
EL LLEGAT DE L'ART CONCEPTUAL A LA PROVÍNCIA DE GIRONA (1960-1990)



COLOMER, Lídia. Sense títol. Tableta gràfica. 2016



Autor: Lídia Colomer Niubò
Tutora: Dra. Lluïsa Faxedas Brujats
Treball final de grau, 2015-16
Història de l'Art

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ	3
1.a. Objectius	3
1.b. Metodologia.....	4
2. L'ART CONCEPTUAL.....	7
2.a. Característiques de l'art conceptual	7
2.b. L'art conceptual a Catalunya	12
2.b.a. Context històric a Catalunya	12
2. b. b. Característiques de l'art conceptual a Catalunya	14
2.b.c. La generació dels conceptuals	19
2.b.d. El final de l'art conceptual a Catalunya	27
3. EL LLEGAT DE L'ART CONCEPTUAL A LA PROVÍNCIA DE GIRONA.....	28
3. b. De quina manera va arribar el conceptualisme a Girona? Característiques de l'art conceptual a Girona.....	34
3.c. Grups: el TINT-1 i TINT-2, Presència 63, l'ADAG i l'AAG	39
3.c.a. Les polititzades accions de l'ADAG i l'AAG.....	48
3.d. Altres projectes, artistes i obres:	52
3.d.a. Els objectes desmaterialitzats d'Enric Ansesa.	52
3.d.b. Lluís Vilà l'Eat Art i la crítica al consumisme	59
3.d.c. L'abans dels inflables de Josep Ponsatí.....	61
3.d.d. El rerefons de la terrissa de Pere Noguera	63
3.d.e. Marcel Dalmau i l'activisme cultural i polític.....	65

3.d.f. Quim Domene i l'objectiu de conscienciar amb la seva obra	67
3.d.g. La sensibilitat i puresa d'Isabel Banal.	71
4. CONCLUSIONS	73
5. BIBLIOGRAFIA.....	77
6. IL·LUSTRACIONS.....	83
7. ANNEXOS.....	106

1. INTRODUCCIÓ

1.a. Objectius

Sempre abans de començar un treball de recerca és important tenir clars els objectius d'aquest.

Vaig iniciar el treball final de carrera com un treball més del grau, però al descobrir les obres conceptuais tant reflexives i potents que es van dur a terme a la província de Girona entre 1960 i 1990, em vaig adonar que era un tema molt important i que, malauradament, encara faltava molt per estudiar i descobrir.

En primer terme, el que tenia clar era que havia de realitzar una llarga introducció sobre l'art conceptual perquè llegís qui llegís el meu treball pogués entendre de manera clara en que es basava l'art conceptual, i seguidament fer una breu repassada a l'art conceptual a Catalunya. Tot i això, és important aclarir que moltes de les obres de les quals he parlat al llarg del treball no són ben bé conceptuais, sinó que tenen reminiscències del moviment conceptual, i per això és important entendre perquè el treball es titula "El llegat de l'art conceptual a la província de Girona: (1960-1990)" i no "L'art conceptual a la província de Girona".

En segon terme, havia de buscar i entendre el context històric que es va viure a la província de Girona, context que va influenciar a les diferents obres i manifestacions catalogades sota el nom d'art conceptual.

També, vaig pensar que seria molt interessant endinsar-me en aquest estudi per poder veure amb els meus propis ulls quins eren els buits més evidents en aquesta època dins del moviment conceptual. I d'aquesta manera, poder seguir després d'aquest estudi treballant en els artistes que han estat menys treballats i que mereixen un

reconeixement per la seva gran obra. Per tant, per a endinsar-me de millor manera amb el tema sabia que allò més adequat seria parlar personalment amb els artistes, per tal d'entendre la seva obra i el seu comportament davant el context en el qual van treballar.

1.b. Metodologia

Aquest estudi ha consistit en buscar informació tant de l'art conceptual a Catalunya com de l'art conceptual a la província de Girona. Sobre la primera part –L'art conceptual- la recerca no va ser tant difícil com en la segona – L'art conceptual a la província de Girona-.

Tot va començar quan fa dos anys en el marc de l'assignatura “Historiografia i metodologia” impartida per la Lluïsa Faxedas vaig poder comissariar conjuntament amb les meves companyes una exposició sobre Enric Ansesa anomenada “Diàlegs. Tres aproximacions a l'obra d'Enric Ansesa” al Centre Cultural La Mercè, a Girona. Durant aquest procés vam poder visitar el taller d'Ansesa durant diverses ocasions, i en una d'elles ens va parlar sobre “Les truites negres”, obra conceptual desencadenant d'aquest treball. Ansesa, ens va comentar que era un tema molt captivant i que se n'havia parlat poc. Em va semblar molt interessant i vam creure, la meva tutora Lluïsa Faxedas i jo, que a partir de la realització del treball final de grau seria una bona oportunitat per parlar-ne.

Vaig començar a llegir llibres més genèrics sobre el que era l'art conceptual, quins antecedents tenia i quins eren els seus objectius. Més endavant, vaig fer una recerca d'informació sobre l'art conceptual a Catalunya entenent que era molt important el context polític del moment i els col·lectius que es varen formar.

Però bé, allò més difícil i que de veritat ha sigut complicat a l'hora d'aconseguir informació ha estat la que podríem anomenar-ne la segona part: l'art conceptual a la província de Girona. Des del primer moment sabia que no seria fàcil trobar-ne informació, però no imaginava que ho seria tant. En un primer moment, volia tractar les dècades seixanta i setanta però després de buscar informació vaig veure que havia d'allargar les dates fins a finals dels anys vuitanta, degut a que moltes obres conceptuais s'havien realitzat als anys vuitanta. Degut a que ja coneixia a Enric Ansesa amb qui primer vaig parlar va ser amb ell, que em va situar entorn els artistes amb els quals ell havia treballat i em va deixar fotografiar algun catàleg que tenia sobre aquella època.

A partir d'aquí, vaig començar a moure fils per a poder aconseguir contactes dels artistes que havien realitzat obres conceptuais. També, va ser molt important poder parlar amb en Narcís Selles al seu estudi, ja que em va recomanar bibliografia d'ell que m'ha ajudat molt a entendre tot el que va succeir al llarg de les tres dècades. Vull remarcar la importància de l'esforç que ha suposat trobar informació sobre el tema i desplaçar-me fins al lloc de treball dels artistes durant els dies de festa del meu lloc de treball. Vull agrair moltíssim les persones amb les quals he pogut parlar i que han posat interès i atenció per a poder tant quedar amb mi com enviar-me informació ja sigui per correu postal com per correu electrònic: gràcies a l'Enric Ansesa per la seva atenció i per voler ajudar-me des del primer moment –sempre tant disposat-, a l'Antoni Mercader per fer-me un lloc en la seva ajustada agenda, a l'Isabel Banal per la fantàstica xerrada que vam mantenir al vestíbul de La Massana i que em va fer adorar la seva obra tant plena de sensibilitat, a en Quim Domene per les dues quedades i el material que em va deixar, a en Marcel Dalmau per aclarir-me aspectes sobre l'art conceptual i els seus antecedents, a en Josep Ponsatí i al seu germà per fer-me arribar personalment catàlegs de la seva obra, a en Pere Noguera per la llarga estona que vaig poder estar al seu taller i el material que em va prestar, a en Josep Maria Joan Rosa per atendre'm al Museu de la Joguet de Figueres, tot i –segons Joan Rosa- no estar dins del moviment conceptual, al Bòlit per ajudar-me quan he anat a buscar informació pel treball, al Museu d'Art de

Girona per deixar-me buscar informació en el seu arxiu, i sobretot a la meua tutora Lluïsa Faxedas per la paciència i l'ajuda que ha sigut vital. Per descomptat, també agrair a la meua família i parella el seu recolzament. També, vull esmentar les persones amb les quals he volgut contactar però que per motius externs a mi no he pogut parlar sobre el tema: Alex Nogué, Pilar Parcerisas, Claudi Casanovas, Jaume Fàbrega, el fotògraf F. X Butinyà, Eudald Camps, Eva Vázquez i el grup Tint XXI.

També, he hagut de buscar informació a la premsa del moment i per tant, he hagut de llegir moltes pàgines de diaris per a poder trobar algun article en el qual es parlés sobre el tema a tractar. I per últim vaig formular una entrevista base que vaig enviar a tots els artistes amb els quals he parlat per a veure les diferències entre el que creien sobre el tema treballat.

Tot i que he pogut contactar i parlar personalment amb alguns dels artistes, vull explicar que ha sigut difícil trobar informació escrita sobre la seva obra i que molts dels catàlegs, fulletons o fotografies de les obres o exposicions han sigut molt difícils de trobar o bé impossible –pel moment-, ja que estic convençuda de que aquí no s'acaba tot. Més endavant, vull seguir treballant l'obra de molts artistes amb els quals he parlat i que realment crec és molt important que la població sàpiga el que van dur a terme en un moment determinat i que per raons polítiques i econòmiques no es van portar més enllà d'exposicions temporals i/o clandestines.

2. L'ART CONCEPTUAL

2.a. Característiques de l'art conceptual

Durant la dècada de 1960 hi va haver un seguit de canvis radicals en el món de l'art; un d'ells va ser el naixement de l'art conceptual als EEUU formant part de les segones avantguardes (1939-1969). El conceptual és posterior a l'aparició del pop art, els happenings, l'escultura abstracta i el minimalisme, i anterior a l'art povera, el vídeo-art, el land-art i el postminimalisme.

Per entendre l'art conceptual hem de tenir clar que aquest és un moviment en el qual la idea preval sobre el resultat artístic, és a dir, que el concepte de l'obra és allò més primordial en l'obra d'art. Per tant, la base de l'art conceptual parteix d'idees, d'informació i coneixement, i el seu sentit artístic està en el contingut de l'obra, i en el procés a partir del qual s'ha arribat al resultat; així que s'intenta que l'espectador no es fixi tant en l'estètica de l'obra, sinó en el desenvolupament intel·lectual que ha hagut de realitzar l'artista per a arribar al resultat obtingut. Així doncs, es prescindeix el màxim possible d'allò físic i material, donant més importància al transcurs i rerefons de l'obra. S'ha de tenir molt clar a l'hora d'observar una obra conceptual que l'objecte d'art no és l'obra d'art, sinó que l'obra és la feina, és la metodologia, el procés a partir del qual s'ha portat a terme el resultat que tenim davant els nostres ulls. Amb tot, ocasionalment es tornava, en part, físic:

Algunas veces, de manera paradójica, el arte conceptual se volvía totalmente físico: una idea expresada en el sentido más literal mediante carne y sangre. *Postura de leer*, de 1970, de Dennis Oppenheim (n.1938), consta de dos fotografías que registran los efectos de las quemaduras del sol en el torso del propio artista, parte de él cubierta por un libro abierto y parte dejada expuesta.¹

¹ LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino: Barcelona, 1995; pp. 184-185

La temàtica de l'art conceptual sol qüestionar, criticar o denunciar l'entorn social, la política, l'economia, o bé fer una reflexió sobre la vida o els pensaments del mateix artista. Estem parlant d'un art en el qual la llibertat és present sempre, deixant enrere els cànons i mitjans tradicionals de l'art del passat. Atès que és un art que al principi els espectadors no estaven acostumats a observar i que les seves obres sovint són efímeres, són obres difícils de comercialitzar. Més endavant esclataria l'art povera recollint el llegat del conceptual, que volia desfer el sistema de les arts per instaurar una relació més directe amb la realitat, un art anticomercial, pobre, precari i antiformal.²

El terme *Conceptual Art* va ser introduït inicialment per l'artista americà Henry Flynt qui al 1961 declararia que "l'art conceptual és un tipus d'art on el llenguatge és el material"³. El llenguatge emprat és combinat ja que es fa servir l'escriptura, la pintura, el so, etc, i també es fa servir la tecnologia com a eina però no com a raó de ser. Les bases del conceptualisme no seran les mateixes a tots els països, però sí que tindran en comú la renúncia de l'objecte únic que era l'obra d'art, un objecte de luxe destinat a una elit sociocultural excloent, i també es donarà màxima importància a les idees i les accions efímeres.

Estem parlant d'un moviment artístic que culmina la desmaterialització de l'art pregonaada pels dadaistes. El dadaisme és un moviment anti-art sorgit a Zúrich (Suïssa), mentre Europa estava en plena Primera Guerra Mundial. Aquest moviment es caracteritza per anar en contra de la tradició, la literatura i la poesia, donant com a resultat unes obres d'art força provocadores. Els dadaistes són espontanis, defensen el caos i la imperfecció, fan servir materials de rebuig i defensen la llibertat de l'individu.

² CHEVRIER, Jean-François, *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública, o els avatars de la conquesta de l'espai*. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1997; p. 67

³ MORGAN, Robert C, *Art into Ideas. Essays on conceptual Art*. Cambridge University Press: New York, 1996; p. 31

Marcel Duchamp va ser d'ideòleg dels ready-mades, acció que consisteix en fer servir objectes que han estat produïts en sèrie i que normalment tenen un ús utilitari, i transformar-los en obres d'art pel simple fet de que l'artista triï aquells objectes, els hi canviï el nom, els firmi o els presenti a una exposició. Sovint l'objecte pot haver estat modificat, però no sempre. Duchamp, al 1913, va realitzar el seu primer ready-made, i per tant, el que seria el primer en la història de l'art: *Roda de bicicleta* (Fig.1). Amb aquesta obra el que pretenia era defensar les qualitats estètiques de l'objecte fet en sèrie, a partir dels procediments sovintejats de la indústria. Més tard, l'artista tornaria a repetir l'operació amb la famosa *Font* realitzada al 1917, on podem observar un urinari a l'inrevés, de manera que si l'usuari el decidís fer servir es mullaria. Un dels molts altres ready-mades de Duchamp seria "L.H.O.O.Q." del 1919 (Fig.2), en el qual podem observar una reproducció petita de "La Gioconda", en la que Duchamp hi va dibuixar bigotis i perilla, i just a la part inferior i va escriure el títol indicant abans. El nom de l'obra és un joc de paraules que al pronunciar-les en francès donen com a resultat la següent frase *Elle a chaud au cul*, traduït literalment com a "Ella té el cul calent".⁴

Duchamp aposta per la interdependència de l'objecte i l'espectador dins del marc de l'acte creatiu presagiant el que s'anomenaria art conceptual.⁵ En el llibre "Arte Conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto" de Francisco J. Lara-Barranco, aquest escriu que Marcel Duchamp va inventar el ready-made, en el que veu l'origen de la necessitat de conferir més importància a la idea i al procés, allunyant-se dels resultats estètics i de les emocions que porten a l'artista a realitzar les seves obres⁶. En efecte, aquest tipus d'art trenca completament amb les formes d'entendre, fer i difondre l'art que fins aleshores s'havien utilitzat. i no només això, sinó que també ho compara amb el

⁴ RAMÍREZ, Antonio. *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: 1993; p. 46

⁵ SMITH, Edward L, Op.cit; p.167

⁶ LARA-BARRANCO, Francisco J, *Arte Conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto*. Laboratorio de Arte: Universidad de la Rioja, 2002; p. 254

que s'anomena la filosofia *duchampiana*, que estava basada en l'Anti-Art⁷ i la dismitificació del paper de l'artista, que fins aleshores havia estat considerat com un super-home⁸. Així que es va trencar amb la pintura, de manera que es va començar a entendre l'art com un tipus de creació basada més en el pensament i la reflexió, que no pas en la representació estètica de la realitat. Els artistes conceptuals creien que, si l'obra d'art era començada per l'artista, era d'alguna forma completada pels espectadors.

Com hem comentat anteriorment, el conceptual trenca amb el que s'havia fet majoritàriament fins aleshores en el món de l'art; gairebé sempre que es parla d'art la societat directament s'imagina a la seva ment un tipus d'art més visual, com per exemple un quadre, una catedral, una escultura, etc. Però a partir de la dècada dels seixanta dins del món de l'art s'inclouria una altra manera de veure i entendre les obres d'art. El filòsof Arthur Danto va escriure:

lo que nosotros hemos venido llamando arte por lo menos hasta mediados del siglo XX, empezó en Europa más o menos por el 1400 y termino en EU en 1964, esta fecha coincide con una exposición del artista Warhol lo que pasa después de esa fecha es que se terminó el arte tal y como lo veníamos considerando.⁹

Warhol, en l'exposició de la qual parla Danto, va superposar a mode de piràmide un seguit de caixes del detergent Brillo; en aquell moment, degut a que era una obra d'art innovadora, la majoria dels espectadors no l'haguessin comprat. Va ser un pioner en aquest aspecte, degut a que els espectadors tenien una pregunta en comú: per què les caixes de Brillo de Warhol eren considerades art, mentre que les caixes amb esponges

⁷ MEYER, Ursula, "The eruption of anti-art", dinsde BATTOCK, Gregory, *La idea como arte*. Colección Punto y Línea: Barcelona, 1977; p. 32

⁸ Robert Francis, "I propose to Strain Laws of Physic", dins de ARAÑO GISBERT, J. i MAÑERO GUTIERREZ A, *Actas congreso Inar. La investigación en las artes plásticas y visuales*. Universidad de Sevilla: Sevilla, 2003; p. 217

⁹ DANTE, Arthur. *El final del arte en "El Paseante"* (1995), llibre dins la web de la UB. Última consulta: 15-04-16. <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>

Brillo dels supermercats eren simplement envasos?¹⁰ Qui va respondre a tal pregunta va ser Danto uns anys més tard, el qual va escriure que les caixes de Brillo de Warhol eren art perquè inspiraven a la reflexió sobre el concepte d'art, i perquè eren allò oposat a les definicions anteriors del que s'havia considerat fins aleshores l'art¹¹. Va ser una obra molt desconcertant però a l'hora revolucionària i destructiva pels espectadors que tenien una idea sobre l'art en aquella època. Posem aquest exemple sobre les caixes de Brillo de Warhol per a comparar-ho amb la reacció que van tenir gairebé tots els espectadors la primera vegada que van veure una obra conceptual, ja que trencava amb totes les obres d'art que s'havien estat realitzant fins a les hores.

El conceptual no era l'únic moviment que estava a l'ordre del dia en el món de l'art, sinó que, a partir de l'aparició de tecnologies més avançades, els artistes van començar a expressar les seves idees amb aquestes, donant lloc a altres moviments com el Vídeo Art, on allò principal és gravar magnèticament imatges i sons, per a reproduir-ho en una o més pantalles. Al 1965 també eren presents els artistes basats en el minimalisme, que inspirats per l'abstracció geomètrica, feien servir les formes més simples en composicions industrials modificant-les el menys possible i simplificant-ho tot al màxim, per aconseguir en l'espectador el major efecte possible. També es va crear un grup al 1968 anomenat "Art and Language Group", que creia que la font de significat en les arts visuals havia de ser el llenguatge, i per tant els seus treballs estan realitzats a partir de paraules. Paral·lelament, a Amèrica i a Europa, els artistes van deixar els seus estudis per endinsar-se en la naturalesa donant lloc al Land Art, moviment en el qual els treballs són de gran escala i intenten expressar que és un art efímer, a partir de la passió per la naturalesa i l'home. D'altra banda, també hi havia aquells artistes que consideraven que

¹⁰ DA CRUZ, Pedro. *Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano*. [Blog] Última consulta: 07-04-16 <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>

¹¹ CARRASCO, Nemrod. *Andy Warhol: la teología del arte en el último Danto*, dins de la revista "Astrolabio. Revista internacional de filosofía". 2010, nº10. Última consulta: 28-04-16. http://www.ub.edu/astrolabio/Recensiones10/resena_carrasco_2.pdf

el cos humà era el millor mitjà per a expressar-se, de manera que utilitzant el seu cos i les arts visuals, van donar lloc a la Performance, el Happening i el Body Art.¹²

2.b. L'art conceptual a Catalunya

2.b.a. Context històric a Catalunya

Des del 1960 fins al 1975 es va produir un gran creixement econòmic que va donar com a resultat un profund canvi social, donant lloc a l'aparició de noves actituds i canvis en l'àmbit sociocultural. El franquisme es mantenia com a dictadura i com a conseqüència la societat es trobava frenada davant la modernització que imperava arreu d'Europa. Degut a l'impuls industrial a Espanya, es va experimentar una gran creixuda de la classe obrera que en aquell temps representava un terç de la població activa total. Com a conseqüència d'aquesta pujada de la classe obrera, es va començar a assalariar als artesans, a impulsar els taller, a les petites empreses vinculades a la indústria i a la construcció o el transport. Pel que fa a les classes burgeses -que mantenien relacions properes amb l'administració franquista -, van deixar de banda els sectors tradicionals per endinsar-se en les empreses i el capital estrangers.

