

Pierre Restany i Alexandre Cirici

Dos crítics d'art del seu temps

Narcís Selles

L'empremta pública de Pierre Restany a l'espai sociocultural català sota jurisdicció espanyola es remunta als primers anys seixanta, poc després de la publicació del seu primer *Manifeste du Nouveau Réalisme* (1960). L'introductor més entusiasta d'algunes de les seves propostes fou l'assagista i crític d'art Alexandre Cirici Pellicer (Barcelona, 1914-1983), un dels grans noms que ha donat l'artigrafia catalana del segle xx.¹

Els principals motius que van portar Cirici a fer ús de certs plantejaments de Restany i de la mateixa expressió "Nou Realisme", partien de la seva voluntat de definir un camí alternatiu tant a l'individualisme aristocratitzant que representava l'informalisme com a certes formes de realisme propugnades per sectors comunistes i nuclis intel·lectuals afins. Enfront de l'egoisme i la insolidaritat d'un capitalisme agressiu, d'una banda, i la instrumentalització populista i l'ofegament de la creativitat personal a càrrec de les burocràcies estatistes, de l'altra, Cirici va decidir adoptar el Nou Realisme com una mena de tercera via, una possible opció de modernitat i progressisme capaç de conciliar la llibertat i la igualtat.

En aquesta decisió van influir diversos factors. D'una banda, el fet que el règim de Franco i els seus intel·lectuals més intel·ligents havien convertit l'informalisme en un art d'Estat, i havien utilitzat les obres dels artistes més rellevants d'aquesta tendència —Tàpies, Cuixart, Saura, Millares, etc.— com un instrument propagandístic. En efecte, a partir bàsicament de la segona meitat dels anys cinquanta, les grans exposicions internacionals que

1. SELLES, Narcís, *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*, Afers, Catarroja-Barcelona, 2007.

va muntar la dictadura franquista atorgaven un destacat protagonisme als autors informalistes, els quals eren presentats com els continuadors d'una tradició espanyola secular d'arrel barroca caracteritzada pel dramatisme, l'esqueixament i el misticisme. Una espanyolitat de la qual Cirici, des del seu catalanisme d'arrel geocultural, se sentia ben distant. Precisament un dels afanys del crític era sostreure les obres dels artistes catalans d'aquesta mena d'aproximacions i integrar-les en un marc de referències propi, especialment amb l'avantguarda anterior a la Guerra Civil Espanyola, i, cada vegada més, amb els corrents més avançats de l'escena internacional atents a la dialèctica social.

La finalitat d'aquella apropiació per part del règim totalitari era evidenciar la seva sintonia amb els models artístics dominants en els països liberal-democràtics, que llavors estaven sota l'influx del purisme de Clement Greenberg, els plantejaments del qual havien estat potenciats i projectats per la CIA amb la intenció d'usar-los com una eina de lluita ideològica contra el bloc comunista. Pintors abstractes de l'estela de Pollock eren mostrats com a paradigmes del món lliure enfront dels patrons academicistes que regien en els països situats en l'òrbita soviètica. A l'Estat francès, la figura del crític Michel Tapié jugava un paper ideològic similar, per bé que la seva proposta incloïa uns components ideologicoformals específics. En síntesi, el franquisme feia ús d'uns determinats referents estètics amb la intenció de fer visibles des del terreny de la producció simbòlica suposades coincidències i afinitats, que evidentment pretenien anar molt més enllà del fet artístic, amb el bloc occidentalista en el context de la guerra freda.

Un altre motiu que va fer Cirici especialment receptiu a les propostes de Restany deriva de l'activitat professional que llavors desenvolupava el crític barceloní, dissenyador i publicitari. Un àmbit laboral des del qual va poder copsar els canvis que s'estaven produint en la societat catalana i en el conjunt de l'Estat espanyol. En efecte, el règim franquista per tal de sobreviure va començar a liberalitzar l'economia i a establir vincles i signar tractats de cooperació amb els estats capitalistes hegemònics, bàsicament amb els Estats Units, i les institucions internacionals. Un procés industrialitzador força salvatge, conegut històricament amb el nom de "desenrotllisme", crearia les condicions per a un progressiu expandiment de la cultura burgesa de consum. L'empresa on treballava Cirici va començar a projectar nous productes per a un mercat, cada cop més massiu, que ja no tenia res a veure amb el de la postguerra. I aquesta nova realitat, en què la innovació i el desenvolupament tecnològic esdevenien peces centrals de la dinàmica transformadora, comportava noves maneres de veure i de sentir davant les quals l'art no podia restar aliè.

