni si l'heu demana-
/da.

I si l'heu demanada us dissimula un
/clot
perquè per tornar a néixer necessi-
/teu morir.

I no som mai un plor
sinó un somriure fi
que es dispersa com grills de taronja.

Res no és mesquí,
perquè la cançó canta en cada bri de
/cosa.

Avui, demà i ahir
s'esfullarà una rosa
i a la verge més jove li vindrà llet al
/pit.

FOTÒGRAFS I MUSEUS

La mostra intitulada *Musa Museu* reuneix el treball de quinze fotògrafs contemporanis realitzat a l'entorn de quinze museus de Barcelona: Gabriele Basilico a la Fundació Miró, Manel Esclusa al Museu Marítim, Paul den Hollander a l'Institut Botànic, Mimmo Jodice al Museu Arqueològic, Humberto Rivas al Museu Tèxtil i d'Indumentària, Manuel Serra al Museu de Geologia, Valentín Vallhonrat al Museu de Zoologia, Christian Milovanoff al Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museu d'Art Modern, Ferran Freixa al Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museu d'Art de Catalunya, Toni Catany al Museu Picasso, Toni Cumella al Museu de Ceràmica, Pere Formiguera al Museu Marès, Joan Fontcuberta al Museu Etnològic, Jordi Guillumet al Museu d'Història de la Ciutat i Javier Vallhonrat a la Fundació Antoni Tàpies.

El comissari de l'exposició, David Ballells, ha tingut molt present la trajectòria artística de cada autor a l'hora de la tria del museu, i si bé pot dir-se que aquest tipus d'encàrrec pot representar una certa coacció per a l'artista –l'elecció per endavant de la matèria de la seva creació–, al mateix temps no deixa de ser un repte per a la imaginació.

La proposta, però, no deixa de ser paradoxal: demanar a la fotografia d'autor que doni la seva visió dels diferents museus de la ciutat, quan de fet la fotografia és l'únic mitjà d'expressió artística que encara no disposa d'un espai museístic específic ni als Països Catalans ni a tota la península ibèrica. ¿Cal pensar, doncs, en un Museu de la Fotografia o caldrà fer-li lloc en els Museus d'Art Modern i d'Art Contemporani? Aquesta reflexió és important perquè ens porta un cop més a considerar l'essència mateixa de la fotografia. De totes les disciplines artístiques és l'única que depèn per a la seva realització d'una realitat externa a l'autor. Ironia del destí, la fotografia entesa només com a document va entrar en els museus poc temps després de la seva invenció. Les imatges fotogràfiques com a eina de recerca i com a instrument pedagògic són un element constant a les vitrines de certs tipus de museu com, per exemple, l'etnològic, l'arqueològic, el zoològic, el botànic, etc. I cal no oblidar que la divulgació massiva de les obres mestres de la pintura i l'escultura, tancades a les sales dels museus d'art, ha estat possible a través de la seva reproducció mitjançant la fotografia.

Un altre aspecte interessant és la coincidència de punts en comú que caracteritzen tant el museu com la fotografia. Ambdós es presenten com a magatzems de la memòria i llaç d'unió amb el passat. La praxis de tots dos comporta l'aïllament de fragments de la realitat: descontextualitzant els objectes –en el cas del museu– o retallant una porció del món mitjançant l'enquadrament –en el cas de la fotografia. I, alhora, impliquen la creació d'altres realitats que duen l'espectador a submergir-se en un nou univers on les relacions entre els objectes estan determinades per la voluntat del director del museu o del fotògraf.

Fonamentalment, els treballs presents a *Musa Museu* poden agrupar-se en tres grans blocs: el dels autors que han considerat el museu com a contenidor i, per tant, han basat la seva recerca visual en l'estructura arquitectònica de l'edifici (Ferran Freixa, Gabriele Basilico, Toni Catany) o en els espais buits que es creen entre les peces exposades (J. Vallhonrat); el segon bloc és format pels autors que han indagat sobre les relacions entre els objectes presentats a les sales dels museus amb la intenció de proposar una lectura diferent, trencant amb l'obligatorietat d'un circuit o la im-

posició d'unes fronteres per a la visió de l'obra (Gabriele Basilico, Manel Esclusa, Christian Milovanoff, Mimmo Jodice); i el tercer grup inclou els treballs que han escollit uns objectes determinats realitzant una ulterior acció de descontextualització, en aïllar-los de l'entorn del museu. D'aquesta manera, els objectes magnífics, fragmentats, serialitzats, reconstruïts i colorejats esdevenen elements per a la creació del món poètic del fotògraf (Paul den Hollander, Humberto Rivas, Manel Serra, Valentín Vallhonrat, Toni Cumella, Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Jordi Guillumet).