La joventut, que vivia ja en una societat de consum, van protagonitzar -sobretot a finals de la dècada dels seixanta- un seguit de canvis en el comportament, basats en debatre els valors tradicionals, la crítica de l'autoritarisme i la repressió, el món exterior, i l'impuls de noves formes de relació personal i sexual. Cada vegada el jovent col·laborava més per a crear una opinió pública ciutadana allunyada del pensament franquista i l'antiquat nacionalcatolicisme, de la mateixa manera que el moviment obrer

¹² ANÒNIM. *Arte conceptual – EcuRed*. Última consulta: 07-04-16. http://www.ecured.cu/Arte_conceptual

-que estava en expansió- intentava revitalitzar la cultura per afirmar la identitat nacional catalana; ambdós en contra de l'Estat centralista, autoritari i immobiliari.¹³ En aquesta mateixa època va començar el moviment *hippie*, que també es va anomenar moviment *underground*. Ambdós s'oposaren a la dictadura i van començar la lluita antifranquista, que volia trencar amb el franquisme; però a l'hora també amb el sistema. José M. Martí Font¹⁴ en el documental *Barcelona era una festa (Underground 1970 – 1980)* comenta que els joves se sentien desemparats i que se sentien molt identificats amb els de fora.

La revolta estudiantil va ser un fenomen molt vinculat als canvis a la universitat. Els estudiants reivindicaven el dret d'associació, les llibertats polítiques, etc, degut a que es trobaven molt controlats pels falangistes. Com a resultat d'aquest fenomen al 1966 es va crear a Barcelona el Sindicat Democràtic d'Estudiants, tot i que dos anys més tard es va dissoldre a causa de la repressió que patien. A partir del 1969 va començar un transcurs d'actuacions assembleàries en les que la radicalització política i ideològica eren a l'ordre del dia.

Estem parlant d'una època de creixement i de canvis en la cultura catalana. Va haver-hi una profunda renovació intel·lectual davant d'una certa tolerància per part de les autoritats franquistes envers algunes manifestacions de la cultura autòctona.¹⁵ Al 1961 es va fundar l'Associació Òmnium Cultural amb l'objectiu de fomentar i difondre la cultura catalana, i de manera clandestina es va realitzar el primer congrés de Cultura Catalana, on hi tenien cabuda tots els camps culturals del país.

¹³ SOBREQUÉS, Jaume. *Catalunya durant el règim franquista*. Edicions d'ara, S.A.: Barcelona, 1984; p. 354

¹⁴ Llicenciat en Dret i Ciències Econòmiques a la Universitat de Barcelona (1967-73) Va viure durant sis anys a Nova York, San Francisco i Los Angeles, on treballava com a guionista a Hollywood i també com a corresponsal de la revista *Lecturas* i com a col·laborador de *La Vanguardia*, *Cambio 16*, *Fotogramas* i altres publicacions de l'època. <http://www.cccb.org/ca/participants/fitxa/josep-maria-marti-font/32955>
Última consulta: 21-07-16

¹⁵ SOBREQUÉS, Jaume. *Íbid*: p. 353

El 20 de novembre de 1975, dia en el que va morir Francisco Franco, es van aixecar totes les comportes i segons Pau Riba, Barcelona va ser una festa¹⁶. La ciutat comtal era un punt focal on es trobaven tots els artistes i on també es formaven grups entre estrangers i habitants de la ciutat. Alguns joves havien viatjat a la Índia i al Nepal, i com que havien passat per Amèrica, portaven influències d'allà. Era una generació que lluitava per alliberar-se de tot el que fins aleshores els havia reprimat, lluitaven per una revolució ecològica, una revolució gai, la revolució de la dona, etc. Durant un temps semblava que la repressió era temps passat, fins que al 1978 va començar a governar la UCD i tot va tornar a estar controlat com abans -es va entrar a la transició -, no governava Franco però era tres quarts del mateix, diu Pascual¹⁷. Amb les primeres eleccions democràtiques va aparèixer una nova generació amb molta força, a partir de la qual es van consolidar els partits polítics, començant així la dictadura dels partits. Els que eren reivindicatius ho van deixar de ser i els que ho van seguir eren bastant marginals; seguien estant fora del sistema.

En aquella època sorgia un art polititzat, molt al marge de les xarxes comercials, no els interessava que les seves obres entressin a les galeries. L'art era crític i combatiu, marginat del sector comercial. Un setanta per cent de les obres són d'artistes conceptuals catalans.

2. b. b. Característiques de l'art conceptual a Catalunya

A Catalunya va haver-hi durant tres dècades –des del 1960 al 1980- una gran capacitat creativa i imaginativa, donant lloc a un art de compromís polític que lluitava per la recuperació de les llibertats democràtiques i nacionals. Estem parlant d'una època en la

¹⁶ Séptimo Elemento. VILA –SAN –JUAN, Morrosko. (2010) *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*. España.

¹⁷ Séptimo Elemento. VILA –SAN –JUAN, Morrosko. Íbid

qual va es va reprendre la lluita de classes, època en la qual el franquisme estava a l'ordre del dia i imperava encara, arreu de la regió. Durant aquesta època en la que l'art era més pobre i feble – materialment parlant -, en relació a l'objecte artístic, els artistes marxaven a l'estranger – sovint a París -, per buscar la llibertat que aleshores a Espanya no trobaven. Estem parlant d'un moviment artístic que sempre va anar acompanyat pel marc històric en el qual va sorgir, en el context de la decadència i la mort de Franco, en el pas cap a la democràcia; on ressorgia l'esperança de la recuperació nacional de Catalunya.

L'arribada del conceptual a Catalunya, sent un moviment que ja imperava a Europa i EEUU, va significar un canvi de paradigma que no solament va tornar a situar l'impuls artístic autòcton a les avantguardes, sinó que va ser l'inici de les pràctiques artístiques actuals, relacionades amb el treball col·lectiu. El conceptualisme va portar als artistes catalans a endinsar-se en els nous llenguatges artístics i culturals com l'acció, el videoart, el land art, el body art, la poesia visual, etc.

El conceptualisme ha estat una de les tendències artístiques que ha arrelat amb més força a Catalunya, en contraposició a l'informalisme plàstic¹⁸ imperant durant els anys cinquanta i seixanta, i a diferència del que s'ha anomenat “conceptualisme del nord” - més des materialitzat, més fred i més relacionat amb la filosofia del llenguatge. L'art conceptual a Catalunya va tenir una manifestació més polititzada, més matèrica i, en tant que molt més escàs de mitjans econòmics, molt propera a les idees de l'art pobre, en una primera etapa. A Catalunya doncs, l'obra i el pensament de Marcel Duchamp eren molt valorats. Dadà era un referent importantíssim; en canvi, el surrealisme era

¹⁸ L'informalisme rebutja el llenguatge per a reduir-lo a pur acte. Es va (...)“convertir en el moviment artístic hegemònic des de mitjans dels cinquanta fins a mitjans dels seixanta i no va tardar en transformar-se en un autèntic fenomen social i de debat artístic, perquè va desplaçar completament les estètiques figuratives i les restes de classicisme oficialista. En la majoria de les obres informals l'artista no pretén expressar res a partir d'un seguit de símbols, sinó que el significat el decidirà l'espectador a partir de les seves percepcions i interpretacions de l'obra d'art”.

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: 2007; p. 30

menystingut, sent Salvador Dalí menyspreat, tractat com a pallaso putrefacte i com a franquista d'allò més vil. Per contra, Joan Miró i la seva obra eren absolutament respectats. De Fluxus, no en parlava ningú, si bé alguns artistes fluxus van esdevenir força influents¹⁹.

Alexandre Cirici (Barcelona, 1914-1983), va ser un personatge polifacètic ja que va ser un estudiós i crític d'art, docent, dissenyador gràfic, publicista i polític. Va impulsar una extensa obra analítica, interpretativa i divulgativa sobre la renovació de la crítica i la historiografia artística a Catalunya i a tot l'Estat espanyol, oposant-se a les posicions més acadèmiques i dels sistemes dictatorials. Cirici forma part d'una "generació a qui la Guerra Civil primer i la llarga i fosca postguerra després semblaven condemnar l'ostracisme i la marginalitat."²⁰ Des de 1942 i fins la seva mort, Cirici va publicar centenars de textos –alguns traduïts al castellà, francès, anglès, alemany o italià–, tractant una gran diversitat de temes –tot i que la majoria al voltant de l'art–, “però també sobre literatura, cinema, teatre, arquitectura, dansa, escenografia, urbanisme, disseny, orfebreria, publicitat, perfumeria o política”.²¹

El Conceptual a Catalunya va començar amb la introducció d'aspectes lligats al Pop i el Nou Realisme francès, donant lloc al naixement d'una nova generació i una nova avantguarda. Aquesta nova avantguarda és el que coneixem avui en dia com l'Art Conceptual català, un moviment que ve donat per les activitats d'un conjunt d'artistes que es movien per la creativitat i per anar més enllà de la tradició pictòrica, buscant un rerefons cultural en el qual en el que es posa més ímpetu en el context social.

És important recalcar que els conceptuals rebutjaven els aspectes que definien els altres estils artístics o culturals, en tant que es volien donar a conèixer com una proposta per a

¹⁹ ANÒNIM. *L'art conceptual a Catalunya* dins de "Institut Ramon Llull". Última consulta: 28-04-16. http://www.llull.cat/catala/cultura/arts_visuals_conceptual.cfm

²⁰ SELLES, Narcís. *Alexandre Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Ed. Afers. Catarroja-Barcelona: 2007; p. 1

²¹ SELLES, Narcís. (2007) Op.cit; p. 12

canviar la societat i tota la institució artística, a diferència dels altres estils, que pretenien ser una tendència dins del llenguatge artístic. Per tant, els artistes conceptuals catalans no volien que es parlés del conceptual com un estil sinó com l'anti-estil, ja que estaven en contra del que marcava el capitalisme.

L'art conceptual a Catalunya no es va produir en base a una imitació de les tendències de l'art internacional, ja que no es coneixien prou bé, sinó que era un art que es realitzava a partir de nous mitjans o art de mitjans alternatius. Al nord, per exemple, l'art conceptual era més fred i desmaterialitzat, a diferència de Catalunya on s'utilitzava el component material, la naturalesa i el paisatge, l'acció i els sentits, els mass-media, el cinema, la línia semiòtico-lingüística, la ideologia política i l'art sociològic, entre d'altres.

El conceptualisme català era un fenomen únic en el context de l'Estat Espanyol, treballat gairebé sempre pels joves artistes. Aquests joves formaven part d'una nova generació d'artistes nascuts després de la Guerra Civil, normalment fora de famílies burgeses, donant com a resultat una nova classe social dins l'art, formada majoritàriament per la classe mitjana, procedent del món dels oficis i d'artesans menestrals. El 15 d'octubre de 1969 la revista *Serra d'Or* va publicar una breu resposta de Sílvia Gubern a una enquesta sobre l'existència d'una nova generació:

Assenyala unes constants com el menyspreu total cap a qualsevol forma de control polític o moral, el menyspreu per una escala de valors establerta basada en el confort, en el nivell de vida, en els conceptes de família; la revalorització d'actituds desprestigiades com la de l'antiheroi, nihilista, marginal, narcisista; l'actitud no col·laboracionista i obertament anàrquica com a testimoni del seu afany de sentir-se marginal. I diu, finalment, que en aquesta generació, a despit de la seva pueril rebel·lió adolescent, hi ha una clara actitud més que política, de reformadors socials, si això pogués significar, diu, un preludi de creació de noves necessitats, nous comportaments, noves estètiques.²²

²² PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica: Barcelona, 1992; p. 24

Estem parlant d'una era – la de l'Art Conceptual Català- molt relacionada amb el context d'Estats Units, que en aquell precís moment passaven pel moviment *hippy*, i diversos moviments relacionats amb la defensa dels drets civils dels ciutadans de color, pacifistes, també contra la guerra del Vietnam, les organitzacions estudiantils d'esquerra, etc. Per tant, ens trobem davant d'un cert paral·lelisme entre el context social de Catalunya i els Estats Units, que també estaven a favor de l'alliberació davant d'una civilització repressiva on Marx, Freud i Marcuse serien els referents teòrics fonamentals. És important parlar del Minimal Art, corrent present als EUA que es basava en l'absència del treball manual, en l'anonimat, la reducció formal i en l'actitud analítica - plantejaments molt semblants al Conceptual -. Però certament, el minimalisme no va ser present a Catalunya, tot i que artistes com Francesc Abad, Francesc Torres i alguns d'altres havien realitzat treballs que s'acostaven al corrent esmentat. Tot i aquestes semblances entre nacions, hi havia un aspecte específic a Catalunya –dins d'una època on es descomponia un règim polític dictatorial -: “la lluita paral·lela per una recuperació nacional”.²³

Tal i com hem comentat, a Catalunya hi havia un fort interès per l'art conceptual, a diferència de la resta d'Espanya que no n'hi havia tant. Per exemple, a Catalunya a diferència de Madrid, hi havia més possibilitats d'evolució dins del moviment del conceptual, ja que estava més allunyada del centre de poder, i per tant, s'avançava en el procés de democratització. A Madrid el conceptualisme podríem dir, en part, que mai va existir, en tant que no era conceptualisme cent per cent. Per tant, Catalunya en aquella època era la finestra més oberta envers l'exterior, degut a que Barcelona era la ciutat més moderna d'Espanya, no només en l'estructura urbana i arquitectònica, sinó també en els moviments innovadors de renovació cultural i artística. Barcelona intentava ser una gran finestra envers Europa, començant a rebre influències de l'exterior, sobretot italianes i franceses, per elaborar a partir d'aquestes les seves aportacions específiques. En aquell moment qui mereixia un gran respecte i reconeixement tant en l'àmbit català

²³ PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. (1992) *Ibid*, p. 24

com en el madrileny era Tàpies. Hi havia relacions i intercanvis habituals entre Madrid i Catalunya, entre artistes com: Antoni Muntadas, Francesc Abad, Ferran Garcia Sevilla, Jordi Benito, Alberto Corazón. El cas d'Antoni Muntadas va ser més rellevant ja que aquest cada vegada que anava als EEUU parava a Madrid. Fins i tot petites ciutats com Terrassa, Granollers, Sabadell, o Banyoles -que estava encara més allunyada de Barcelona-, es van convertir en autèntics indrets de propagació d'actituds experimentals.

2.b.c. La generació dels conceptuals

Al principi de sorgir aquest nou moviment a Catalunya, la paraula "conceptual" no era la més explícita per les pràctiques que es portaven a terme però es va assignar aquest terme per a denominar un seguit de pràctiques més o menys genèriques, degut a que s'utilitzaven nous mitjans i es rebutjava el sistema mercantil de l'art. El "grup conceptual" partia del conjunt de tendències artístiques que s'allunyaven del comú, tendències de les quals ja hem parlat anteriorment: art pobre, body art, land art, accions, art sociològic, vídeo-art, mail art, cerimonials, etc.

Va ser al 1971 quan es va traspasar el llindar del conceptualisme, a partir de la celebració de la Mostra d'Art Jove de Granollers dedicada "Als artistes revolucionaris" i convocada arran de la primera Mostra Internacional d'Art, en la qual s'homenatjava a Joan Miró. El manifest del concurs va ser el següent: "La lluita dels artistes revolucionaris corre paral·lela a la lluita dels obrers i estudiants revolucionaris. Un enemic en comú, una lucha común".²⁴ Un dels comissaris era Alexandre Cirici. Quan diem que va traspasar el llindar, es donat pel fet que es van presentar obres insòlites fins al moment que van trencar amb el que fins aleshores s'havia acostumat a presentar. El llenç havia caigut en l'oblit i el que dominava eren els materials pobres, urbans,

²⁴ PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. (1992) Op.cit, p. 26

vulgars, alguns d'evocació lírica, on també hi cabia el kitsch, i el concepte de bidimensional havia també de cedir davant l'assemblatge i l'entornament. El que es denunciava en aquesta mostra era l'art relacionat amb la mercaderia, amb la burgesia i el seu estatus econòmic, i es propugnava un art format per obres efímeres, art destructible, "happenings", art immaterial, etc. Aquest conjunt d'obres que es van presentar -en un context en el qual la revolta política i social estava molt agitada- van donar lloc a "l'Era conceptual". En aquesta mostra van participar joves artistes que fins llavors no havien exposat mai enlloc com Jordi Benito, Àngel Jové, Sílvia Gubern, Carles Pazos, Ferran Garcia Sevilla, Xavier Vilageliu, Pep Domènech, Miquel Cunyat, Lluís Utrilla, Josep Ponsatí, Magda González i Joan Pere Viladecans. No hi havia un manifest fundacional sobre aquest grup d'artistes que adquirien en aquell moment l'aspecte de fenomen col·lectiu, tot i així aviat es començaria a parlar sobre el "grup conceptual", sobre tot a la revista Serra d'Or.

Entre 1972 i 1973 hi va haver un gran canvi en el que seria el Conceptual a Catalunya arran de la segona Mostra a Granollers al 1972 i la intervenció "1219 m3" de Vilanova de la Roca al mateix any, la participació de Francesc Abad, Jordi Benito, Robert Llimós i Antoni Muntadas a la Va Documenta Kassel i les successives mostres de l'Associació del Personal de La Caixa, que anirien acompanyades de publicacions i experiències, donarien resultat a un conceptualisme més reflexiu.

Per aquella generació, la pintura havia mort. Antoni Tàpies va reaccionar l'any 1973 contra els atacs a la pintura amb articles al diari *La Vanguardia*, amb títols tan eloqüents com "Destrucció i continuïtat de les idees estètiques", "Les teories, la política i la mort de l'art", "L'art i la sociologia de l'art", "Cultura i civisme", "Política de la veritat", "La Participació en l'art", "L'artista davant la política", "L'art i el compromís històric", "L'art contra l'estètica" i "Art conceptual aquí". El Grup de Treball -el més polititzat de l'art conceptual- va contestar Tàpies i es va originar una polèmica que va radicalitzar encara més els àmbits de l'art conceptual.

A l'article "Art conceptual aquí" d'Antoni Tàpies, esmentat en el paràgraf anterior, podem fer-nos una idea de com va entrar l'art conceptual en la història de l'art i de com van reaccionar els artistes catalans davant d'aquest nou moviment:

Aunque parece que vivimos en un rincón del mundo, no hemos estado nunca desvinculados de las nuevas ramas del vanguardismo que van desarrollándose en las grandes capitales. (...) No es raro pues que aquí, como en todas partes, tengamos nuestros antecedentes y protagonistas, y sin ir más lejos, por lo menos nadie discutirá que parte de la obra poética y de las acciones espectáculo -algunas realizadas en 1948- de nuestro Juan Brossa han sido verdadero arte conceptual <<avant la lettre>>. (...) Su dosis de lucha contra todo academicismo y por lo tanto contra todas las formas sociales que éste representa. (...) Su lado destructivo viene claramente de más lejos -de Dada. Como sus antecedentes em Sade. Baudelaire o Rimbaud-, y habiendo sido heredado por tantos otros movimientos, ninguno puede atribuírselo en exclusiva. (...) Que a partir de ellos se desmitificará a Picasso o a Miró y se acabará con la admiración que les tengan las gentes, a la manera de lo que se ha dicho aquí.²⁵

També escriu sobre la "Mentalitat apocalíptica" que diria Umberto Eco, és a dir, escriu sobre el que creia la societat sobre aquell nou moviment artístic. Els espectadors, creien que l'art s'acabaria amb la pràctica artística de l'actualitat, que es replantejaria la mercantilització, que l'art conceptual estava en contra del sistema i que era un art radical i agressiu. Al final del text, Tàpies escriu sobre quelcom molt interessant, i és que d'una banda, mentre a tot arreu del món l'art conceptual es presenta i es ven a galeries d'art, es mostra a museus i entra en concursos d'art -i fins i tot quan es rebutjat se'n fa publicitat i s'exposa a la galeria per posteriorment vendre-ho -, a Catalunya es rebutjat degut a que s'allunya del que fins aleshores s'havia estat presentant a espais d'art. Aquest fet explica la forta tradicionalitat a la qual es trobava arrelada Catalunya.