Ja des del final dels anys cinquanta, Cirici havia manifestat la seva voluntat d'avançar cap a un art imbricat socialment des de la doble possibilitat de

l'artista tècnic o de l'artista com a recercador de noves formes i conceptes, un art que sense renunciar a la modernitat superés el purisme abstracte i busqués vincles eficients amb vessants diversos del seu entorn social i la tradició cultural pròpia. Un art, en fi, que manifestés una actitud positivament compromesa cap a les problemàtiques en què es trobava immersa la humanitat, sense que això comportés caure en formes de paternalisme populista caracteritzades per una reducció del nivell d'exigència estètica i d'ambició intel·lectual.

La nova alternativa se li va presentar l'estiu del 1963, arran de la seva assistència al congrés que es va celebrar a Tel-Aviv organitzat per l'Associació Internacional de Crítics d'Art (AICA). Aquest organisme es va constituir a París el 1949 després que l'any anterior un grup de crítics, historiadors de l'art i conservadors de museus d'art modern en definissin les bases i els objectius generals. La iniciativa fundacional cal emmarcar-la en el context postbèl·lic, en què es van crear tot d'instruments organitzatius per contribuir a la promoció d'un clima superador de les dissensions en les relacions internacionals després de l'acabament de la Segona Guerra Mundial.

A partir de la seva participació en la trobada de l'AICA a Israel, la primera a què assistia, Cirici va iniciar una obertura cosmopolita que el portarà a prendre part en nombrosos congressos sobre qüestions d'art i comunicació visual per tot el món (Rimini, Estocolm, Toronto, Mèxic D. E., Colònia, Ginebra, París, etc.) i a establir una relació cada cop més estreta amb intel·lectuals i institucions artístiques d'arreu, amb la qual cosa se li va obrir una àmplia perspectiva de possibilitats que li permeté conèixer de primera mà els diversos mètodes i corrents crítics presents en l'escena contemporània. Aquest compromís amb les dinàmiques artístiques globals, sempre concebudes en una relació creativa no exempta de tensió amb la realitat local, va portar-lo a ser elegit president de l'AICA l'any 1978.

Els temes tractats a l'esmentat congrés que van rebre l'atenció de Cirici foren diversos. Podríem esmentar les qüestions al voltant del nacionalisme artístic, la humanització de l'art o la integració social de la producció artística. També va interessar-li especialment la definició de nous criteris de valor per judicar l'art, com ara el que considerava que "una obra val per la quantitat d'informació que dóna".² Precisament, l'ús de mètodes quantitativs era un tret característic del Nou Realisme i del grup Recherche d'Art Visuel, ambdós conscients de la incontestable preeminència d'una nova natura que ja era artificial, industrial i urbana. A l'hora de les conclusions, Cirici escrivia: "si cal donar valor a un món d'imatges i de realitats, no pas de somnis inútils, és indispensable el punt de vista sociològic", i la manera de fer-ho no seria uniformitzant l'art segons les idees dominants de la col·lectivitat, sinó canviant aquestes idees: "Així, la revolució resideix en l'estructura mateixa de l'art."³

Els personatges clau per a Cirici a Tel-Aviv foren Pierre Restany, a qui qualifica de gran crític alhora que en subratlla els orígens catalans, i Giulio

2. CIRICI, Alexandre, "Diàlegs d'Israel", *Serra d'Or*, 2-3, febrer-març de 1964, p. 44.

3. *Ibíd.*, p. 45.

Carlo Argan, un prestigiós intel·lectual marxista italià que en aquells moments presidia l'AICA. Però fou Restany qui va propiciar el decantament de Cirici cap al que, segons ell, era "la més forta descoberta de la plàstica després de l'informalisme",⁴ el Nou Realisme. Un corrent que donava resposta a determinades preocupacions socials i ideològiques que havia plantejat repetidament en alguns dels seus darrers articles. La tendència en qüestió presentava certs paral·lelismes amb el Pop Art, que havia emergit com a reacció crítica enfront de l'expressionisme abstracte, i que en lloc de refusar la vida de cada dia en feia font d'inspiració, però no tant a la manera més directa del grup de Restany sinó més aviat a partir de les imatges i les representacions eixides de la mateixa societat i vehiculades a través dels nous mitjans de difusió i producció massius. D'altra banda, l'adopció del Nou Realisme, amb el seu interès per la producció industrial, els processos de mecanització, el món de les fàbriques i la realitat contemporània, permetria a Cirici establir formes de diàleg amb els plantejaments més evolucionats i antidogmàtics provinents del realisme social.