Musa Museu constitueix, sens dubte, un estímul per a la reflexió, però també ofereix l'ocasió per a confrontar l'obra –i evidentment poder-ne gaudir– de quinze artistes contemporanis. I, com diu Oriol Gual en el catàleg de la mostra, "els museus i les exposicions han d'oferir al públic propostes coherents, ben articulades. El visitant hi ha d'aportar el desig. Solament així les podrà fruit. El desig és la clau de tot."

Cristina Zelich

OPINIÓ

“ELS PRIMERS 8.000” CINEMA DE MUNTANYA – GRANOLLERS (1987-1990)

“És difícil descriure els sentiments, els dubtes i les aspiracions dels muntanyencs, membres de la meua expedició en particular, a les primeries dels anys 50. Hi havia tants intents, tants fracassos, durant un període tan llarg... Hi havia hagut uns quants accidents tràgics. La gent del país era supersticiosa perquè les seves creences la portaven a considerar-ho com una invasió de la casa dels déus.”

D'aquesta manera, Lord John Hunt ens descriu l'ambient alpinístic mundial dels anys 50, durant l'acte d'inauguració de la Mostra de Cinema de Muntanya “Els primers 8.000”, a Granollers, el 6 de març de 1987.

Fins al 1950, any que l'expedició francesa de Maurice Herzog va coronar l'Annapurna, els vuit-mils del planeta eren verges. L'any 1964, amb la grandiosa expedició sinotibetana encapçalada per Sü Ching,

en ple fervor de la revolució maoista, que culminà el cim del Shisha Pangma, tots els 14 vuit-mils ja havien rebut la presència de l'home dalt dels seus cims. A més del primer i l'últim: Everest (1953), Nanga Parbat (1953); K-2 (1954); Cho-oyu (1954); Makalu (1955); Kangchenjunga (1955); Manaslu (1956); Lhotse (1956); Gasherbrum II (1956); Broad Peak (1957); Hidden Peak (1958) i Dhaulagiri (1960). En només 14 anys,

s'assoliren, per tant, els 14 vuit-mils. Els precedents de cada una d'aquestes expedicions havien estat a vegades dramàtics.

Durant tres anys, el Cercle Cultural de “La Caixa” i l'Agrupació Excursionista de Granollers ens han ofert una mostra única i singular: la presentació del material gràfic (fotografies, diapositives i pel·lícules) de les primeres expedicions que van assolir cadascun dels 14 vuit-mils; i sempre

que era possible, aquest material venia de la mà dels mateixos alpinistes que van protagonitzar aquestes mítiques ascensions. Tres Mostres consecutives, doncs, han suposat una contribució notable per a la història de l'alpinisme en general i de l'alpinisme himalaià en particular. Tres Mostres que han permès el contacte humà i tècnic entre els alpinistes catalans dels 8.000 i aquests grans històrics de l'alpinisme mundial, com són: Lord John Hunt, Walter Bonatti, Sepp Jöchler, Albert Egger, Jeanne Franco, Kurt Diemberger, Andy Kauffman i Fritz Moravec. La recopilació d'aquests materials àudio-visuals, únics i originals, ha posat en evidència que una bona part és a la ratlla de la seva desaparició, la qual cosa ha fet adonar-nos de la necessitat que algun organisme internacional, sense afany de lucre, n'assegurés la subsistència i la conservació.