Més endavant, Pere Portabella va comentar l'article "Art conceptual aquí" d'Antoni Tàpies:

²⁵ TÀPIES, Antoni. "Arte conceptual aquí", dins de *La Vanguardia española*: Barcelona, 14-03-1973; p. 13

Las propuestas de los art-conceptual toman sentido, en la base de su contenido ideológico, precisamente en su <<no inserción>> en los complejos mecanismos de la comunicación artística a partir de los medios y los límites exigidos por el sistema; y no en el supuesto infantilismo o ingenuidad, que podrían derivarse de creer, que por el solo hecho del planteamiento explícito de sus intencionalidades ideológicas y su práctica concreta, comportarían el desmantelamiento de todo sistema, cultural que cuestionan. (...) No podemos permitirnos ignorar un trabajo elaborado y discutido por un grupo cuya presencia entre nosotros se caracteriza precisamente por sus acciones y propuestas como las de este escrito, esfuerzo estimable teniendo en cuenta nuestro panorama cultural.²⁶

A partir de la Mostra a Granollers al 1972 i la intervenció “1219 m3” de Vilanova de la Roca al mateix any, les obres del moviment conceptual es convertiren en una fusió entre l’objecte d’art i l’artista, accentuant el vessant analític a partir de coneixements de sociologia, matemàtiques i lingüística, entre d’altres. Aquesta línia que s’adoptarà estarà molt en consonància amb l’Art & Language, ja esmentat amb anterioritat.

Miró va ser un gran referent, al qual se li va dedicar la primera exposició retrospectiva a la Capella de l’Antic Hospital l’any 1968. Aquest va pintar i despintar els vidres del Col·legi d’Arquitectes com a acte de dessacralització del seu propi treball artístic. A partir d’aquest canvi en la societat, l’art va retornar a les fonts de l’avantguarda, recuperant el dadaisme a partir de publicacions com “Siete manifestos dadà” al 1972 i redescobrint la figura de Marcel Duchamp a partir de l’exposició-homenatge a Cadaqués l’any 1973 a partir d’una escultura realitzada per l’artista. Duchamp es va convertir en una figura clau i influent en l’art conceptual durant la dècada dels seixanta i principis dels setanta. La reconsideració del Dadà va donar com a resultat algun altre article a part de la publicació de “Siete manifiestos Dadá”, com per exemple les entrevistes de Pierre Cabanne al 1972.

²⁶ PORTABELLA, Pere. “Art conceptual y Antoni Tàpies” dins de *Cartas a <La Vanguardia>*, La Vanguardia española: Barcelona, 19-05-1973; p. 30

Al 1972-1973 a “Comunicació Actual” d’Hospitalet de Llobregat es buscava un públic més ampli i popular, i a Banyoles al 1973 sorgeix la confrontació entre les posicions que defensaven un compromís històric que passava sobretot per clarificar les relacions artista-productor, i les d’aquest amb la societat, posant èmfasi en la comunicació visual i que el treball fos relacionat amb factors com els de l’ocultació, l’acumulació, l’ambigüitat, etc. Des del 1973 fins al 1975 es crearà un clima de debat i posicionament ideològic, fet que marcarà la fase més densa en esdeveniments. A Banyoles al 1973 hi havia entre tres mil i cinc mil habitants. Es va realitzar un muntatge anomenat “Encuentros”, on fins i tot l’alcalde de torn hi va assistir conjuntament amb alguns regidors o autoritats locals, “Això a Aranjuez no hagués estat possible” comenta Pilar Parcerisas en una entrevista amb Simón Marchan.²⁷ Es va posar molt d’entusiasme en aquella exposició i fins i tot, les dones que no acostumaven a anar a espais d’aquella mena hi van anar mostrant un gran entusiasme entre el públic. En aquell moment l’activitat del Conceptual ja era més latent, i és que cada vegada es realitzaven més exposicions individuals i més seminaris on el Conceptual s’havia intensificat.

Francesc Torres, quan al 1973 es va articular el Grup de Treball, va començar a estar més present en les exposicions que s’anaven presentant. Apareixen altres figures de mediació fonamental com Antoni Mercader i Pere Portabella. Aquest darrer, més en la penombra, es converteix en d’ideòleg i Antoni Mercader en l’organitzador del grup, que es de qui provenien els contactes, als quals enviava els documents i la informació sobre el que succeïa a Barcelona.

El Grup de Treball va néixer a partir de la necessitat d’assignar i ordenar per ordre alfabètic totes les obres, actuacions i intervencions que realitzaven els artistes. Es van fer anomenar d’aquesta manera d’una banda “Grup” perquè és un col·lectiu i “de Treball”, degut a que tots compartien una tasca comuna. La primera vegada que va aparèixer el nom de “Grup de Treball” va ser en el catàleg de presentació a la Cinquena

²⁷ PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. (1992) Op.cit; p. 86

Universitat Catalana d'Estiu a Prada de Conflent, al 1973; tot i això, aquesta no seria la data d'inici de l'activitat del GdT, ja que anteriorment ja s'havien produït algunes activitats en les quals havien col·laborat molts dels artistes. Per exemple, havien col·laborat a la Mostra d'Art Jove de Granollers (1972 -1973), al 1219 m3 de Vilanova de la Roca, i fins i tot havien presentat obra a la Documenta 5. <<L'art al carrer> o <<Art per a tothom>>, van ser alguns dels lemes més utilitzats en els primers conflictes entre el grup, els productors i organitzador.²⁸ Les últimes accions o obres que es van portar a terme cada vegada eren més radicals i polititzades.

Com passava amb les avantguardes, el conceptualisme va ser un gran desencadenant de fortes inquietuds creatives, donant lloc a un gran enrenou tant artístic, cultural com polític, i com a resultat, alguns se'n cansaren i d'altres van seguir amb el Conceptual Català.

En el llibre *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* es citen unes declaracions de Pere Portabella que ajuden a entendre el canvi i l'evolució que hi va haver en el conceptualisme, a partir de l'activitat del Grup de Treball.

Jo crec -afirmava Portabella- que la missió de l'art revolucionari avui a casa nostra és subvertir. Crec que hem de començar per la subversió del mitjà, per la crítica sobre el llenguatge que, si bé no tenen unes repercussions immediates damunt una classe determinada, sí que hi incideixen directament. Les seves aportacions crítiques al sistema, tant en el desenvolupament i la denúncia de les formes d'opressió cultural per la classe dominant a través dels mitjans de comunicació, com les propostes de noves formes de llenguatge i codis en el seu procés de mutació, ajuden a la conquesta de les llibertats per les masses populars que són també les del treballador intel·lectual i que han de transformar la nostra societat.²⁹

Aquesta intensificació del Conceptual Català va ser donada també per la creació d'un espai anomenat Centre de Documentació, on es facilitava la difusió internacional, els

²⁸ MERCADER, Antoni i PARCERISAS, Pilar. *Grup de Treball*, Museu Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999; p. 7-8

²⁹ PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. (1992) Op.cit; p. 29

intercanvis, on es configurava un espai de treball alliberat dels condicionants del mercat, amb un nou funcionament democràtic i obert a les noves promocions d'artistes. Aquest nou punt de partida, marcat per la mort del dictador, va suscitar tres mostres: "Art amb nous mitjans 1966-1975", "Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte" i "Pintura 1", les tres a la Fundació Miró a Barcelona l'any 1976. La primera, feia un compendi de l'últim art contemporani, la segona, remarcava la presència de l'objecte en el conceptualisme remarcant la relació amb altres vies com la de la poesia visual. I "Pintura 1" posava èmfasi en la recuperació de la pintura amb un rere-fons més teòric basat en el psicoanàlisi i el marxisme.

Com hem dit anteriorment, aquest grup rebutjava la mercantilització de l'art i tot allò que tingués a veure amb el capitalisme, per tant el moviment conceptual es presentarà majoritàriament en espais poc sovintejats com la llibreria Trilce o algunes altres sales com l'Aquitània, la Sala Vinçon, i més tard, la G, la Ciento i Metrònom; també en institucions com a l'Associació del Personal de la Caixa, Instiut Alemany, Sala tres de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Ajuntament, Col·legi d'Arquitectes, FAD i Fundació Miró, i en centres d'ensenyament com a Eina i a l'Espai B5-125 de la Universitat Autònoma.

A continuació, farem una breu referència a alguns dels artistes que formen part de l'art conceptual català de la dècada dels seixanta, setanta i vuitanta. Alguns dels artistes, tot buscant innovació i experiència van marxar a l'estranger, com per exemple artistes com Joan Rabascall, Jaume Xifra, Benet Rossell i Antoni Miralda van marxar a París, i d'altres com Àngels Ribé, Eugènia Balcells o Antoni Muntadas van decidir partir cap a Nova York. Aquests últims van marxar buscant noves tecnologies, endinsant-se en el món del vídeo i la instal·lació multimèdia, com seria el cas de d'Eugènia Balcells, que es va convertir en una de les pioneres del cinema experimental i l'art audiovisual a Catalunya. Les seves primeres obres van tractar temes socials com per exemple els efectes dels mass-media en la cultura de masses, i a partir de finals dels anys setanta va començar a utilitzar el CD

Rom en algunes de les seves obres més significatives com “From the center” al 1983.³⁰
(Fig.3)

Molts artistes van treballar i presentar les seves accions a partir del tema de la naturalesa, tant per estudiar el comportament dels quatre elements com per reivindicar-se ecològicament. Alguns d’aquests artistes van ser Fina Miralles, Àngels Ribé, Pere Noguera –el qual n’aprofundirem més endavant-, Antoni Muntadas, Carles Pujol, Francesc Abad, etc. Miralles, per exemple –com tots els altres artistes citats en aquest paràgraf- va decidir esbrinar les raons profundes de la naturalesa i l’art per apostar per un art arrelat a un lloc i a una cultura³¹. L’any 1974 dins del cicle “Què fer?” va presentar la instal·lació “Imatges del zoo” (Fig.4) a la Sala Vinçon, on donava a conèixer el seu interès per la contraposició natural/artificial.³² I més endavant, al 1980, va començar a realitzar obres a partir de paper assecant, de manera que a partir de tenyir el paper amb líquid ella considerava que no pintava, sinó que havia estat el resultat d’un fenomen de la física: l’absorció.

L’acció també va ser una altre manera de treball el conceptual, sobretot per la realització a partir de pocs mitjans i materials. Aquestes permetien que l’expressió fos directe i que a vegades l’espectador pogués participar. Alguns dels artistes que van realitzar accions van ser els següents: Jordi Benito amb “Toro performance” (Fig.5) a la Fundació Joan Miró l’any 1979 per exemple, Carlos Pazos, Francesc Abad, Ferran Garcia i Sevilla, Antoni Llena, Àngels Jové amb “Tros de carn travessat per un fluorescent” l’any 1971³³, Àngels Ribé, etc.

³⁰ ANÒNIM. *Eugènia Balcells. Sincronías* dins de “Museo Reina Sofia”. 2016. Última consulta: 02-07-16. <http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/eugenia-balcells-sincronias>

³¹ HURTADO GINER, Agustí. *Fina Miralles: de les idees a la vida*. Museu d’Art de Sabadell: 2001; p. 29

³² CREUS, Maia. *Fina Miralles, el cos de l’artista en l’art*. Quadern 23: 04-2012; pp. 20-21

³³ PARCERISAS, Pilar. (1992). Op.cit; p. 158

En el camp musical dins de l'art conceptual hi va ser Carles Santos, amb accions com per exemple "Musical fight" presentant al Bobby Glason Ghim de Nova York l'any 1981.³⁴

2.b.d. El final de l'art conceptual a Catalunya

A partir de la mort de Franco, el context històric en el qual havia nascut el conceptualisme anirà experimentant canvis substancials. En l'escena artística catalana aquests canvis s'aniran produint poc a poc: els grups que s'havien creat a partir de la creació d'aquest fenomen col·lectiu aniran desapareixent poc a poc i els treballs individuals aniran creixent. Els vídeos també cada vegada seran més habituals a les exposicions. Seguiran les recerques en l'objecte, en els materials, etc. Les performances i les instal·lacions cada vegada seran més presents, i sovint la reflexió crítica sobre la realitat social en serà el tema primordial

Als anys vuitanta el conservadorisme era molt present en la societat i aquest fet va propiciar a enfonsar molts aspectes del conceptualisme català. Molts artistes es van decantar cap al disseny o altres vies. D'altres van redirigir-se cap a la pintura que s'imposava com un aspecte renovat. I alguns van seguir en la mateixa línia, van deixar de lluitar per una revolució imminent, i es van interessar per la recerca dels mitjans diferents i un alliberament dels condicionants del mercat amb tot el que suposava.

³⁴ PARCERISAS, Pilar. (1992). Op.cit; p. 214

3. EL LLEGAT DE L'ART CONCEPTUAL A LA PROVÍNCIA DE GIRONA

3.a. Context històric a la província de Girona durant el franquisme i les darreries d'aquest

És important tenir en compte que el sorgiment de l'art conceptual a la província de Girona es va produir durant el darrer franquisme, un moviment artístic marcat pels límits que imposava l'estat espanyol. Quan parlem de limitacions no ens referim a que no hi hagués cap tipus d'intercanvi artístic o d'informació entre Espanya i altres països, sinó que depèn dels temes que es tractessin en els treballs artístics, els artistes estaven molt limitats degut a la situació política que s'estava vivint:

El règim franquista va significar el restabliment de l'ordre tradicional, i per això de bon començament l'Ajuntament de Girona es nodrí d'elements que havien col·laborat amb la dictadura de Primo de Rivera, i d'altres que militaren en partits de dreta o extrema dreta i que ajudaren al triomf dels sollevats el 1936. La ruptura fou respecte al passat més immediat, el de la Guerra Civil i els partits del Front d'Esquerres.³⁵

Des de que al 1939 va néixer el règim franquista fins passada la mort de Francisco Franco hi va haver un excés de religiositat als carrers de la província de Girona, de manera que les vies es van omplir de manifestacions religioses com per exemple la gran processó eucarística o les Congregacions Marianes que es van fer per primera vegada l'any 1947³⁶. La mentalitat religiosa d'aquella època a Girona es veu molt ben reflectida a la revista mensual *Vida Catòlica*, on es poden veure les actituds renovadores que proposava l'Acció Catòlica enfront de la línia conservadora que s'havia instaurat fins

³⁵ CLARA, Josep, *El govern de la ciutat durant el franquisme*. Girona, 2012; p. 188

³⁶ Treball del Centre d'Estudis de Setmana Santa, de Clara Herranz Padres, publicat al programa de Setmana Santa de Girona, 2007.

llavors.³⁷ Hi ha qui diu que el franquisme com a fet social va persistir a Espanya, i també a la província de Girona, més enllà del 1975.³⁸

Girona durant la Guerra Civil i anys després d'aquesta, es va veure "sotmesa a les orientacions castellanitzadores de la Nueva España"³⁹, de manera que la postguerra es va veure dominada per les normes i les limitacions del govern espanyol, situació que anava acompanyada per la misèria que es vivia en aquell període. És important per això, remarcar que la situació que es va viure no va ser la mateixa al principi que al final del franquisme. Una de les limitacions de les que parla Josep Clara és que la llengua catalana va ser prohibida a tot Catalunya, fins al punt que a ciutats com Girona els noms dels carrers i els rètols de les botigues van haver de ser substituïts per altres escrits en castellà. Només a l'Església era permès utilitzar el català; en pobles on no entenien el castellà.

Un publicista barceloní va escriure, no fa gaires anys, que la Girona dels seixanta era una ciutat bruta, trista, tancada sobre ella mateixa i dominada per l'espanyolisme beneït. Ben cert, però, que aquesta visió – interessadament negativa – no pot aplicar-se a tot un decenni que presenta un començament i un final molt diferents. Perquè justament, durant la segona part del període, Girona va contribuir a bastir, amb fets evidents, aquell país que, com cantava Raimon, entre tots anàvem fent.⁴⁰

És important remarcar que a Olot i a la comarca de la Garrotxa els primers anys de la postguerra també van estar marcats per la repressió estatal, i també per les dificultats econòmiques que sorgiren pocs anys després de l'acabament de la guerra:

Racionament i manca de productes alimentaris bàsics, falta de matèries primeres per a les indústries, restriccions en el subministrament del petroli, agreujament dels dèficits infraestructurals i de les comunicacions, sous baixos i condicions laborals pèssimes, etc. (...) Aquells foren temps dominats per una forta repressió, en què les institucions locals, ocupades pels diversos sectors identificats amb el nou ordre, es posaren al servei de la

³⁷ CLARA, Josep, *Ibid*, p. 29

³⁸ HARO TEGGLEN, Eduardo. *Desfranquización*, article dins la web de El País. 28-01-2005 Última consulta: 07-07-16. http://elpais.com/diario/2005/01/28/radiotv/1106866804_850215.html

³⁹ CLARA, Josep, *Girona sota el franquisme 1939-1976*. Quaderns d'història de Girona: Girona, 1991; p. 36

⁴⁰ CLARA, Josep, *Ibid*, p. 24

persecució política en estreta relació amb el conjunt de la maquinària coactiva estatal, i per la imposició d'un discurs fortament involucionista i des legitimador contra tot allò que pogués vincular-se a l'experiència republicana i a la Catalunya autònoma.⁴¹

De la mateixa manera que a la ciutat de Girona es va prohibir la llengua catalana a partir de diversos aspectes, Olot també ho va patir: d'una banda l'Escola Superior de Paisatge fundada el 1934 va haver de tancar -tot i haver replantejat i moderat les seves bases-, degut a la vinculació que tenia aquesta amb la Generalitat de Catalunya. I d'altra banda, l'Escola d'Arts i Oficis vinculada a l'Ajuntament i la Diputació de Girona, no va haver de tancar degut a que el seu director, Martí Casadevall, tenia una relació afí amb el nou ordre, tot i que l'escola va passar a anomenar-se Escuela de Bellas Artes y Oficios.

Va ser a finals dels anys cinquanta que les noves polítiques culturals que propugnava el règim autoritari van començar impulsar un art més modern i avançat. Tot i que Girona fos una ciutat considerablement tradicional i catòlica, aquesta nova orientació artística que sorgia en països capitalistes avançats⁴² també va arribar a Girona, fins al punt que tots els òrgans oficials es van posicionar a favor d'aquestes manifestacions abstractes i informalistes que, anteriorment, havien menyspreat per allunyar-se de l'art tradicional. Els òrgans polítics es van posicionar a favor per a que el poble creies que el govern havia progressat cap a un règim més modern, però no sempre era així, ja que quan les obres no eren de la seva conveniència i entraven en conflicte amb les bases ideològiques del règim, es prenen mesures.

A mitjans dels anys seixanta el creixement econòmic a la ciutat de Girona va donar peu a l'accés de nous sectors socials a la universitat, el reforçament dels contactes amb l'exterior i l'expansió d'un mercat editorial que posava a l'abast de la població les noves tendències intel·lectuals i autors fonamentals del pensament contemporani

⁴¹ SELLES, Narcís i BATLLE, Albert, *Art a Olot Durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d'aproximació*. Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot: Olot, 2006; p. 19

⁴² SELLES, Narcís, *Una aproximació a la historiografia de de l'art contemporani a la regió de Girona*. Girona: 2007; p. 8

internacional⁴³, i també el turisme va créixer de manera important. Les institucions polítiques volien convertir la ciutat en la “Gran Girona”. Durant aquesta època també van tenir lloc les reformes urbanístiques que han donat forma a la Girona actual, com la plataforma sobre l’Onyar, més exactament la Plaça Catalunya l’any 1967, l’enderrocament de les antigues cases, els ponts del carrer del Carme i el llarg viaducte elevat del ferrocarril, etc.⁴⁴ A Olot, va aparèixer una nova generació que impulsaria el procés de transició cap al nou sistema parlamentari.