Després de la celebració d'aquelles jornades, Cirici va escriure un article titulat significativament "Nou Realisme a Catalunya", en què reinterpretava els darrers esdeveniments de l'art català i els seus anteriors posicionaments crítics en funció d'aquesta nova perspectiva. La seva lectura reprenia la crítica a l'individualisme i les derivacions romàntiques, i assenyalava novament la caiguda dels "refinaments informalistes" en una posició retrògrada, de la qual salvava Tàpies, que "era altra cosa".⁵ I també recordava les advertències que, en textos anteriors, havia fet tant davant d'un objectivisme superador del món imaginari i l'acte gratuït, però abocat a l'egoisme i la inhumanitat, com davant els perills de caure en la banalitat o en la vivència particularista. D'altra banda, davant la possibilitat que el nucli artístic català perdés "el tren dels moviments posteriors i pogués caure en un amanerament, el famós academicisme abstracte", l'assagista barceloní va optar per atendre "les tendències més vitals i expressives, més vinculades a les vivències populars autèntiques",⁶ i el Nou Realisme, basat en una plàstica de la informació, li va furnir un fonament teòric de partida. Durant uns quants anys, aquesta orientació va marcar la seva pràctica com a crític d'art, fins que cap al final dels anys seixanta noves dinàmiques socials i culturals van portar-lo cap a terrenys artístics inèdits.

Fóra una discussió excessivament acadèmica avaluar fins a quin punt els autors catalans que Cirici relacionava amb el Nou Realisme responien realment a aquesta orientació o si, per contra, eren més propers al Pop Art o fins i tot a les noves figuracions. En tot cas, el que ens sembla rellevant és la voluntat personal del crític de vincular-se explícitament a la tendència encapçalada per Restany, cosa que tampoc no resulta especialment estranya atesa la importància que havia tingut la cultura francesa en el procés de formació intel·lectual d'Alexandre Cirici.⁷

4. CIRICI, Alexandre, "Nou Realisme a Catalunya", *Serra d'Or*, 10, octubre de 1963, p. 39.

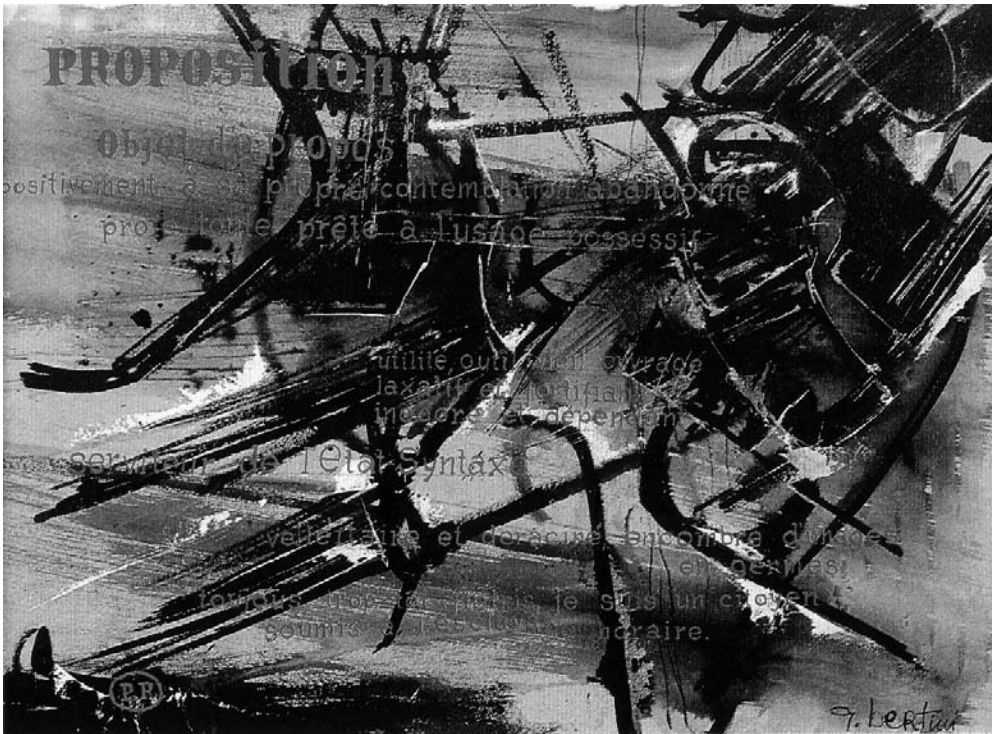
5. *Ibíd.*, p. 37.