La I Mostra va ser inaugurada, com dèiem, per Lord John Hunt, cap de l'expedició britànica que va assolir per primera vegada l'any 1957 el cim de l'Everest, el qual va presentar la pel·lícula *The Conquest of Everest* (1953). Encara que, segons el mateix John Hunt, sempre quedarà per resoldre la incògnita de si Irvine i Mallory van aconseguir el cim quan van desaparèixer, en el vessant del Tibet,

durant l'expedició també britànica del 1924. Després, varen seguir les projeccions de les pel·lícules: *Victoire sur l'Annapurna* de Marcel Ichac sobre la cèlebre expedició francesa del 1950; *Nanga Parbat* (1953) dels alemanys i austríacs del 1953, i *Italia K-2* dels italians del 1954.

La II Mostra, l'abril de 1988, fou inaugurada amb la presència d'un dels més grans alpinistes de la història i pare de l'escalada moderna, l'italià Walter Bonatti, que va ser membre de l'expedició italiana del 1954 al K-2. Després va ser Jeanne Franco, vídua de Jean Franco, cap de l'expedició francesa al Makalu del 1955, qui va presentar la pel·lícula *Makalu Expedition* (1954-55) de Lionel Terray. Més endavant foren els films de l'expedició britànica al Kangschenjunga (1955) i la de l'expedició japonesa al Manaslu (1956). De la cèlebre expedició austríaca d'Herbert Tichy al cim del Cho-oyu (1954) comptarem amb la presència d'un dels millors alpinistes austríacs del seu temps i company de cordada de Hermann Buhl a la paret nord de l'Eiger entre altres indrets: Sepp Jöchler, membre de l'expedició que amb Tichy i Pasang Dawa Lama, va aconseguir-ne el cim. Jöchler va presentar-nos un vídeo que havia realitzat la televisió austríaca per com-

memorar el 30è aniversari de la seva escalada. Finalment, el Dr. Albert Egger, cap de l'expedició suïssa que, en diferents cordades i des del coll sud, va aconseguir assolir per primera vegada el cim del Lhotse i per segona vegada el de l'Everest, l'any 1956. Va ser qui va presentar-nos les seves pròpies diapositives i impressions de l'expedició que ell va dirigir, i fou també qui va fer la cloenda de la II Mostra.

Finalment, l'abril de 1989, l'austríac Kurt Diemberger, un dels més grans i mítics alpinistes de l'Himalaia, inaugurarà la III Mostra en presentar les diapositives de la seva ascensió al cim del Broad Peak (1957), amb el legendari Hermann Buhl i també les de la seva pujada al cim del Dhaulagiri amb l'expedició suïssa del 1960. També comptarem amb la pel·lícula filmada durant aquesta expedició que ens envià el seu propi autor, Norman Dyrenfurt. Després va ser el film sobre l'expedició sino-tibetana que assolí l'any 1964 el darrer 8.000 que restava, el Shisha Pagma, el qual vàrem tenir el privilegi de poder veure. A continuació, el nord-americà Andrew John Kauffman, el primer que, amb Pete Schoening, assolí el cim del Hidden Peak, el 1958, fou el protagonista d'honor que ens oferí les diapositives de l'expedició del

seu país, encapçalada per Nicholas Clinch, i a la vegada la millor exposició i documentació que hàgim vist i sentit mai sobre la marxa d'aproximació pel Baltoro. Finalment, el professor Fritz Moravec –cap de l'expedició austríaca de 1956 que per primera vegada féu el cim del Gasherbrum-II– va fer la presentació de les diapositives i la pel·lícula realitzades durant la històrica expedició. Moravec clausurà la III Mostra de Cinema de Muntanya i del Cicle monotemàtic dedicat a les primeres ascensions als 8.000, posant així punt i final a una inoblidable experiència que no compta amb cap altre precedent en la història de l'alpinisme mundial, per la qual cosa ha estat necessari tot un laboriós i apassionant treball d'investigació i de recerca de bibliografies, documents, personatges, institucions, etc. Una labor que, en paraules del mateix Fritz Moravec, "hauria estat pròpia d'algun club alpí d'aquells països europeus amb més llarga tradició himalaista com França, Anglaterra, Suïssa, Àustria, Alemanya... i no pas d'una Agrupació Excursionista d'una ciutat petita, d'un país també petit, sense una tradició i una història antigues a l'Himalaia."

Joan Mundet