Durant aquell període de temps en el qual l’economia anava cap a l’alça es va fundar la llibreria *Les Voltes* al 1963, que va contribuir a la promoció i la regularització del llibre català i de la *Nova Cançó*, i també es va fundar la revista *Presència*; El títol de la revista *Presència* era en castellà i tenia ressonàncies falangistes, tot i això, el portaveu de la revista escrivia articles d’opinió antifranquistes a favor del catalanisme cultural i de la recuperació del país.⁴⁵ Al 1969 es van restaurar els estudis universitaris i posteriorment es va crear el Col·legi Universitari de Girona, vinculat a la Universitat Autònoma de Barcelona, el primer pas cap a una futura universitat.

Va ser dos dècades després de l’acabament de la guerra civil, que l’Escola d’Arts i Oficis d’Olot va haver de redirigir la seva dinàmica artística cap a la imatgeria religiosa, degut a que la ciutat des del segle XIX havia estat un dels principals nuclis de l’Estat espanyol en la producció d’aquesta, arribant a ser un punt focal important fora del país. Aquesta gran demanda, va propiciar la creació “d’un ampli artesanat capaç de compaginar la feina als tallers amb el conreu de la pintura o l’escultura en qualitat de productors independents”.⁴⁶

⁴³ SELLES, Narcís, (2007) Op.cit; pp. 8 – 9

⁴⁴ ANÒNIM. Ajuntament de Girona. *Sala 13: guerra civil i franquisme a la ciutat de Girona*. Museu d’Història de la Ciutat. Última consulta: 28-05-16
http://www.girona.cat/museuhistoria/cat/pdf/guia_continguts_s13.pdf

⁴⁵ CLARA, Josep, Op.cit; p. 91

⁴⁶ SELLES, Narcís i BATLLE, Albert, Ibid; p. 22

Mesos després de la mort de Francisco Franco al 1975, el governador Armando Murga, militar de l'exèrcit Aire, no va posar les coses fàcils a Girona, posant multes a tort i dret per saltar-se la Llei d'ordre públic.

Les expectatives gironines no podien ser pitjors: tindriem un governador disposat a armar murga perpètua? Per acabar-ho d'espantillar, el senyor Armando Murga era un franquista acèrrim i irreductible, quan ja feia mesos que Franco era mort: el país evolucionava a marxès forçades i ell es mantenia fidel als orígens i a les caducades essències. Els partits polítics estaven en plena ebullició i ell encara es refiava de les organitzacions del Movimiento. Tenia raó el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans quan definia la paraula murga: «cosa que resulta pesada i fatigosa de fer, d'escoltar, de suportar».⁴⁷

Durant el procés de desfer la dictadura franquista i establir la monarquia parlamentària a Espanya, a la revista *Presència* el 10 de juliol de 1976 es va presentar el següent titular “El reformisme no arriba a Girona”, i el següent subtítol: “quatre mesos de prohibicions”. Va ser una època en la qual la població es va reivindicar –sobretot la joventut- per aconseguir allò que anhelaven en la recuperació de la democràcia.

L'Assemblea democràtica d'artistes de Girona ADAG es va formar al març del 1976 i va finalitzar les seves accions l'abril de 1978. Aquest col·lectiu artístic, format també per artistes olotins⁴⁸ i banyolins, va ser la principal formació catalana que va engegar un conjunt de reivindicacions democràtiques en contra del règim totalitari. Es van fer accions per part de l'Assamblea Democràtica d'Artistes de Girona com “Drets Humans, ara!” o el recordatori de Carles Rahola, per aconseguir la llibertat després de tants anys de repressió. Aviat, es van començar a substituir les institucions franquistes pels partits democràtics com Convergència Democràtica, i com a resultat d'aquestes accions, a Girona es va aconseguir reconèixer la personalitat històrica de Catalunya com a nacionalitat, que al mateix temps proporcionava poder regional.

⁴⁷ ARAGÓ, Narcís-Jordi. (2012). “La murga d'Armando Murga”. *Revista de Girona*, 271, p. 128.

⁴⁸ Les persones d'Olot més vinculades a la dinàmica del col·lectiu gironí foren Quim Domene, Claudi Casanovas i Josep M. Mallarach. SELLES, Narcís i BATLLE, Albert, Op.cit; p. 80

El canvi polític durant la transició es va poder dur a terme gràcies als agents externs al franquisme com per exemple la força de la gent del carrer, que a partir d'un llarg procés de negociació van aconseguir un futur de llibertat.⁴⁹ A la comarca de la Garrotxa en els anys seixanta i primers dels setanta, a part dels esforços de la ciutadania i el canvi en les polítiques econòmiques del règim, el que va propiciar un gran canvi va ser la producció a l'alça de la indústria -tant del sector tèxtil com de les indústries càrnies- com la renda per càpita, que degut a una pujada de la taxa d'activitat que va donar com a resultat una taxa d'ocupació per sobre de la mitja de Catalunya i l'Estat espanyol⁵⁰. A partir d'aquests canvis es va formar la constitució de l'Assemblea de Catalunya a la Garrotxa, organització que va portar a cap accions d'agitació, entre ells un document a favor de l'amnistia. És important remarcar que l'empenta social i l'acció política van ser i són avui en dia, un element clau per a dur a terme transformacions en la societat. Alguns historiadors que han escrit sobre la transició del franquisme cap a la democràcia han destacat la importància del món cultural com un dels motors del canvi polític.⁵¹

Els primers signes de benestar a la província van anar acompanyats de canvis de mentalitat. Els diferents electrodomèstics es van introduir, en general, a gairebé totes les llars. Les entitats financeres i oficines bancàries van començar a proliferar. Es va generalitzar l'ús de l'automòbil, cosa que va provocar una ampliació dels horitzons del lleure i les vacances. El ressò dels moviments culturals juvenils van contribuir a l'aparició de la contracultura juvenil, amb formes de vida i d'entendre el món totalment radicals. Els valors de la cultura catòlica tradicional van ser substituïts pels valors de la modernitat, el consum, la tolerància sexual..., un nou estil de vida. La província gaudia d'un bon nivell de renda per càpita, però l'alt cost de la vida i el greu problema de l'habitatge va fer que persistissin problemes de pobresa, insuficiències socials, misèria i marginació.⁵²

⁴⁹ CLARA, Josep, Op.cit; pp. 100-101

⁵⁰ SELLES, Narcís i BATLLE, Albert, Op.cit; p. 69

⁵¹ SELLES, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Llibres del segle: Gaüses, 1999; p. 19

⁵² ANÒNIM. Ajuntament de Girona. *Sala 13: guerra civil i franquisme a la ciutat de Girona*. Museu d'Història de la Ciutat. Última consulta: 28-05-16
http://www.girona.cat/museuhistoria/cat/pdf/guia_continguts_s13.pdf

3. b. De quina manera va arribar el conceptualisme a Girona? Característiques de l'art conceptual a Girona.

El règim franquista com també l'organització de les forces polítiques de l'oposició al franquisme no van afectar de la mateixa manera a tots els territoris de Catalunya, ni tampoc a totes les classes socials de les diferents poblacions, i és que els que sempre s'emportaven la pitjor part eren els més desfavorits. Així doncs el perquè de les diferències que es donaven a la província de Girona és degut a que aquesta tenia i té unes tradicions concretes, uns referents culturals, unes forces polítiques socials específiques, etc. De la mateixa manera que dins de la província de Girona es podien donar diferències entre les diverses poblacions.

Els artistes conceptuals que residien a la província de Girona gairebé sempre es movien dins del moviment polític i cultural, creant iniciatives molt importants pel que fa a la recuperació cultural i l'activació de conscienciació contra la dictadura. Els temes no eren definits, però normalment es movien entorn de la crítica politico-social, realitzant obres amb idees d'avantguarda amb un cert compromís cap a la millora de la societat, on el que importava no era l'obra en sí, sinó el significat i l'actitud dels artistes. Tot i això, també hi havia artistes que realitzaven obres allunyades del tema polític, centrant-se en la natura per exemple, o bé obres biogràfiques.

És important remarcar que algunes de les obres de les quals parlarem a continuació no són ben bé obres conceptuals com a tal, sinó que tenen reminiscències i aspectes que recorden i s'acosten a l'art conceptual. El que buscaven aquests artistes era reivindicar un canvi a partir de les obres, creades a partir d'idees, paraules, crítiques, metàfores, etc, per formar un moviment social en el que la finalitat era conquerir les llibertats, i per arribar a aquesta finalitat era imprescindible l'alliberament de la societat.⁵³ Es tractava

⁵³ SELLES, Narcís. (1999) Op.cit; p. 246

d'apropar l'art als pobles, barris i ciutats a partir de la pràctica dels artistes, i sobretot a partir de la plena llibertat de creació de nous llenguatges artístics.

L'art sempre ha estat reflex de les respectives èpoques i durant aquelles tres dècades es va voler trencar amb la tradicional relació entre l'exposició i el públic elitista que assistia a les exposicions d'aleshores. Durant les tres dècades que tractem, a la província de Girona van haver diversos diaris i revistes que van parlar sobre l'art que s'exposava a les galeries i al carrer, com en el cas de Girona ciutat la revista Papers d'Art, el diari Los Sitios, El Punt, l'Avui, Presència, entre d'altres i en el cas de la Garrotxa "La Misión" Aquest trencament amb la tradició artística gironina va provocar algunes crítiques -a vegades a favor i a vegades en contra- en aquests diaris i revistes. En algunes crítiques Gay planteja els punts a favor i en contra de l'art conceptual i aquell art que es mou dins d'un context més crític, per exemple en la següent:

Se trata de toda una aventura artística, que pocas galerías comerciales se atreverían a promover y que por tanto, al margen de nuestra opinión crítica, que sinceramente, no comparte precisamente las corrientes expresadas en el arte conceptual, saludamos con respeto estas iniciativas, sin duda enriquecedoras de nuestro mundo artístico, tal vez excesivamente dominado por los hábitos comerciales de la mayoría de las galerías.⁵⁴

Per tant, Gay el que fa es confrontar el valor plàstic de l'obra amb el compromís polític de l'artista, assenyalant que han aparegut aquestes corrents innovadores, i que, tot i que ell no les comparteix, són enriquidores davant de la història de l'art. També, a vegades critica les galeries d'art, com hàbits comercials, i a vegades les lloa com en la crítica següent, en la qual parla de les exposicions de la "3 i la 5": "Personalmente no es el tipo de exposición que más preferimos, pero debemos agradecer a esta inquieta galería que abra tan interesantes horizontes a nuestra panorámica."⁵⁵

⁵⁴ J. V. GAY. *Los Sitios, Arte*, (2-2-1977), p. 5

⁵⁵ J. V. GAY. *Los Sitios, Arte*, (10-04-1976), p. 5

Els artistes que tenien més incidència en el món artístic, la premsa i la societat eren els que estaven relacionats amb les formacions polítiques i sindicals. A partir dels anys setanta, com ja hem explicat en el punt anterior, l'oposició política al franquisme va començar a manifestar-se amb més insistència, tot i que els partits democràtics encara no estaven del tot consolidats. Les obres que estaven dins d'una temàtica politico-social eren més radicals que les que tractaven altres temes menys polèmics, i per tant, moltes vegades anaven més enllà del límit i algunes institucions no hi estaven d'acord. En aquest desacord es pot observar que la llibertat d'expressió estava molt limitada i tot i que després de la mort de Franco la democràcia ja estava més a prop, encara era llunyana. És important recordar que alguns artistes gironins van ser empresonats, castigats i censurats durant la dictadura, i que més tard van presentar obres que recordaven amb amargor el moment en que les innovacions estilístiques i iconogràfiques van ser rebutjades i censurades, i l'art oficial i acadèmic era aplaudit. Es venia d'una forta tradicionalitat, a Olot per exemple el que s'havia impulsat històricament era el paisatgisme, i per tant era una ciutat tradicional i conservadora que tenia un gran interès pels Vayreda i l'Escola d'Olot. Quan els artistes van començar a realitzar obres més polititzades, algunes van ser censurades degut a que la iconografia tenia una intencionalitat política oposada a la dominant. Els artistes volien de l'art un producte cultural, una eina de sensibilització col·lectiva.⁵⁶

Els artistes que van formar part del moviment conceptual a la província de Girona treballaven al principi de la seva trajectòria artística de manera individual, i per tant cadascun d'ells feia servir la seva tècnica. També, n'hi havia que no provenien del món de la pintura o l'escultura per exemple, sinó que provenien del món de la literatura, la música, la política, etc. Va ser poc abans de la mort de Franco i poc després d'aquesta que els diferents artistes es van unir i van començar a treballar col·lectivament a partir de grups artístics. Tot i que s'ajuntessin gairebé tots seguien paral·lelament al treball col·lectiu, la seva carrera individual. El motiu perquè s'arribessin a crear aquests grups

⁵⁶ SELLES, Narcís. (1999) Op.cit; p. 16

no era pel fet de compartir uns referents estètics, sinó pel fet d'assumir i compartir uns objectius polítics i socials comuns. Tenien un sentit de l'art diferent de la concepció romàntica, que creia en la mitificació de l'artista com a individualitat demiúrgica. Degut a que els artistes es movien d'aquí cap allà i n'hi havia que vivien a França, Estats Units, etc, la informació anava corrent entre ells i per tant tenien informació del que s'estava fent arreu del món. I també al realitzar les accions de temàtica social de manera conjunta feia que augmentés la seva efectivitat i que es pogués distribuir de millor manera. Antoni Mercader en una entrevista realitzada per Narcís Selles explica que "en pràctiques múltiples, que caldrà que siguin flexibles i imaginatives, aspirem a inserir-nos en la nostra societat, sense discriminació de nivells ni de classes".⁵⁷

Aquests artistes havien d'obrir nous camins, vivint en una etapa molt difícil. Com hem comentat, els artistes es movien per molts indrets per a impregnar-se de les innovacions d'altres ciutats i països. Per exemple per Enric Ansesa, poder estar a altres ciutats estrangeres com Nova York va facilitar-li una visió molt àmplia de l'art de l'època.

L'art precisament té un gran avantatge: és una cosa que forma part del que es diu la creativitat i, d'això, és molt difícil que se'n faci lleis. L'art és de les coses més lliures que existeixen; el que passa és que al mateix temps està també molt condicionat.⁵⁸

Aquests artistes es trobaven en una situació greu, com diu Ansesa en un escrit:

(...)les institucions han quedat preses a la trampa, els fantasmes de la regressió pul·lulen per damunt dels teulats de Girona i de més enllà, el progressisme neo burgès es consolida, el somni del passat se'ns vol transformar en present.

Aquí i ara cal denunciar la irresponsabilitat d'aquesta cultura romàntica i reaccionària, que s'amaga fins dels Neo/News, amb somnis de grandesa i amb assentaments buròcrates i funcionaris que volen fiscalitzar la cultura per convertir-la en estètica i classista.

⁵⁷ POL I RIGAU, Marta. Entrevista a Antoni Mercader. *Papers d'Art*, 80, 34-39

⁵⁸ GIL, Rosa. (5 febrer 1989) Enric Ansesa Gironella, la intensa i difícil trajectòria d'un artista. *Diari de Girona*, p. 6

(...)Apel·len a la unitat de progrés i dinàmica. El nostre treball ens obliga a anar endavant en la recerca del camí personal, sense oblidar que aquesta és una part del de la col·lectivitat. Tenim el deure de comunicar-lo en la mesura del possible. Cal aconseguir la nostra presència a l'escola, al lloc de treball, als museus, a la vida pública, al carrer...dinamitzant i provocant canvis per lograr models de vida participatius.⁵⁹

Per arribar a obres tan profundes que comunicuessin amb els espectadors, el que feien era experimentar amb materials per arribar a realitzar obres en les que es reflectissin les emocions, les sensacions, les idees i les crítiques. Enric Ansesa diu que:

les idees i els conceptes són coses que s'hi tenen que estar al costat perquè són bàsics, el món de les idees i els conceptes són universals, el que no es pot universalitzar és mitjançant la informació perquè després es cau en el mimetisme, la problemàtica urbana de Girona no es extrapolable a altres llocs.⁶⁰

Va ser a partir dels anys seixanta que els artistes van veure dos camins a triar: d'una banda una vessant més pictòrica i tradicional i d'altra banda l'art com a transformació de la societat i la política.

Entre els diferents grups artístics del moment que s'apropaven a l'art conceptual i que hi havia certes relacions entre ells van ser l'ADAG, Presència 63 i l'ANSIBA a Girona, el Grup de Treball a Barcelona tot i que també va exposar a Banyoles, el TINT-1 i posteriorment el TINT-2 -d'orientació del Grup de Treball- a Banyoles, i l'AAG a la Garrotxa. En el Grup de Treball, en el qual va col·laborar activament Antoni Mercader, els integrants no eren artistes, sinó que provenien de diferents oficis, i d'aquesta manera, van poder donar diferents punts de vista per a reivindicar de millor manera el tema a treballar.

Els assistents proposen la interprofessionalitat com a bàsica per a la necessària integració de les arts i es mostren ben disposats a treballar en comú per transformar les relacions art-societat, per enfrontar-se amb les restriccions i els abusos en els assumptes artístics d'interès col·lectiu, per exposar conjuntament en llocs i amb modalitats més

⁵⁹ ANSESA, Enric. Text manuscrit i inèdit. Arxiu personal. (Annex 2)

⁶⁰ GIL, Rosa. Op.cit; p. 8

expressives, per dessacralitzar l'art i acostar-lo al poble en formes modificades, per emprendre accions de denúncia que sense moure's del terreny artístic poguessin ser interpretades simbòlicament i per retrobar, en fi, de la manera que sigui, el filó d'una comunicació entre l'artista i l'home del carrer que mai no s'hauria pogut estroncar.⁶¹

Les obres que portaven a terme tenien la finalitat de remoure la consciència de la societat i fer que reflexiones, moltes vegades a partir de la metalingüística que impregnaven els seus treballs.

Un dels punts focals de la província de Girona dels quals hem parlat en aquest punt, on durant els anys seixanta i primers dels setanta es va manifestar amb més intensitat la innovació i transformació artística, va ser a Banyoles, que estava afavorida per la seva base socioeconòmica i el seu model de creixement demogràfic. Alexandre Cirici en diverses ocasions ja havia subratllat la importància de l'aportació del nucli banyolí en la configuració del nou realisme a mitjans dels anys seixanta, amb noms destacats com Antoni Mercader o Lluís Güell. Era un col·lectiu molt cohesionat, com també ho era l'ADAG, a diferència del Grup de Treball que degut a que els diversos membres del grup residien a diferents llocs, la composició es tornava inestable, tot i que aquest col·lectiu ha estat un dels més exposats.

3.c. Grups: el TINT-1 i TINT-2, Presència 63, l'ADAG i l'AAG

Hem cregut que era convenient parlar sobre els grups que es van formar durant aquestes tres dècades a la província de Girona, centrant-nos en tres ciutats: Banyoles, Girona i Olot.

⁶¹ SELLES, Narcís. (1999) Op. Cit; p. 21

La ciutat de Banyoles va esdevenir a partir de principis dels anys seixanta un important focus de moviment cívic i cultural, tot i la situació política que s'estava vivint en el moment ja que, recordem, Franco encara governava. Banyoles des de sempre havia estat una ciutat molt implicada en la cultura. Però, va destacar sobretot a partir de principis dels anys setanta pels seus artistes d'avantguarda, que trencaven amb la tradició endinsant-se en noves tendències i transgredint dins del camp de les arts, i sobretot dins de l'art conceptual. Per això, Banyoles es un dels nuclis més moderns i transgressors del país.