6. *Ibíd.*

7. Alexandre Cirici va viure prop de dos anys com a exiliat a l'Estat francès després de la Guerra Civil Espanyola. La major part del temps residí a Montpeller, on estudià Belles Arts i treballà amb els arquitectes Marcel Gallix i Jean de Richemont. Més tard, va assistir un curt període de temps a la parisenca École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Ensba) per continuar els seus estudis d'arquitectura. Un cop retornat a Barcelona, va mantenir una estreta vinculació amb l'Institut Francès de la ciutat i fou un dels principals animadors del seu Cercle Lumière de Cinéma. D'altra banda, autors com Henri Focillon, André Malraux, Jacques Maritain, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Lucien Goldman i tants d'altres foren d'una gran importància en la conformació dels seus punts de vista.



Arman
Grand Cachet, 1958
Empreintes de tampons, guaix i tinta sobre paper (150 × 240 cm)
Museu d'Art Modern de Ceret (MAMC)

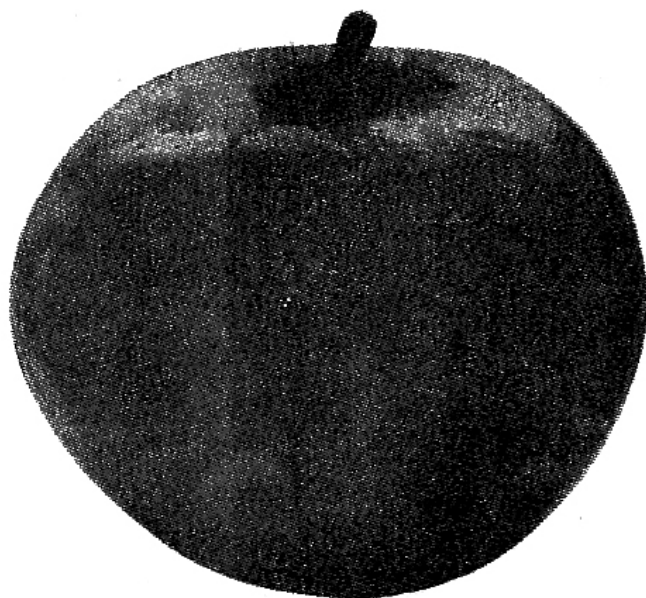


Pierre Restany - Gianni Bertini
Poème objet, 1959
Pintura sobre fusta
62,5 × 77 cm
Museu d'Art Modern de Ceret (MAMC)

Seran sobretot autors de València —Rafael Armengol, Artur Heras, Manuel Boix, l'Equip Realitat i especialment l'Equip Crònica—, adscrits per Cirici al Nou Realisme, els qui acabaran rebent el seu major suport crític, ja que en aquells moments veia els artistes de Barcelona massa supeditats a una cultura burgesa, elitista i mancada de capacitat antagònica. De manera que es donava el cas curiós que uns planteigs que venien del nord seran recollits des de la Catalunya central i aplicats desprejudiciadament, amb originalitat i voluntat política opositora, en la interpretació d'autors del sud.

Cirici també coincidiria amb Restany en el suport a una colla d'artistes catalans afincats a París —especialment, Antoni Miralda, Joan Rabascall, Jaume Xifra i Benet Rossell.⁸ La major part del grup estava influït originàriament per propostes derivades del Nou Realisme i de l'actitud duchampiana, i tots ells van rebre l'impacte de l'onada contestatària seixantavuitesca.

8. El mateix Pierre Restany explicaria aquesta relació amb els artistes catalans a DD. AA., *El París dels anys 1960-1980 i la nova generació catalana*, Barcelona-París-Nova York, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1985, pp. 31-35.



	m	n			
s	a	v	o	i	r
☆	l	i	e		
	☆	e	l	u	
☆	☆	☆	☆	☆	

mot décroisé destiné à celui
qui croquera la vraie pomme
noël: pour l'élu
la vie est la saveur du savoir
et non la lie du mal

Jana Zelibská
Le Goût du Paradis
J. Zelibská

Pierre Restany
21 octobre 1973

*A été élu Anagramme
pour que le jour de Noël 1973
soit de jure à la
saveur - nouvelle 1974
P.R.*

Pierre Restany - Jana Zelibská
Noël
Poème objet, 1973
Litografia
60 × 44 cm