Ens ha semblat interessant, parlar sobre un currículum extens que vam trobar de Bosch Martí –tot i que no forma part del moviment conceptual -, escrit de la seva pròpia mà, en el que reflexiona sobre la consciència política i social del moment:

El de comprometerse de una forma total con la realidad, vida, historia i dolor, rabia y sabiduría de los hombres que viven luchan y mueren por transformar el mundo y cambiar la vida. ¿El artista debe preguntarse si esto puede ser posible? Su obra la conciencia critica, la pirueta, el signo, el sueño siempre renovado, decepcionado y vuelto a reprimir de que todo es posible e imposible y mientras: la lucha y la vida continúan y la inmensa mayoría vive explotada, alineada y ausente de si misma y nosotros los artistas no podemos estar en el infinito de nuestro ocio creador y narcisista, olvidándonos del mundo y sus horrores. Debemos expresar la totalidad de la realidad y la utopía. Disculpád esta introducción pero para mi ser digamos artista, palabra que no me gusta nada, esta en función de la voluntad HUMANISTA de poder EXPRESAR todas estas inquietudes personales sociales, filosóficas-políticas-culturales-. Ya se que la mayoría de pintores tienen otro repertorio de CREACION, para mi CREAR ES TODO EL CORPUS HUMANISTICO-SOCIAL que sugerido en estas líneas que intento elaborar en la TRANSFORMACION Y CAMBIO PERMANENTE DE ESTA SOCIEDAD, de la que como es evidente estoy en total desacuerdo y si queréis que os diga que aspiro y soy socialista, ¡SI! Lo soy, pero de los SOCIALISTAS UTOPICOS. En mi otra ___plural y heterodoxa se disientan todos estos problemas y sueños. No soy un artista típicamente comprometido en el sentido político, militante como los harfield, Resseau, merecen un gran respecto mi compromiso es mas amplio, plural y apuesto al todo debamendo todas las contradicciones es decir todo lo problemático tanto lo positivo y absurdo. Creo que el artista contemporáneo debe tener un compromiso político, de izquierdas, esto no es ninguna seguridad, pero libre independiente de los partidos, ojo esta es mi alternativa particular para poder profundizar y dar mas guerra. “Y finalizo en mi tarjeta y ___desearía poner. BOSCH MARTÍ, humanista, agitador de conciencias? Animador cultural o social? Exactamente de todas estas definiciones no se cual quedarme todas

me gustan y me siento identificado pues han sido y son parte de mi ROL, ¡Ah! Me he olvidado de poner la de PINTOR? ⁶² (Annex 2)

Reflecteix de la millor manera el que pensaven els/les artistes del moment, i és que el que volien eren expressar la seva opinió lliurement sense por a les represàlies i les prohibicions, intentant canviar el pensament de la societat per arribar a un canvi en la política de l'època, que per descomptat, aquests artistes hi estaven en contra. Segons Bosch Martí els artistes contemporanis havien de tenir un compromís polític i els artistes conceptuals de la província de Girona en molts casos el van tenir.

El primer col·lectiu que es va crear va ser Presència-63, format per Jordi Gimferrer, Lluís Güell, Antoni Mercader i Jeroni Moner, i la primera exposició que van presentar va ser al pati de la Pia Almoïna de Banyoles on reivindicaven un canvi en la societat i la política del moment, en el qual Joan Brossa va escriure un petit text pel programa. Els artistes que van promoure aquestes iniciatives van començar a agafar una certa importància dins de la crítica artística. Més endavant, es va afegir Josep Ponsatí, que en una primera instància el crític Alexandre Cirici no el va considerar com a artista conceptual, sinó que el va considerar com a escultor constructivista, i més tard, degut a que va començar a treballar amb obres més innovadores va ser considerat com a artista conceptual i pobre. Més endavant, parlarem sobre l'obra de Ponsatí de manera individual.

El grup TINT-1 esta relacionat amb la recuperació d'una construcció gòtica anomenada la Llotja del Tint, del segle XV, que l'any 1969 va estar a punt de ser enderrocada pel mateix propietari.⁶³ Però, l'Ajuntament va comprar l'edifici, després de trobar-se pressionat pel Centre d'Estudis Comarcals. Pere Comas, regidor de cultura, va iniciar la restauració de l'edifici, arran de l'exposició que van celebrar un grup de joves

⁶² BOSCH MARTÍ, Lluís. *Curriculum*. Text manuscrit i inèdit, arxiu Museu d'Art de Girona.

⁶³ SELLES, Narcís i FONT AGULLÓ, Jordi. *Grup TINT-2 (1974-1976): Entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica*. Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2004; p. 19

col·laboradors de la revista d'Acció Catòlica, *Horizontes*. La recuperació de la Llotja del Tint va permetre que es formessin col·lectius que van inquietar de manera positiva la cultura del país. En un primer moment el nom del col·lectiu es va anomenar Llotja del Tint, més endavant Junta Delegada de Cultura de l'Ajuntament de Banyoles i al 1971 Comissió de Cultura de l'Ajuntament. Va ser l'octubre de 1971 que es va crear el Grup TINT-1, amb l'objectiu de promoure la cultura a la ciutat, revaloritzar l'art, promocionar el municipi i dur a Banyoles algunes de les propostes més avançades que es feien arreu el país, però sobretot conscienciar a la població sobre la dictadura i les contrarietats d'aquesta. Els artistes que formaven part d'aquest grup eren els següents: Pere Comas, Jaume Boix, Lluís Güell, Xicu Cabanyes, Lluís Pau, Tomàs Cortada, els membres del Cec, Tomàs Cortada i Joan Vinardell, Jeroni Moner, Raimon Planells i Josep Riera. Més tard, es van afegir Jordi Gimferrer i Esteve Palmada.

D'acord amb que ens trobàvem en un moment on aquestes propostes no eren del tot acceptades per l'estat, Guillem Turró, alcalde de la ciutat en aquell moment, va veure que totes aquestes iniciatives serien una bona manera d'augmentar el prestigi de la ciutat, de manera que va fer tot el possible per a demanar permisos al Govern Civil. Al final, les aportacions poques vegades van ser per part de l'Ajuntament, sinó que van provenir de part dels membres del grup. Aquest degoteig mínim de diners per part de la casa de la vila va fer que el col·lectiu tingués un mecanisme de control polític.

Tot i aquests alts i baixos del grup TINT-1, es van programar un seguit d'esdeveniments artístics i culturals que van tenir una certa importància. La manifestació que va tenir més ressò dins del món de la cultura i l'art conceptual va ser el projecte "Informació Art Concepte" portat a terme l'any 1973, i que els mateixos artistes van titular com a "Presentació d'experiències d'art concepte a la Llotja del Tint", en el qual es van celebrar un seguit de jornades en diferents caps de setmana. En aquestes jornades, portades a terme per crítics i artistes d'altres sectors -com Carles Santos que era músic- es va qüestionar la pràctica artística, l'objecte artístic i la comercialitat de l'art, situant

l'art en el context de lluita política i repressió cultural que es vivia en aquell moment.⁶⁴ Es van posar a disposició del públic un seguit de bibliografia que parlava sobre el moviment del qual es veien influenciats; l'Art Conceptual. En una d'aquestes jornades es va dedicar una sessió a l'artista Josep Ponsatí, que aleshores s'havia convertit un dels grans referents del conceptualisme emergent.⁶⁵ Vam tenir l'oportunitat de parlar amb l'Antoni Mercader al Cercle Artístic de Sant Lluç, a Barcelona, xerrada en la qual ens va explicar que ell sí que va formar part del col·lectiu Presència 63 però que no va ser un dels creadors del TINT-1 sinó que van contactar amb ell perquè fos el comissari. Creu que el fet de que el grup s'hagués creat en una ciutat petita i que tots es coneguessin entre ells va fer que tot fos més fàcil. Més endavant, va esdevenir secretari del Grup de Treball, col·lectiu que va adoptar la fórmula de treball del Grup Tint:

El fet de poder realitzar aquest projecte em va fer molta il·lusió en aquest espai amic que era el Tint-1. Això va generar una continuïtat, una d'elles va ser la formació del Grup de Treball i d'altres dinàmiques.⁶⁶

La mostra "Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles" estava formada per quatre seccions: en un primer espai hi havia un estand en el qual s'oferia informació –la qual podien fotocopiar- i projecció de films pels visitants sobre art conceptual. En un segon s'exposaven algunes de les obres que encara es classificaven com *Land Art*, *Body Art*, etc, ja que en aquell moment el conceptual encara no era del tot conegut, amb accions corporals com les de Jordi Benito o més musicals com les de Carles Santos. En un tercer espai s'oferia informació sobre l'obra de Josep Ponsatí, i en un quart una carpeta amb les fulles del catàleg. Algunes de les intervencions que es van portar a terme van ser les següents: l'acció "Intervenció de Francesc Abad de mesurar l'estany de Banyoles" (Fig. 6 i 6.b) consistia en mesurar l'estany de Banyoles a partir d'una cinta i un passeig en barca a càrrec de Francesc Abad, entesa com a acotació del paisatge, un treball emblemàtic

⁶⁴ PARCERISAS, Pilar. (2007) Op.cit; p. 411

⁶⁵ SELLES, Narcís i FONT AGULLÓ, Jordi. Op.cit; p. 23

⁶⁶ POL I RIGAU, Marta. Entrevista a Antoni Mercader. *Papers d'Art*, 80, 34-39

relacionat amb el paisatge i la naturalesa. Les fotografies que s'han conservat pertanyen al concert i gravació de Carles Santos.⁶⁷ L' "Acció de Jordi Benito" del quatre de juliol de 1973 en aquesta obra Jordi Benito es cobria el rostre amb fang i seguidament se'l destapava a partir d'elements naturals com l'aigua o l'aire. (Fig. 7)

Els primers abandonaments del TINT-1 van produir-se aviat, i un cas significatiu va ser el de Jaume Boix, que va abandonar el col·lectiu poc abans de la inauguració de la primera exposició. Els integrants del TINT-2 – que posteriorment es va formar -, van comentar que el grup es va descomposar degut a que es va convertir en un cercle tancat⁶⁸ i també que el Consistori no ho veia amb bons ulls. Jeroni Moner més endavant va comentar que les activitats que es van formar entorn de "Informació d'Art Concepte" van trencar del tot amb el grup, que a les hores ja es trobava trencat per qüestions ideològiques. Xicu Cabanyes va fer una crida a conservar l'esperit del grup, però no va ser possible la reconciliació d'aquest:

Les diferències internes del Tint-1, tant d'ordre estètic com ideològic, "varen esdevenir irreconciliables", i el mateix any 1973, el grup va cloure les seves activitats.⁶⁹

Al cap d'un any de la fi de les activitats del Tint-1 es va portar a terme la creació del TINT-2, - que recordem, va néixer motivat per l'experiència d'"Informació d'Art Concepte"- del qual formaven part antics membres del TINT-1 com J. Gimferrer o L. Güell i altres artistes nous. L'organisme responsable del TINT-2 era la Comissió de Cultura de la Llotja del Tint. Antoni Mercader explica que d'una banda hi havia institucions durant els anys setanta que facilitaven el treball dels col·lectiu i d'altra banda n'hi havia que no estaven disposades a ajudar. L'Ajuntament de Banyoles va formar part de les institucions amigues, tal i com diu Mercader, i és que tot i que amb el TINT-1 no van disposar-se a ajudar, en el cas del TINT-2 van donar suport per treballar.

⁶⁷ PARCERISAS, Pilar. Op. Cit; p. 412

⁶⁸ SELLES, Narcís i FONT AGULLÓ, Jordi. Op.cit; p. 26

⁶⁹ Taula rodona: Un cap col·lectiu. Conversa sobre la recepció de l'obra d'Antoni Tàpies", dins *Tàpies, en perspectiva*. Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2004, pp. 445-453

El TINT-2 tenia contactes i afinitats amb el petit cercle d'artistes de regió de Girona, com Josep Ponsatí, Pere Noguera o Josep Maria Joan Rosa, i també amb estudiosos del conceptual a Barcelona.

A diferència del TINT-1, aquest segon col·lectiu tenia una actitud més d'anàlisi, de reflexió i de crítica, basant-se en un debat continu de l'art, la societat i la cultura contemporània. Es va prendre el tema del Kitsch com a base articuladora de les seves propostes, sempre amb influència de l'art conceptual. Aquestes propostes es van dur a terme a partir d'un programa format per quatre manifestacions que volien il·lustrar diverses modalitats del kitsch – domèstic, religiós, cultural i polític – , cadascuna a partir d'una exposició a la Llotja del Tint i d'un seguit d'activitats al voltant del tema escollit.

La primera manifestació es va anomenar “El kitsch domèstic. Un pis de la província de Girona”, i es tractaven aspectes socioculturals. La última mostra va ser una instal·lació anomenada “La terrissa negra, o de com la cultura burgesa ha convertit la terrissa en ceràmica popular”. En aquesta última es va presentar una carpeta amb un conjunt de documentació en el qual hi apareixien textos analític-descriptius, gairebé tots de Jaume Fàbrega, relacionats amb la sociologia, semiòtica, iconografia i antropologia.

La dissolució del TINT-2 es va provocar degut primer per la manca de connexió que hi havia entre els artistes i el públic, ja que segons Fàbrega pensaven que els seus actes anaven dirigits cap a classes populars però no era així, i també pel des-ajustament amb el clima polític del moment.

Durant el franquisme tardà el tema de la política estava cada vegada més a la boca de la societat i també dels artistes. Durant els primers anys de transició es va crear l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. La creació de l'ADAG no té cap data exacta, però sí se sap que va emergir en el moment en que la societat s'estava polititzant cada vegada més. La constitució d'aquest col·lectiu es va iniciar a partir d'un

conjunt de debats i reunions en els que es van ajuntar un grup d'artistes "plàstics que acabaran signant el manifest fundacional" signat per trenta-cinc persones –de Girona i rodalies- anomenat "Cal distingir entre les aparences i la realitat".⁷⁰ Per tant estem parlant d'un col·lectiu que estava format per un seguit d'artistes que provenien de diferents moviments i que es van unir amb un únic fi: combatre dins del moviment sociopolític d'oposició.⁷¹ Els principis del col·lectiu d'artistes estarien basats en el següent:

1. L'adhesió als quatre punts bàsics de l'Assemblea.
2. El pluralisme polític.
3. La varietat estilística, en el sentit que el grup estava obert a tots els corrents estètics i cada autor hi podia utilitzar les formes d'expressió i el llenguatge plàstic amb què se sentís més identificat.
4. La no interferència en les activitats professionals privades dels elements que havien de formar part de l'Assemblea.⁷²

El grup tenia dues línies principals, d'una banda hi havia una línia més relacionada amb el moviment conceptual, que estava orientada cap a un pensament sociopolític i d'altra banda una línia més relacionada amb l'expressionisme social. La primera, lligada amb la política, a modo grosso, es trobava fortament inspirada per Jaume Fàbrega, tot i que aquest no va firmar el text fundacional, acció que li va donar una major llibertat de moviments a l'hora d'informar de les activitats de l'ADAG.⁷³ Fàbrega era deixeble d'Alexandre Cirici, ex-ideòleg del grup TINT-2 de Banyoles i militant socialista dels grups polítics CSC i PSC. I la segona, es trobava representada per Enric Marquès exmembre del PSUC i d'Estampa Popular, encara que també el podríem relacionar amb el Grup Praxis, - juntament amb Bep Marquès i Lluís Bosch Martí- un grup que realitzava fotomuntatges. Altres membres destacats del col·lectiu van ser: Joan Casanovas, Enric Ansesa, Jaume

⁷⁰ SELLES, Narcís. (1999) Op. Cit; p. 91

⁷¹ SELLES, Narcís. "Pràctiques d'intervenció i estratègies de dissentiment. A manera d'introducció". *Papers d'Art*, 80, 9-11

⁷² SELLES, Narcís. (1999) Op.cit; p. 92

⁷³ SELLES, Narcís. (1999) Op.cit; pp. 94-95

Faixó, Francesc Torres Monsó, Niebla, Montserrat Costa, Julià Cutiller, Damià Escuder, Carles Vivió, Narcís Comadira, Isidre Vicens, Maria Crehuet, Rosa Sais, Emili Massanas, entre d'altres.

El grup va realitzar un conjunt d'activitats i propostes socials a Girona, com activitats al carrer, realització d'enquestes, taules rodones, execució de cartells, publicació d'articles en diaris i revistes i accions artístiques relacionades amb el moment polític i social que s'estava vivint en aquell moment.

Va ser sota la influència de l'ADAG que a Olot es va crear l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, a partir de les condicions polítiques que van generar el procés de sortida del franquisme. En Quim Domene ens va explicar que els artistes d'aquest col·lectiu sempre estaven present a totes les activitats de l'ADAG, ja que aquests van ser els impulsors de l'AAG a partir de les presentacions que van fer a les diferents ciutats del territori. Aquest col·lectiu que semblava hereu del Grup Ara que havia nascut al 1968, i tot seguit, va néixer el Grup 9 de nou, tot i que va tenir una curta durada. Posteriorment va néixer l'AAG, que va comptar amb el suport de les plataformes i mitjans de comunicació relacionats amb el moviment democràtic del moment.⁷⁴

Raonaven molt encertadament que a la ciutat havien proliferat les sales d'art, encara que "aquest creixement no té res a veure amb un possible floreixement artístic olotí"; i opinaven que estava desequilibrat i era empobridor, i volien prendre partit davant el panorama artístic local. Neix així un nou moviment, com d'altres que van anar apareixent al llarg dels anys a la ciutat, sempre de la mà de grups progressistes i minoritaris.⁷⁵

⁷⁴ BATLLE, Albert i SELLES, Narcís. Op.cit; p. 14

⁷⁵ CASACUBERTA I ROCAROLS, Margarida i SALA I PLANA, Joan. *Cultura i Ciutat: segles XVIII-XX*. Quaderns d'història d'Olot, núm 10. Olot: 1997; p. 90

3.c.a. Les polititzades accions de l'ADAG i l'AAG

“Justícia i pau”⁷⁶ va impulsar una campanya sobre els drets humans, i Marquès al veure que més associacions⁷⁷ hi participaven va mobilitzar als artistes per a que participessin en la campanya. Es va dur a terme una exposició a la Casa de Cultura de Girona anomenada “Drets humans, ara!” la qual es presentava com “una interpretació lliure [...] d’una temàtica unitària”⁷⁸, per tant estava formada per obres tant individuals com obres realitzades en grup. Era una exposició basada en la denúncia i la reivindicació, en la qual es feia referència a l’Exèrcit, a la tortura, a l’imperialisme, als drets lingüístics, al dret a l manifestació, a la llibertat d’expressió, als drets nacionals, etc. Per a unir totes les obres feien servir dos elements en comú: el plàstic negre i el fons sonor que estava format “pel clam ininterromput d’una sirena d’alarma, els crits de la massa espantada i el repicar dels tambors militar”.⁷⁹ Una de les instal·lacions que es podien veure era un tanc militar de grans proporcions. (Fig. 8) També es podia observar una bombeta pintada amb esprai negre que apel·lava als interrogatoris, entre d’altres obres com una instal·lació antimilitarista de Casanovas i J.M. Mallarach (Fig. 9), que en aquest cas, seria censurada. És important comentar que tot i que el diari gironí oficial va anunciar la inauguració de la mostra, no va parlar sobre l’exposició en cap article, ja que no sabien l’orientació que prendria l’ADAG. El diari “Los Sitios” va criticar al grup dient que es desviaven de les essències plàstiques.

Al 1976 l’ADAG també va dedicar a Carles Rahola una nova exposició a la Sala Fidel Aguilar: “Homenatge a Carles Rahola”. En aquest cas, volem explicar la relació entre aquesta exposició i la que van dur a terme el col·lectiu AAG anomenada “Joaquim Danés, el camí d’una vida” a Òmnium Cultural a Olot al 1977. Carles Rahola era un intel·lectual

⁷⁶ Es va constituir el 16 de febrer de 1975 a Girona i va impulsar nombroses iniciatives i campanyes. Es movia pels barris, els grups obrers, els treballadors de turisme, etc.

⁷⁷ Grup Praxis i l’Afic.

⁷⁸ SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 102

⁷⁹ SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 102

gironí nascut a Cadaqués que va ser afusellat per Franco l'any 1939 arran dels seus escrits. En aquest cas, Carles Rahola va decidir no exiliar-se ja que creia que ell no estava fent res malament. El cas contrari va ser el de Joaquim Danés, un historiador d'Olot que durant els anys trenta es va ocupar de l'arxiu de la ciutat, d'escriure la història d'aquesta, es va ocupar de la biblioteca, va salvar les obres de l'església, etc. En aquell moment Danés era una nosa i no interessava, per tant, tot i que ell creia que no havia fet res malament, va decidir exiliar-se i vint anys després aproximadament, va tornar. Estem parlant de dues figures que van lluitar pel mateix, però que van tenir dos finals molt diferents, tots dos afirmaven –i així era- que no havien fet res malament però un dels dos va decidir no exiliar-se i degut a les prohibicions i limitacions del franquisme, va ser afusellat.

L'ADAG per tant va voler rendir homenatge a un Carles Rahola pel que va significar com a home i com a ciutadà: “un catalanista liberal i catòlic vinculat al republicanisme progressista, àdhuc socialitzant, pertanyent a la petita burgesia local, que en el seu temps tingué, com a escriptor, periodista i activista cultural, una projecció considerable”.⁸⁰ Va ser la mostra que va ajuntar a més nombre d'artistes de la formació. L'exposició estava formada per dos parts, en una de les sales hi havia un recull de documentació sobre la figura de C. Rahola, i en una segona part hi havia un conjunt de creacions fetes pels artistes a partir d'un suport comú: una cartolina en la que hi havia imprès un retrat de C. Rahola i un petit fragment del seu llibre “La pena de mort a Girona”.⁸¹ Damunt de la cartolina els artistes podien fer les seves aportacions. L'acte va tancar les seves activitats al cementiri, on hi havia més persones anònimes enterrades que van patir salvatjada del franquisme (Fig. 10). La mostra “Homenatge a Carles Rahola” es va traslladar també a Cadaqués i a Barcelona (Fig. 11, 12 i 13).

⁸⁰ SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 105

⁸¹ I deia textualment “...que no torni a aixecar-se el patíbul en el clos august de la noble i estimada Girona, ni en qualsevol indret del món”. SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 105

Per a l'homenatge a J. Danés van participar 54 persones, les quals van presentar una obra artística de la mida d'un cromó realitzada amb qualsevol tècnica artística, i també es van afegir textos escrits. (Fig. 14)

Durant les dates nadalenques la reivindicació de l'amnistia era encara més present entre els familiars dels presos polítics, que en aquells moments comptaven amb el suport de l'ADAG. El grup Amnistia va demanar permís al *Govern Civil* celebrar una manifestació a Girona però aquests no li concedeixen el permís, i s'acabarà fent el dia 13 de gener, un dia abans de que l'ADAG tanqués la seva exposició "Amnistia total", inaugurada el 24 de desembre de 1976. En aquesta exposició hi van participar els membres de l'ADAG, ex-presoners polítics i dos representants francesos d'Amnistia Internacional.⁸² Ambdós col·lectius van rebre accions de censura i per aquest motiu cinquanta persones es van tancar a l'església de Sant Josep de Girona per a denunciar la censura i posicionar-se a favor de l'exposició. L'exposició que s'exposava a la sala Fidel Aguilar estava dividida en tres apartats: en un primer apartat s'exposaven "una sèrie de quinze cartells editats per Amnesty International en ocasió de la declaració de 1977 com a any del pres de consciència".⁸³ En un segon apartat, hi havia un recull d'aportacions de diferents associacions i organitzacions que expressaven la lluita diària pels drets i les llibertats. I en un tercer bloc hi havia un recull de premsa informativa. Altre cop "Los Sitios" criticava que el grup es deixava emportar per l'essència artística i deixava de banda el context polític.

També, es va realitzar "Festa" una acció portada a terme durant el Carnestoltes de l'any 1977 en la qual el col·lectiu, a part de celebrar el Carnestoltes com a tal, va voler reivindicar la recuperació de la festa, una festeig que la dictadura havia volgut suprimir. Per un costat es va organitzar la festa del carnestoltes als barris i a la Rambla de la ciutat amb ajuda de les associacions de veïns i per altre costat es va disposar una mostra d'objectes vinculats a la cultura de la festa popular i tradicional dins la sala Fidel Aguilar,

⁸² SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 127

⁸³ SELLES, Narcís. (1999). Op.cit; p. 127

a partir de la recreació d'un ambient de festa amb cintes de papers, caretes, capgrossos, el rei, la reina, músics de fusta retallada, etc. "Los Sitios", en aquest cas van lloar l'exposició, exaltant que havien utilitzat i organitzat els elements exposats d'una manera molt encertada.

"L'Onze de setembre" (Fig. 15) és una performance que va portar a terme l'ADAG a la plaça Catalunya de Girona, desenvolupada a partir del clima d'eufòria que es va viure al veure's guanyadores les forces que venien de l'oposició democràtica en les primeres eleccions del postfranquisme. Aquest resultat polític només va ser possible als Països Catalans i a Euskadi. A partir d'aquest fet es va portar a cap la performance esmentada (Fig. 16). Es van desplegar quatre tubs vermells sobre l'edifici més alt de l'entorn de plaça Catalunya, que en principi a partir de bombones d'oxigen aquests tubs s'havien d'aixecar però el vent va estripar una de les barres. Enric Ansesa tot rient, ens comenta en una quedada que mentre inflaven els tubs estaven fumant, tot recordant l'eixelebrament. Degut a que les barres queien, van decidir col·locar-ne dues flotant al riu i les altres dues sobre l'edifici.

El col·lectiu gironí també va desenvolupar altres actes com "Salvem la Devesa" o "Volem l'Estatut".

L'AAG -grup del qual ja hem esmentat una acció- va portar a cap un seguit d'accions relacionades amb la naturalesa i la política. La primera acció que es va portar a terme va ser "Art al carrer" (Fig. 17), al desembre de 1976, on els artistes i els ciutadans van pintar sis parets de cases que estaven en construcció o solars per edificar dels carrers d'Olot per a convertir aquests carrers en una magnífica Galeria d'Art que estigués oberta per a tothom i estigués formada per obres d'art de tots. En aquest acte el que es volia reivindicar era que l'art havia d'estar a l'abast de tothom i no només a l'abast dels que tenien més diners, ja que la cultura és per tots. Passats dos dies de la pintada de parets, van aparèixer algunes pintades que tapaven alguns motius que havien ofès als contraris

a l'acte, com per exemple la lletra de "Els segadors" que es trobava pintada en una de les parets. En l'acte d'aquests anònims podem veure de quina manera estava limitada la llibertat d'expressió. També, van realitzar "Salvem els volcans" l'any 1977, en el qual van realitzar cartells, van mobilitzar escoles i també a la població per a salvar l'explotació dels volcans que durant aquells anys havia estat constituïda per l'empresa Minas Olot S.A. i Petrofísica Ibérica S.A. de Madrid, ambdós amb permís per fer una extracció minera. Les dues empreses argumentaven el seu treball dient que la greda era un mineral i els ecologistes deien sostenien que és una roca. A partir d'aquestes discussions es van organitzar diferents taules rodones per a discutir sobre el tema.

Quim Domene ens va explicar que a finals del 1977 els artistes que portaven el pes del grup van acabar rendits de realitzar obres polítiques i que van decidir deixar-ho de banda per a començar a realitzar actes més lúdics per passar-s'ho bé, com "Experiències plàstiques a partir d'un pupitre" al gener de 1978 als claustres de l'Hospici, on cadascun dels cinquanta participants havien de manipular de manera lliure un pupitre que se li oferia. Aquests pupitres els van treure d'una escola que tancava. El nom del col·lectiu també va canviar a Assamblea d'Artistassos de la Garrotxa.⁸⁴

3.d. Altres projectes, artistes i obres:

3.d.a. Els objectes desmaterialitzats d'Enric Ansesa.

L'art precisament té un gran avantatge: és una cosa que forma part del que es diu la creativitat i, d'això, és molt difícil que se'n faci lleis. L'art és de les coses més lliures que existeixen; el que passa és que al mateix temps està també molt condicionat.⁸⁵

⁸⁴ CASACUBERTA I ROCAROLS, Margarida i SALA I PLANA, Joan. Op.cit; p. 91

⁸⁵ GIL, Rosa. Enric Ansesa Gironella, la intensa i difícil trajectòria d'un artista. *Diari de Girona: dominical*: 5-02-1989; p. 6

Enric Ansesa (Girona, 1945), va créixer al costat del seu tiet aquarel·lista que va endinsar-lo en el món de l'art, tot i que Ansesa ens va comentar que ell de petit creia que seria o bé metge o bé físic. Durant la primera etapa de la seva llarga trajectòria artística va formar-se estudiant escultura i pintura. Va formar part de l'ADAG col·laborant a partir de manifestos, cartells i accions per la ciutat. L'any 1947 va crear el primer treball en negre; a partir d'aquest mateix any veurem que les obres d'Ansesa prenen una forta vinculació amb el seu entorn sociopolític i cultural, sobretot des d'aquest mateix període i fins a mitjans dels anys vuitanta.⁸⁶

El negre a partir d'aquesta obra es va convertir en un constant en gairebé totes les seves obres que sovint tenen un marcat sentit minimalista. Molts dels seus treballs adopten un sentit conceptual en el fet de que en moltes ha utilitzat alguns objectes descontextualitzats del seu ús o funció, donant peu a una materialització d'idees. Per tant, ha fet servir les seves obres, els seus objectes, per a reflexionar sobre diferents temes, i en molts casos sobre la política, que segons Ansesa era una manera d'acostar-se a la gent i fer-la reflexionar.

Un dels dos dies que vam anar a parlar amb Ansesa ens va explicar que Barcelona ha frenat moltes coses i que no els hi agradava el que es feia a Girona. Molts artistes de la província van marxar cap a Barcelona o cap a l'estranger degut a que es trobaven en una província molt tradicional en la qual no els deixaven innovar. Ell mateix va anar a altres països, entre ells a Nova York on hi va estar una llarga temporada. Aquests viatges li van permetre tenir una visió més àmplia de l'art d'aquella època i també mantenir contactes que li van permetre exposar en diverses ocasions en alguns estats americans.⁸⁷ Es creu també que alguns artistes que tenien un cert reconeixement i relacions amb algunes institucions, no van fer res per a solucionar el despreci de les institucions gironines per les obres d'avantguarda. Un exemple de l'abandonament del

⁸⁶ DD.AA. Centre Cultural la Mercè. *Diàlegs: tres aproximacions a l'obra d'Enric Ansesa*. Del 5 de febrer al 6 de març de 2015; Girona, p. 5

⁸⁷ GIL, Rosa. (1989) *Ibid.*

món artístic durant la dècada dels setanta és el crític Jaume Fàbrega, que avorrit de que Girona es quedés estancada en allò tradicional i no innovés com Barcelona, va decidir dedicar-se a ser crític de gastronomia no d'art com dins aleshores.

L'obra d'Ansesa no es basa només en el negre, un negre que va arribar per diverses circumstàncies: ell entén el negre com un resum de tots els colors i també juga amb la perspectiva, raonant que la perspectiva està basada en la llum i en el seu cas en comptes d'utilitzar un suport lumínic, n'utilitza un d'absorbent.

“Si ara sortíssim aquí el balcó en plena nit, la perspectiva no es veuria, això no vol dir que no hi siguin els elements, els cossos i els termes. Una de les grans aportacions del Renaixement és la de la codificació de la perspectiva, on es treu la nit a l'home medieval, a l'home. (...) Per a mi el concepte és el que determina la pintura. La meua iconografia es significa, puntual, tot dintre d'una problemàtica espacial, espais buits, negres en els quals pot passar de tot, en cada moment jerarquitzo elements que són els que determinen l'obra.”⁸⁸

L'obra d'Enric Ansesa és molt àmplia, ja que ha realitzat tant obra pictòrica, com escultòrica, passant també per les instal·lacions, obres purament conceptuals –en tant que la seva obra pictòrica també podria considerar-se conceptual-, pel·lícules, cartells polítics, etc.

“Les cases del riu Onyar” (Fig. 18) és un projecte del 1982 que ha quedat patent en la història de la ciutat de Girona. Els colors de les cases del riu Onyar de Girona provenen de l'ideari d'Enric Ansesa i també, però en menor part de Jaume Faixó, que va ajudar a Ansesa. Els dos artistes van tenir des de sempre una estreta relació d'amistat i és per això que a part d'aquesta acció també en van compartir d'altres, com “Línia de foc de la renaixença des dels Àngels” o “Ritual per un 11 de setembre”, de les quals en parlarem més endavant. Ambdós van realitzar un estudi dels colors que es donaren a les cases de l'Onyar remodelades. Van haver algunes discrepàncies entorn el trencament de colors

⁸⁸ ALSINA, Lluís. Ansesa Gironella: més enllà del negre.

entre les cases que van pintar i les cases del darrera, exactament de la zona de Sant Fèlix i la Força. Segons Ansesa, en una entrevista al Punt Diari, té un mal record d'aquest treball ja que va ser una obra mal pagada i també perquè segons l'artista, ell i en Faixó van fer un projecte de color per tot el barri vell, però per qüestions externes a ells no es va dur a terme.⁸⁹ Ansesa ens explica personalment que li va dir al seu tiet que el que més li agradava d'aquest projecte és que tots els pintors que representessin les cases de l'Onyar, pintarien justament els colors que ell volia.

L'obra d'Ansesa és diferent a la de la resta en quant a conceptes i manera de treballar els objectes. Ell parteix del negre tal i com em comentat, però les seves obres tenen una força tant punyent que els significats que afloren són infinits. "L'altar del desig" és una obra d'aquestes que té un significat molt intens. Aquest objecte el va presentar a dues col·leccions, el primer cop que va sortir a la llum va ser a una inauguració a les termes de Montbrió. En aquesta obra es presentava un expositor pintat de color negre amb diferents esglaons on hi havia col·locat un seguit de pintallavis també pintats de negre, menys un que estava pintat de color vermell. El color roig d'aquest pintallavis és degut al record que té Ansesa de la seva mare, ja que sempre portava els llavis pintats de color vermell, llavis que sempre deixava marcats a les galtes de l'artista, ens explica entre rialles. També, i més agosaradament, el labial vermell recordaria al gland d'un gos quan esta excitat.

Hi ha accions d'Ansesa que no han sortit gairebé a la llum i trobem important parlar-ne per a que se sàpiga quina era la intenció d'aquest. "Línia de foc de la renaixença des dels Àngels" parteix d'un aniversari de la renaixença. Ja que per Sant Joan es fan fogueres, l'idea d'Ansesa era fer una línia de pólvora des de Plaça Catalunya fins als Àngels per encendre-la i fer una línia de foc. La Guardia Civil ho va tombar i la idea va quedar reduïda a un obelisc –tot fent referència a Monsó– que també s'encendria a partir d'un conjunt de sacs de pólvora. Feia un vent espantós i hi havia perill de foc, tot i així, es va

⁸⁹ ANÒNIM. "Dialèctica amb el negre" dins de *El punt diari: dominical*: 17-11-1987

portar a terme. Una de les anècdotes de l'acció va ser que van arribar un grup d'escoltes que es van abalançar sobre el foc i Ansesa per a protegir-los de que es cremessin els va apartar, amb el resultat de que la barba i l'orella d'aquest van quedar rostits. Li preguntem sobre si te imatges de l'acció, però ens respon que no n'hi ha, ja que si ell havia de fer l'acció no podia fer fotografies i que si contractaven a algú per a fer-les, potser en el moment oportú aquest estava fent un cafè, per exemple. Explica –amb un *ipad* entre les mans-, que si aquests fets haguessin passat en l'actualitat, hi haurien fotografies i vídeos de tot el que es va fer en el moment.

Aquesta obra és de caràcter més polític buscant la reivindicació catalana, com també ho és "Ritual per un Onze de Setembre" del 1981 en la que Ansesa i Faixó reivindiquen "les profundes contradiccions i dificultats polítiques que viu la nostra nació catalana, i la significació de l'onze de setembre com a diada d'afirmació i reivindicació nacional."⁹⁰ Per aquest acció van utilitzar llànties de cera coma punts de llum ordenades de formes determinades per a fer reflexionar al poble sobre la situació que vivia Catalunya. Per a introduir el ritual van col·locar a les escales de la Catedral de Sta. Maria de Girona les llànties de cera ordenades de tal manera que es pogués veure a dalt de tot un "11" (Fig. 19) de grans dimensions i a continuació una línia de 180 espelmes (Fig. 20) –que al·ludien als herois- amb un suport de 2 cm d'alçada del color de les barres de la senyera. I just a dalt de tot vint-i-dos espelmes que van flamejar "com un regal metafísic del Déu Mars".⁹¹ Per finalitzar l'acte es va realitzar dins de la Fontana d'Or de Girona –en un espai buit i fosc, relacionat amb la situació de llavors-, on es marcava un seguit de formes a partir d'espelmes també, per exemple un camí en forma de "C" que "s'acaba davant d'una senyera en moviment (la nostra pàtria), on, en un llibre de signatures, simbòlicament podem assumir el nostre compromís"⁹², un camí que retorna a la foscor.

⁹⁰ DD.AA. *Proposta ritual per un Onze de setembre*, Fontana d'Or-Girona: 11-09-1981.

⁹¹ DD.AA. *Proposta ritual per un Onze de setembre*, Fontana d'Or-Girona: 11-09-1981.

⁹² DD.AA. *Proposta ritual per un Onze de setembre*, Fontana d'Or-Girona: 11-09-1981.

Una altre acció que tampoc esta documentada i que no ha pogut sortir a la llum per motius aliens a l'artista és "Acció a la piscina d'Enric Sabater" a Calella. Enric Sabater, secretari de Salvador Dalí i amic d'Ansesa, li va demanar que realitzés una sorpresa per l'aniversari de la seva dona a una casa que tenien a Calella. Ansesa i Faixó van decidir col·locar una línia d'espelmes que passava per sobre un pont japonès que hi havia a la piscina, i també van tirar gasolina sobre l'aigua. Just quan va entrar la dona d'en Sabater, van encendre les espelmes i la gasolina fent foc a la piscina, amb la mala sort de que la corona i la sirena d'Osaka de marbre que es trobaven a la piscina van quedar negres degut al foc que es va originar. Sabater al veure el que havia succeït li va agafar un atac de nervis i va començar a córrer rere els dos artistes que corrien morts de por. Quan van veure que amb un fregall marxava el negre, van riure i Sabater volia anar a fer el mateix a les illes Les Formigues, tot i que més tard van decidir que no. Ansesa ens explica que tot això ho va gravar "Love me", però que no ha tingut l'oportunitat de veure-ho.

Entre altres Ansesa també va comptar i apuntar amb un retolador sobre el cos cadascuna de les pigues de tot el cos d'una noia pèl-roja. Hi ha una obra de Jordi Benito anomenada "Nomenclatura" de l'any 1972 en la qual també es treballa sobre el cos. Un dels treballs que va impressionar molt a l'artista va ser "Document negre" del 1966 (Fig. 21), en el que es mostra el seu document d'identitat de color negre, i és que un dia va decidir fer una fotocòpia del "DNI" i aquesta va quedar en negre, resultat que el va deixar impressionat.

L'obra que va fer de punt de partida d'aquest treball final de grau va ser "J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades" del 1983 presentada a la formatgeria "La Lluna", sobre la qual se'n va fer un únic catàleg fet de manera bastant manual. És per aquest motiu potser, que aquesta acció no ha sortit gairebé a la llum. Hi van participar Enric Ansesa i Jaume Faixó com a artistes plàstics, Quim Bosch com a fotògraf i Xavier Coromina com a estudiant. La performance començava amb "Martiriologia" (Fig. 22) on un personatge tapat de negre ponía un ou: l'inici de tot, que podríem relacionar

també amb la iconografia de Salvador Dalí. En l'acció hi havia diversos objectes que al·ludien a la idea de "truites negres" (Fig. 23) com per exemple ous en miniatura, truites cuinades de color negre amb òxid de ferro que s'afegia als ous batuts, oueres, etc, i també fotografies sobre el mateix tema. Era una acció preparada però a l'hora improvisada ja que hi havia un personatge –tot cobert de negre- que cuinava les truites en el mateix moment, mentre Ansesa feia d'ajudant de cuina (Fig. 24 i 24.b).⁹³

El negre és l'element bàsic de l'obra artística tant d'Ansesa com d'en Faixó, tot i que en Ansesa hi és més present sobretot en les seves pintures negres i els objectes descontextualitzats. Els elements descontextualitzats més importants de l'acció van ser les truites (Fig. 24.c) que anaven acompanyades d'altres objectes com soldats de joguina en miniatura, amb decoracions de nadal (Fig. 24.d), tampax, cèntims, pèls, cristos, bombetes, cotó, segells, etc. Tots aquests elements formarien part d'un esperit més lúdic.

Jaume Fàbrega en l'article "Negre i blanc, <<La Lluna>>" critica l'acció que es va portar a terme, demanant als artistes sí realment saben el que significa conceptualisme, ja que aquesta acció era en part preparada i també sí realment hi ha darrera un anàlisi intel·lectual que vagi més enllà d'allò artístic:

I allò que no es pot negar als conceptuals, finalment, és racionalitat, anàlisi, rigor intel·lectual, aspectes que no hem sabut trobar, en uns textos i propostes que, finalment, eren tot el contrari, i en unes fotos artístiques que neguen la mateixa essència d'allò conceptual.⁹⁴

⁹³ FÀBREGA, Jaume. "Negre i blanc, a <<La Lluna>>. *Presència: parlem d'art*, 02-06-1983; p. 23

⁹⁴ FÀBREGA, Jaume. (1983). Íb.id.

3.d.b. Lluís Vilà l'Eat Art i la crítica al consumisme

Enric Ansesa i Jaume Faixó no van ser els únics que van utilitzar elements provinents de la cuina en la seva obra:

(...) tampoc no és una novetat la utilització d'elements manllevats de la cuina en aquest tipus de pràctiques artístiques i, si més no, recordem el cas de l'artista català Miralda, el de l'«art menjable».⁹⁵

I no només és el cas de Miralda, sinó que també un altre bon exemple va ser Lluís Vilà (Banyoles, 1952-2010). Va iniciar la seva àmplia trajectòria artística a partir del 1963 participant en les Trobades d'Art Conceptual del Grup Tint-1, a la llotja del Tint de Banyoles. Dins del seu dilatat treball en pintura, escultura i disseny, destaca el seu treball dins dels corrents conceptuals de l'«Eat Art» i l'«Art Fungible». Venia de família de sabaters, i el que va fer Vilà va ser traduir l'artesania popular en el camp de l'art contemporani a partir de treballs efímers que tenen com a fil comú una estratègia conceptual anti-mercat. Les seves obres escultòriques tal i com em comentat eren efímeres i degut a que estaven realitzades amb materials comestibles, amb el pas dels dies s'anaven degradant, com una forma de criticar el consumisme, un vici de la societat d'avui en dia. En una exposició que es va realitzar el 4 de juny de 1971 a Düsseldorf on van exposar Spoerri i Miralda es va poder veure els dos extrems de l'Eat Art: Miralda realitzava obres on convertia els aliments en obres d'art amb molt de color, i Spoerri exposava les deixalles que quedaven dels aliments. Lluís Vilà es trobava entremig d'ambdós, captant l'essència de crítica social de Spoerri i el gust pel color de Miralda.⁹⁶

«Sabates comestibles» (Fig. 25) del 1979 és una de les obres més conceptuals dins de l'Eat Art. Aquesta obra, documentada fotogràficament és un treball efímer en el qual podem observar unes sabates realitzades a partir d'elements comestibles. Algunes per exemple estan realitzades amb pèsols, carn picada, amb embotit, pa, i fins i tot una amb

⁹⁵ FÀBREGA, Jaume. (1983). Íb.id.

⁹⁶ PAU, Jordi. *Lluís Vilà 1978-1992*. Ed. Lith Artes Graficas, Girona: 1992; p. 14

una sardina i gel. Tot i ser sabates de impossible calçament, visualment són molt estètiques i colorides, deixant entreveure la gran creativitat de Vilà. Tal i com em comentat en el paràgraf anterior, Vilà es mou entre Miralda i Spoerri, i en aquesta obra es pot visualitzar perfectament, ja que es poden veure els colors lluents i també la crítica social pel consumisme, ja que són elements que provenen del món del consum, les sabates.

Una altre obra és “Carn” (Fig. 26) del 1980, de caràcter efímer. Es recobria a una noia amb el que semblen ser salsitxes a mode de vestit, iconografia de la moda l’agençament personal. Per tant, per a que aquestes obres es poguessin veure posteriorment, es va realitzar un muntatge a base de fotografies. Tot i això, no em de deixar de pensar que es tractava d’un treball efímer, en el que importava el concepte que hi havia darrera. Més tard, al 1984 va realitzar “Arburguesa”, el recobriment d’un arbre amb carn picada i cremat posteriorment. “Ritus Nutrici” també del 1984 (Fig. 27), instal·lació presentada a la Galeria Canaleta de Figueres al mateix any que les anteriors, és una instal·lació amb aliments amb un profund significat simbòlic al darrera. Podem visualitzar una mena d’arbre realitzar a partir de ferros i altres elements com el pa, sobre un pla del que sembla ser sorra blanca. El pa formaria part de la iconografia jesuítico-catòlica.⁹⁷

“Zero growth concert” de l’any 1985 és una obra molt intensa en la que es presenta el creixement zero proposat als pobres ja farts de tot, des de la puta-corrupcia Europa.⁹⁸

Davant d’un conjunt d’objectes com aquests, a banda de riure-se’n, hi ha dues possibles reaccions una mica més constructives: una creure’ls artístics, agradin o no, i embrancar-se a destriar si es tracta de nou material, si de gramàtica popular, si de concepte surreal, si d’influències conceptuais i altres estirabots per l’estil; la segona, veure’ls des de l’òptica dels treballs escultòrics en pa, i aleshores estendre’s en qüestions històriques i estètiques. De fet, posats a triar-ne una de les dues, és aquesta darrera la via que dóna més joc i ens encamina fins a cert punt a entendre de que va la cosa.

Joaquim Dolç⁹⁹

⁹⁷ PAU, Jordi. Op.cit; p. 12

⁹⁸ PAU, Jordi. Op.cit; p. 12

3.d.c. L'abans dels inflables de Josep Ponsatí

Josep Ponsatí va néixer a Banyoles l'any 1947 i viu i treballa a Porqueres, un poble tocant a Banyoles. Les arrels del seu interès per l'art i la cultura provenen de mà del seu pare i la seva mare, ja que el seu pare era mestre. La seva mare a partir de la mort del pare va portar a en Josep Ponsatí i als seus germans a pintar a l'oli i a l'aquarel·la. Aquest interès per la pintura va començar com un *hobby* però mes endavant, als onze anys va anar a l'Escola d'Arts i Oficis de Banyoles amb el pintor Joan de Palau, on començaria pintant paisatges de l'estany. Als dotze anys ja va rebre els seus primers encàrrecs i en aquell moment ja es preveia que es dedicaria a l'art. Al 1964 va anar a estudiar a l'escola Massana a Barcelona, coincidint amb una exposició de Tàpies i que a Ponsatí el va influenciar molt.¹⁰⁰

Però bé, realment l'obra de Ponsatí es única i especial per les seves obres de gran format: els inflables. Va ser al 1965 quan va realitzar una de les peces que ja entreveïen quin seria el rere fons de la seva obra: una escenografia per una peça de teatre d'Eduardo Criado, basada en la llum; i un cartell per a un recital de Raimon a Banyoles, en el qual ja apareixien característiques de l'obra de Ponsatí com la geometria i la simplicitat, aspectes que van inventar els suprematistes russos i que en aquell moment l'artista banyolí no en sabia de la seva existència. Va ser a partir de començar a rebre encàrrecs més professionals quan va començar amb la creació d'unes obres tridimensionals que ja denotaven el seu interès per l'espai i la innovació.

Va realitzar la seva primera escultura l'any 1966 per a la piscina coberta del Club Natació de Banyoles (Fig. 28). Aquesta obra va ser la primera de molts més inflables que vindrien

⁹⁹ PAU, Jordi. Op.cit; p. 20

¹⁰⁰ PONSATÍ, Josep. Text inèdit. Arxiu particular.

després, i degut a la novetat d'endinsar-se en l'escultura, va tenir molta cura dels detalls com per exemple en l'elecció dels materials, la textura i la perfecció d'aquests. L'obra estava situada a l'interior de la sala on es trobava la piscina i constava "d'un suport d'alumini anoditzat blanc d'1,10 x 2 m., sobre el qual descansa el cos principal de forma tronco piramidal d'alumini anoditzat negre, al fons del qual s'hi troba un mirall d'acer convex i tot davant elements al·legòrics. Tot el conjunt era desmuntable.¹⁰¹ Era una obra formada per setze peces i unides amb soldadura i no pas amb cargols. Segons Ponsatí, aquesta obra tenia un clar lligam amb els criteris del moviment constructivista.

Al 1968 va realitzar dos projectes, d'una banda un anomenat "Monument a Jacint Verdaguer", basat en una escultura que s'havia de situar a tocar l'estany de Banyoles i estava formada per un paral·lelepípede central de granit blanc que formava les quatre barres (Fig. 29), el qual quedava tancat de dalt a baix per unes ales d'acer folrades amb miralls. En aquesta escultura la llum també tenia un paper molt important. La seva alçada era de dotze metres (Fig. 30). Tot i el gran interès que hi va haver per part del Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles no es va poder portar a cap. I d'altra banda, una monumental escultura arquitectònica que formava part d'un projecte d'urbanització d'una zona d'uns tres-cents metres de longitud, també vora l'estany de Banyoles. Ponsatí es va encarregar de concretar com havia de ser l'enjardinament i com havia de ser l'obra; una peça cilíndrica de vidre i acer d'uns setze metres de longitud i que es trobava subjectada per una biga en forma d'H, escultura que recordava un tobogan. També va realitzar una escultura per a Pictorama al 1968 en la qual jugava amb els materials, ja que va utilitzar materials durs com planxes metàl·liques i plàstiques i textures flonges i suaus. Aquesta escultura la va repetir a Can Cortada a Banyoles.¹⁰²

En aquestes primeres obres l'artista es va preocupar per l'acció, l'atzar, el procés i la durabilitat dels materials. L'efímer, aquest nom amb el qual Alexandre Cirici va batejar la proposta artística de Ponsatí és, per definició transitori i inestable, impossible d'ésser empresonat sota els esquemes tradicionals de l'obra (suposadament) perpètua,

¹⁰¹ PUIGVERT I BUSQUETS, Joan, CALLÍS i FRANCH, Josep. *Ponsatí: escultures inflables 1971-1986*. Ajuntament de Girona, Servei Municipal de Publicacions. Girona; p. 12

¹⁰² GIRALT-MIRACLE, Daniel. La recerca espacial i cromàtica de Josep Ponsatí. *Avui*: 9-12-1979;

acabada, intangible.¹⁰³ A començaments dels anys setanta es va donar a conèixer la seva obra amb el nom d'inflables a partir d'Alexandre Cirici en una crítica anomenada "Els inflables d'en Ponsatí" de l'any 1972, però des del seu punt de vista la seva obra no són tant sols inflables i el material amb el que estan construïts, sinó que són el resultat d'un procés intel·lectual, i no tant un recull de formes i materials. Ens trobem davant d'un artista que té una inquieta personalitat i que realitza obres totalment avantguardistes i revolucionàries. Les seves peces escultòriques són minimalistes i constructivistes i són al mateix temps obres conceptuals i poètiques que es mouen en el concepte d'efímer i la natura.¹⁰⁴

3.d.d. El rerefons de la terrissa de Pere Noguera

Pere Noguera (La Bisbal, 1941), va iniciar la seva trajectòria artística en el context de les arts efímeres i conceptuals dels anys setanta, desaprenent l'escultura que havia après a les classes per a dedicar-se a allò que li interessés, practicant una escultura de procés, desmaterialitzada, en la qual s'incorpora l'objecte, l'espai i la naturalesa. Noguera és podríem dir, el més conceptual de la província de Girona. "La matèria com a revelació, la casa i l'objecte domèstic com a entorn immediat de l'home formen part de la seva cosmovisió arrelada al seu lloc d'origen, la Bisbal d'Empordà, centre productor de terrissa i ceràmica industrial".¹⁰⁵

La terrissa i el seu procés d'elaboració proporciona a Noguera un contacte amb la matèria, presentant els objectes o bé com una empremta sobre el mateix fang o bé com a peces realitzades amb un motlle fent veure que són fòssils, com en el cas d'una sèrie del 1974 en la qual es mostra un seguit tisores titulades "Tisora I", "Tisora II", "Tisora III" i "Tisora IV" en la que es pot veure la tisora com un fòssil (Fig. 31).

¹⁰³ PUIGVERT I BUSQUETS, Joan, CALLÍS i FRANCH. Op.cit; p. 8

¹⁰⁴ SAIS, Carme. *Color latent: fons d'art contemporani de la ciutat de Girona*. Ajuntament de Girona, Girona: 2014; p. 64

¹⁰⁵ PARCERISAS, Pilar. *Pere Noguera: servei educatiu (llegir i fer llegir...)* El Prat de Llobregat: 2006.

“Pere Noguera descobreix en cada un dels passos del procés d’elaboració de la terrissa una acció de pràctica conceptual”.¹⁰⁶ A partir del 1973 va començar a jugar amb l’atzar, opció que utilitza Noguera –totalment contraposada a l’altre opció: la provocació- per exemple quan va submergir una rajola sota l’aigua i aquesta es va desfer totalment. En aquest procés de desintegració es pot observar el domini de l’aigua i la docilitat de la terra. Aquest mateix procediment també el va utilitzar omplint dos càntirs crus d’aigua (Fig. 32) que també es van desfer, i en uns plats de terrissa que van ser picats per la pluja.

Noguera també ha aprofundit en el concepte d’arxiu com a ready-made. L’artista creu que quan l’objecte ja ha mort i ja no té cap funció a desenvolupar se l’ha de dotar d’una altre funcionalitat que no té perquè ser una utilitat concreta, el seu ús i el seu desús són dos punts de vista diferents. L’artista bisbalenc tenia la intenció amb “La fotocòpia com a obra-document” d’agrisar els objectes i imatges per a unificar-los dins d’un mateix espai cromàtic a partir de la fotocòpia. Els objectes quotidians –pasta de dents, un paquet de tabac, caps de mistos, etc- han estat triats de manera conscient i no han estat modificats. A “Arxiu Sèrie Massanet” es pot observar un dels treballs fets a partir de fotocòpies, on Noguera fotocòpia complements de vestir i peces de roba vinculats al pintor Joan Massanet.

Una de les accions més importants de Noguera és “l’enfangada”, en la que enfangada els objectes, és a dir, que els cobreix tots de fang. Ell creu que hi ha diferents nivells d’accions en les enfangades:

(...) accions naturals, pròpies dels materials utilitzats i accions provocades sobre l’espai i els objectes en funció del contingut de l’obra. Cada peça esta concebuda per un espai determinat i tant el muntatge a l’espai, com la realització de l’obra, així com el desmuntatge, pressuposen una modificació dels objectes i del lloc d’instal·lació.¹⁰⁷

¹⁰⁶ C.D.A.A. *Pere Noguera*. Metrònom, Barcelona: juny 1983; p. 6

¹⁰⁷ DD.AA. C.D.A.A. *Pere Noguera*. Metrònom, Barcelona: juny 1983; p. 12

“Prop de la terra” (Fig. 33) és una acció realitzada a la terrera Trayter a La Bisbal l’estiu de 1980, en una muntanya tallada en la qual s’extreia fang. Pere Noguera va col·locar un conjunt d’objectes –un armari, un llit, una televisió, un cotxe, un escriptori, etc.- dins d’una rodona de foc. El que va realitzar en primer lloc i a primeres hores del matí, juntament amb altres col·laboradors, va ser instal·lar els objectes i enfangar-los i al capvespre van encerclar la instal·lació amb feixines i durant tota la nit va estar cremant, de manera que al dia següent es va poder observar que el fang havia quedat cuit. El paisatge intervé de forma directe, de manera que podem observar la interrelació de llenguatges que conformen la seva obra. A la Galeria Canaleta de Figueres, al 1980 va portar a terme la instal·lació “La visita ets tu...i els teus accessoris” (Fig. 34), en la qual va enfangar el terra i uns quadres, sabates i una cadira. Les portes de vidre de la galeria van estar tancades durant el llarg de tota l’exposició, i per tant aquesta s’havia de veure des de fora. El que busca en aquestes instal·lacions és descontextualitzar –com també fa Enric Ansesa- els objectes per a que l’observador n’extregui els seus propis significats.

L’obra de Noguera és molt extensa, és per això que hem hagut de triar només alguna de les seves obres més representatives. Segons ell mateix creu que és un artista matèric, nosaltres creiem que no hi ha cap artista que faci el que ell fa, és realment un artista únic en quant al seu estil, i realment sí que el podem incloure en l’art conceptual, però des del nostre punt de vista, ell mateix podria crear el seu estil.

3.d.e. Marcel Dalmau i l’activisme cultural i polític

Marcel Dalmau (Les Planes d’Hostoles, 1961) és un dels artistes més joves que van treballar el conceptual o entorn les reminiscències d’aquest, per això les obres que presentarem són dels anys vuitanta, ja que en aquesta època, Dalmau encara era molt

jove. I tot i que ell no es consideri conceptual com a tal, sí que se sent influenciat en tots els sentits per les activitats que es van portar a terme a l'AAG, ja que va participar-hi en algunes ocasions. “La seva mirada sempre crítica i punyent, pretén lluitar contra la passivitat que instaura el sistema –el pensament únic- a l’escalf de l’aparent benestar que ofereix la societat de consum”.¹⁰⁸

Dalmau és un dels artistes que durant la dècada dels vuitanta va endinsar-se en l’activisme polític, com també ho va fer en Quim Domene, artista que exposarem a continuació. En un moment en que el govern era neoconservador la seva obra va ser crítica per tal de comunicar el que pensava. Dalmau durant un temps es va dedicar a fer cartells polítics, que ell concebia com a propaganda política i no com a art polític, tot i que més endavant ho va deixar ja que creia que l’activisme polític li absorbia tot el temps. I és que segons ens explica, a finals dels vuitanta amb els socialistes dins del govern, es va perseguir i detenir a persones que havien enganxat cartells que criticaven la corona espanyola. Més endavant va endinsar-se en el món de la fotografia, proclamant-se com un dels primers autors de Girona en recuperar i actualitzar l’ús de la fotografia introduint-se en el món del treball amb ordinador.¹⁰⁹

Segons Dalmau l’acabat estètic en l’art conceptual queda a part, endinsant-se en el procés d’elaboració per a arribar a la idea, “l’estadi més embrionari” com diu l’artista.

“La Culpa. A l’entorn d’una poètica de la crueltat” (Fig. 35) del 1984-85 és una instal·lació en la que es mostra una trentena de peces que presenta la visió cristiana divinitzada del patiment i resignació, una religió que culpabilitza el cos –de manera conscient- i al món sencer, sense cap possibilitat d’alliberar-se.¹¹⁰

¹⁰⁸ SAIS, Carme. Op.cit; p. 30

¹⁰⁹ SELLES, Narcís. “Pràctiques d’intervenció i estratègies de dissentiment. A manera d’introducció”, *Papers d’art*.

¹¹⁰ DALMAU, Marcel. *Recull de treballs*

“Paisatge (Vidre)” (Fig. 36) del 1987 és un tríptic fotogràfic on el paisatge –al·legoria de la natura- sempre apareix inserit en contextos altres que els suposadament naturals, és a dir, es mostra la natura mig amagada, com per exemple en una de les fotografies on es veu un paisatge en un arbre en una finestra. Aquesta fotografia ens fa veure la distància entre la persona i el seu entorn, reivindicant una major relació entre aquests.

“Abdelmpr (El nen de pedra)” (Fig. 37) del 1988-91:

“és un joc doblement combinatori a partir del principi de la unitat en la multiplicitat. D’una banda, hi ha latent una certa concepció d’arrel empedocleana que entén l’univers com a sincrasi de diversos components, i de l’altra tracto les lletres com a pangrama d’elements que constitueixen el llenguatge. Sobreposat a aquest doble joc s’estableix una altra recreació combinatoria que subratlla la complexitat de relacions entre la paraula i el món”.¹¹¹

3.d.f. Quim Domene i l’objectiu de conscienciar amb la seva obra

Quim Domene i Berga (Olot, 1948) forma part de l’avantguarda catalana dels setanta i també dels col·lectius ADAG, Grup d’Ara, 9 de nou i l’AAG. Sempre ha mantingut un fort compromís amb la seva època.

Per això, a diferència de molts artistes de la seva generació, obsedits per la configuració d’un estil propi i per ubicar-se en el marc dels corrents que aleshores anaven entrant a Catalunya, ell s’ha esforçat més aviat per la conquesta d’un “no estil” o, si es vol, per una atenció extrema pels conflictes socials i polítics i, de forma molt especial per l’abús de la maquinària del poder en totes les esferes de la vida quotidiana, abans que per les qüestions merament formals o plàstiques.¹¹²

¹¹¹ DALMAU, Marcel. *Recull de treballs*

¹¹² ANTICH, Xavier i DOMENE, Maria. *Zona d’obres*. La canya (Girona): 2009; p. 11

Per tant, l'obra de Domene és completament social, en l'entrevista que li vam realitzar ens diu que "en aquells anys no podies viure d'esquenes a la realitat", per ell l'art és una eina per arribar a la gent i per crear consciència social i política. "Domene ha anat articulant lectures del món en forma de poema plàstic: desconcertat, com molts ho estem, amb les coses que passen, no ha deixat de construir mapes de signes que el facin comprensible i, a poder ser, millor del que , de fet, és".¹¹³

Qui observi la seva obra en una primera instància pot pensar que la seva obra és molt plàstica, és a dir, que es preocupa més per l'acabat estètic que pel significat que hi ha darrera. Quan parles amb Domene llavors entens que no és així, ja que segons ell tot l'art és conceptual perquè totes les obres –o gairebé totes- tenen una idea darrera. En la seva obra sempre hi ha una idea darrera, i tot i que hi hagi obres que semblen a simple vista més tradicionals, prenen també, arrels conceptuals. El que ocorre és que intenta, a partir de la "parafarnàlia" com en diu ell, que la gent entengui el que vol transmetre a la societat i sí per això ha d'afegir més material plàstic o més connotacions directes, les afegeix. Per tant, per l'artista és molt important la idea però l'estètica també.

Les obres que presentem a continuació formen part dels anys setanta i vuitanta, una obra expressa per uns espais determinats amb un contingut més polític i social.

L'any 1974 amb vint-i-sis anys va realitzar el treball "Sarrià, mon amour" (Fig. 38), que va sorgir de la necessitat de reivindicar la contaminació atmosfèrica que patia la ciutat de Sarrià, degut a la forta industrialització d'aquesta, provinent per exemple de la paperera Torres. En aquesta obra -presentada en primer lloc a la III Mostra Provincial d'Art a la Fontana d'Or de Girona l'any 1975-, es pot observar la figura d'un home vestit amb tragí i corbata –repetit tres vegades amb una mascareta, una màscara antigàs que el protegeixen del que en el seu moment va crear –la contaminació-, i que a hores d'ara es converteix en el seu pitjor aliat. Aquesta obra és totalment hereva de l'art pop ja que

¹¹³ ANTICH, Xavier i DOMENE, Maria. Op.cit; p. 13

Domene utilitza les característiques pròpies del moviment, però amb una idea molt potent a darrera.

Més tard, van voler exposar aquesta obra al Museu d'Art de Girona a l'exposició "El llegat del Pop art a Catalunya" l'any 2004, treball que va haver de reconstruir ja que per qüestions de trasllat de taller van quedar malparades. Més endavant, a l'any 2006 aquesta obra també la van voler exposar a la Biblioteca Emília Xargay de Sarrià de Ter en una exposició que s'anomenaria "Crònica en tres temps (1975, 1981, 2006)". En aquesta exposició van voler que Domene ho ampliés amb una altra instal·lació i aquest va decidir realitzar una obra que mostrés el problema de Sarrià: la divisió que té el poble per diferents factors com el riu, l'autopista, la nacional i el tren, és a dir, per les seves condicions geogràfiques i la confluència circulatòria. El treball "Sarrià, mon amour II" (Fig. 39), presenta una figura humana amb proporcions humanes de Dürer com a "metàfora de la ciutat ideal clàssica"¹¹⁴. Aquesta figura té el mapa de Sarrià vist des de dalt en blanc i negre i es juxtaposa de color vermell la circulació sanguínia humana, apreciand la distribució de la ciutat.

"La càrrega: exercici plàstic entorn a una imatge" (Fig. 40) és una instal·lació de Domene de l'any 1981, realitzada a partir de la molt coneguda obra "La càrrega" de Ramon Casas. Va pensar aquesta obra a partir del cop d'estat del 23-F. Es mostra la imatge d'un guàrdia civil que carrega muntat a cavall, un home que es posiciona en el poder franquista i que endarrereix la instauració de la democràcia. Aquestes són peces fetes amb esprai, en les que es repeteix la figura principal –el guàrdia muntat a cavall– però en les que es modifiquen elements com el cap, ja que en algunes que es pot veure el cap d'un bisbe i també en el peu de les repeticions, ja que en cadascuna s'enganxa una notícia diferent d'algun article de premsa (Fig. 41). En altres obres de la mateixa instal·lació és poden veure collages realitzats sobre cartró i modificats amb tinta en la que també es parteix de la idea del guàrdia muntat a cavall amb diferents variacions en

¹¹⁴ ANTICH, Xavier i DOMENE, Maria. Op.cit; p. 19

les que per exemple s'enganxa el cap del rei, a en Jordi Pujol, la paraula democràcia, etc. (Fig. 42)

Al 1986 va fer un treball anomenat "Accidents?" (Fig. 43) que va formar part de l'exposició "Per la Pau i el Desarmament" a la Sala La Carbonera d'Olot. Aquesta obra és bastant conceptual per la idea tant clara i concisa que es vol mostrar. Domene ens explica que a Olot es va fer un referèndum –com en altres llocs- per votar l'entrada d'Espanya a l'Otan, i amb l'entrada d'aquesta es va fer una exposició en contra d'aquest fet. En la seva obra es pot observar un seguit de més de quaranta plafons de fusta verticals amb la imatge d'un soldat a la part superior de cada plafó i a la part inferior el seu nom, la seva procedència i la data de la seva mort, que s'havia produït mentre feien el servei militar obligatori a Espanya. En els plafons es repeteix la mateixa figura, Quim Domene vestit de militar i amb els ulls tapats, mostrant-se com una persona anònima. Domene en aquest treball –com en molts d'altres- es va basar en casos reals, endinsant-se en la recuperació històrica i sobretot en l'objectiu de la instal·lació: sensibilitzar la societat.

"Experiències sobre un tema" és una exposició de Quim Domene i de Miquel Plana, presentada a la llibreria "Les Voltes" de Girona l'any 1973. En el cartell enunciatiu de l'exposició es pot observar que és un militar. Tal i com ens va explicar a l'entrevista, com ningú s'adonava del que es feia a Olot ho podien fer, però si aquesta exposició s'hagués presentat a Barcelona, s'hagués prohibit.

3.d.g. La sensibilitat i puresa d'Isabel Banal.

Isabel Banal (Castellfollit de la Roca, 1963). El dia que vam quedar amb Isabel Banal a l'Escola Massana a Barcelona la seva obra ens va emmudir degut a la sensibilitat, tendresa i rere fons de la seva obra. Degut a que va créixer a un petit poble de La Garrotxa, va viure de petita una vida totalment de pagès.

Ens va explicar que a ella no li agradava viure a Barcelona, que estimava més viure al poble, però que es va quedar a la ciutat pels estímuls i perquè creia que en un futur tindria més possibilitats de treballar del que li agradava a Barcelona que no a Castellfollit de la Roca o voltants. És important entendre que l'obra de Banal és una reflexió sobre el paisatge i la seva vida, i per això fa servir elements de la natura com pedres, troncs, terra de pagès, elements que recorden la seva infantesa i el lloc que recorda amb tanta estima a moltes de les seves obres.

El color blanc per ella li surt de dins, és el silenci, la pau, però també podria ser com quan tens un full en blanc i l'angoixa t'envaeix perquè no et surt res, o la metàfora de que la llum t'encega i que tot està dit. Ens va dir que "treure-ho de la realitat i portar-ho al pensament" era una les bases de la seva obra artística. És important dir que per ella el títol és molt important.

"Camps llaurats" del 1985 és una sèrie que sorgeix a partir d'un seguit de dibuixos amb el mateix nom que provenen de la vida de pagès, la terra treballada, les eines de pagès, els camps, els horts, etc. Podem veure que utilitza l'escaiola de color blanc com a element primordial en aquesta sèrie i que com ja em comentat el blanc és un color que li proporciona pau i tranquil·litat.

Las ideas así depositadas en la imagen permanecen, y resuena la voz, leve y concentrada, capaz de aliviar las discordancias. Pero su intimismo se manifiesta, también, en las formas que elige o construye, como sucede con su alusión frecuente a la forma de mesa: una geometría que se hace objeto.¹¹⁵

Durant la xerrada, també ens parla de l'objecte de la taula, element que és per Banal un espai de reflexió i pensament. I altre vegada, apareix el full blanc, la creativitat, la pau, el no-res, la fragilitat, el record, etc. "La meva taula" del 1986 és un bon exemple on representa aquest objecte.

Ens trobem davant d'una artista molt preocupada per la vida interior, per la idea de l'obra i el seu rerefons i no tant per l'estètica d'aquesta i la descripció. I obra rere obra ens trobem amb l'anàlisi de l'oposició entre la vida urbana i la vida de poble, una obra que transmet realment pau i des del nostre punt de vista ens transmet el sentit ella per dins i això és l'art conceptual; Banal transmet a partir d'objectes, l'espai i el color blanc una idea molt profunda, senzilla, amb valors i molta tendresa. De fet, en el moment en que ens va parlar sobre la idea del blanc, ella mateixa es va emocionar, deixant entreveure entre els seus ulls brillants que era una obra amb un sentit meravellós i ple d'estima per la seva terra i els seus orígens. El llenguatge per sobre de tot. "Pot ser, com diu Hrbal, <<la belleza de escribir está en que nadie te obliga a hacerlo>>, i l'acte d'escriure com a poètica d'un procés creatiu es pot entendre en el sentit més ampli".¹¹⁶

A l'obra "Pensant-'hi" del 1987 podem observar totalment la contraposició entre la vida urbana i la de poble, ja que en primer pla veiem una placa d'escaiola de color blanc amb dues petjades representant la ciutat, i en un segon pla, un rectangle amb terra de pagès que recorda a la vida enyorada de petita.

¹¹⁵ DOÑATE, Lluís. *En toda acción abstracta se introduce el relato*. 1989.

¹¹⁶ BOSCH, Glòria. *Isabel Banal: En veu baixa*. Ajuntament de Girona, 1995; p. 5

4. CONCLUSIONS

Un dels objectius d'aquest treball era conèixer –ja que ho desconeixia- l'art conceptual a la província de Girona i per tant tot el que he llegit, trobat i escoltat per part dels artistes per mi era absolutament nou i m'ha sorprès molt. Un altre objectiu era trobar els buits que no s'havien estudiat o que ve no s'hi han prestat –des del meu punt de vista- la prou atenció, i bé, el resultat que n'he obtingut ha sigut que encara hi ha artistes a la província de Girona que han de ser estudiats i presentats com a artistes molt importants per a la història i cultura de la província.

Amb aquest treball m'he adonat que la generació d'artistes de les quals hem parlat van viure realment una etapa molt difícil en la que sortir de la tradició i reivindicar-se a partir de l'art no va ser del tot fàcil. Ells van ser els encarregats d'obrir nous camins fent així més fàcil el treball dels artistes d'avui en dia. Des del meu punt de vista se'ls hi ha de donar les gràcies pel treball que van fer, i per lluitar per la lliure expressió. Enric Ansesa en una entrevista¹¹⁷ explica que durant els anys vuitanta no hi havia cap tipus de suport social ni cultural i que degut a que Girona no va tenir gairebé cap tipus d'ajuda va quedar estancada sense tenir gaires oportunitats. Ansesa reivindica que la cultura és molt important i que s'ha de lluitar per aquesta.

M'ha donat la sensació –després de parlar amb alguns artistes- i crec que va ser així, que a la ciutat de Girona va ser més difícil realitzar segons quin tipus d'accions, propostes emmarcades en la performance, l'art sociològic i polític o l'art conceptual entre d'altres; aquestes són algunes de les noves propostes incorporades des ja fa uns anys al patrimoni artístic de la nostra època.¹¹⁸ Sembla que Girona al ser una ciutat més important i més gran tot es coneixia més i per tant, com gairebé tot sortia més a la llum, es van prohibir més coses a diferència d'altres ciutats com Olot i Banyoles, on les

¹¹⁷ GIL, Rosa. Enric Ansesa Gironella, la intensa i difícil trajectòria d'un artista. *Diari de Girona: dominical*: 5-02-1989; p. 6

¹¹⁸ FÀBREGA, Jaume. "Nous comportaments artístics", *El punt: guia de galeries d'art*: 17-09-1981; p. 22

institucions no se n'adonaven i per tant no hi havia tantes limitacions. Un bon exemple és l'exposició sobre els militars de Quim Domene, potser s'hi s'hagués exposat a Girona no hagués estat possible.

Els conceptuals de la província de Girona el que està clar és que majoritàriament volien reivindicar-se socialment i políticament, tant a partir d'obres individuals com a partir d'obres col·lectives, on fins i tot s'arribava a convidar a tot el poble com en el cas d'"Art al carrer" a Olot. M'he trobat amb artistes que basen més les seves obres al voltant de la natura i els materials com seria el cas de Pere Noguera, també m'he trobat d'altres més sensibles i profunds sentimentalment com Isabel Banal i d'altres que tant fan obres personals –conceptuals- com obres de caràcter polític com Enric Ansesa. D'altres que volen que la població reflexioni a partir de les seves obres com Quim Domene i Lluís Vilà i d'altres que tenen una obra tant profunda com el seu intel·lectual, com el cas de Marcel Dalmau. També m'he trobat amb artistes que creuen que l'acabat estètic d'una obra conceptual no és important i m'he trobat amb altres que creuen que sí, que tot i que hi hagi una idea que prevalgui per sobre de tot, l'acabat també ha de ser visual i atractiu per la vista.

Un aspecte que m'ha semblat molt interessant és que hi ha artistes que tot i que en els articles o llibres que he llegit són presentats com a artistes conceptuals, ells no s'hi consideren. Per exemple Josep Maria Joan Rosa i Alex Nogué no es consideren conceptuals. En el cas de Josep Maria Joan Rosa en articles com "Negre i blanc, a <<La Lluna>>" es parla de que va fer obres i propostes per a la sala Canaleta i fins i tot instal·lacions a la Sala Oberta d'Olot. I en el cas d'Alex Nogué, tot i que des del meu punt de vista la seva obra sigui purament conceptual -i també segons altres llibres i articles en els quals l'esmenten-, aquest no s'hi considera.

Tot i que ha sigut un plaer fer aquest treball ja que m'ha donat l'oportunitat d'omplir-me de nocions que desconeixia i conèixer artistes tant interessants com els que he citat

al llarg de l'estudi, també ha sigut difícil, ja que en moltes ocasions m'ha costat realment moltíssim trobar la informació que volia i poder contactar amb qui he contactat. M'ha agradat molt poder realitzar aquest treball, ja que he pogut parlar cara a cara amb alguns dels artistes dels quals he escrit i trobo que tenen moltes ganes de d'explicar el que van fer i de treure a la llum treballs als quals no se'ls hi va donar la importància que tenien. Per tant, després de l'escriptura d'aquests apartats que han precedit, des del meu punt de vista crec que queden molts aspectes en els quals aprofundir i sobretot queda molt del que reflexionar i donar a conèixer.

Aquest treball, en el qual he fet un esforç molt gran, m'ha fet veure que haig de seguir, que no puc desdir-me del que els artistes m'han fet veure i que vull –no sé de quina manera encara- fer conèixer l'obra amagada d'aquests grans artistes que tenen un gran coneixement de l'art i també moltes idees en el seu pensament. Per mi es important explicar que vaig buscar informació sobre més artistes però he hagut de centrar-me en alguns per tal de no allargar més el treball, tot i això, més endavant m'agradaria tractar més amb els artistes que aquí no he treballat.

També, jo que acostumo a tocar diferents tècniques artístiques, m'he adonat que haig de començar a fer treballs que tinguin un contingut social que reivindiqui les meves idees i els meus pensaments sobre tot el que esta succeint avui en dia arreu del món. Vull aclarir que el dibuix de la portada l'he fet jo i que volia plasmar el que sento sobre la situació política que vivim avui en dia. Així doncs he volgut o he intentat en tot cas, reivindicar el que penso a partir d'un dibuix, tot esperant que s'entengui.

Així doncs crec que en aquests temps que vivim actualment és important que hi hagi artistes que reivindiquin els seus drets, que facin veure a la gent que se'ns estan emportant la nostra dignitat i els nostres diners. Per tant, és important que hi hagi un

art ple d'idees, on la gent no es fixi tant en l'acabat estètic i més en el significat per a fer de l'art un espai de reflexió.

5. BIBLIOGRAFIA

- ANÒNIM. “Dialèctica amb el negre” dins *El punt diari: dominical*. 17-11-1987
- ALSINA, Lluís. Ansesa Gironella: més enllà del negre.
- ANSESA, Enric. Text manuscrit i inèdit, arxiu personal.
- ANTICH, Xavier i DOMENE, Maria. *Zona d'obres*. La canya (Girona): 2009.
- ARAGÓ, Narcís-Jordi. (2012). “La murga d’Armando Murga”. *Revista de Girona*, 271.
- BOSCH, Glòria. *Isabel Banal: En veu baixa*. Ajuntament de Girona, 1995.
- BOSCH MARTÍ, Lluís. *Curriculum*. Text manuscrit i inèdit, arxiu Museu d’Art de Girona.
- CASACUBERTA I ROCAROLS, Margarida i SALA I PLANA, Joan. *Cultura i Ciutat: segles XVIII-XX*. Quaderns d’història d’Olot, núm 10. Olot: 1997.
- CHEVRIER, Jean-François, *L’any 1967. L’objecte d’art i la cosa pública, o els avatars de la conquesta de l’espai*. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1997.
- CLARA, Josep, *Girona sota el franquisme 1939-1976*. Quaderns d’història de Girona: Girona, 1991.

- CREUS, Maia. *Fina Miralles, el cos de l'artista en l'art*. Quadern 23: 04-2012.
- DALMAU, Marcel. *Recull de treballs*
- DOÑATE, Lluís. *En toda acción abstracta se introduce el relato*. 1989.
- DD.AA. *Pere Noguera*. Metrònom, Barcelona: juny 1983.
- DD.AA. Centre Cultural la Mercè. *Diàlegs: tres aproximacions a l'obra d'Enric Ansesa*. Del 5 de febrer al 6 de març de 2015; Girona; p. 5
- DD.AA. Taula rodona: Un cap col·lectiu. Conversa sobre la recepció de l'obra d'Antoni Tàpies", dins *Tàpies, en perspectiva*. Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2004.
- DD.AA. "Proposta ritual per un Onze de setembre", *Fontana d'Or-Girona*: 11-09-1981.
- FÀBREGA, Jaume. "Negre i blanc, a <<La Lluna>>. *Presència: parlem d'art*, 02-06-1983.
- GIL, Rosa. Enric Ansesa Gironella, la intensa i difícil trajectòria d'un artista. *Diari de Girona: dominical*: 5-02-1989.
- HURTADO GINER, Agustí. *Fina Miralles: de les idees a la vida*. Museu d'Art de Sabadell: 2001
- J. V. GAY. *Los Sitios, Arte*, (2-2-1977).

- J. V. GAY. *Los Sitios*, Arte, (10-04-1976).
- LARA-BARRANCO, Francisco J, *Arte Conceptual: renuncia estético-emocional hacia el objeto*. Laboratorio de Arte: Universidad de la Rioja, 2002.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino: Barcelona, 1995.
- MERCADER, Antoni i PARCERISAS, Pilar. *Grup de Treball*, Museu Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.
- MEYER, Ursula, "The eruption of anti-art", dins de BATTOCK, Gregory, *La idea como arte*. Colección Punto y Línea: Barcelona, 1977; p. 32
- MORGAN, Robert C, *Art into Ideas. Essays on conceptual Art*.Cambridge University Press: New York, 1996.
- PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: 2007
- PARCERISAS, Pilar. *Pere Noguera: servei educatiu (llegir i fer llegir...)* El Prat de Llobregat: 2006.
- PARCERISAS, Pilar i BADIA, Montse. *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica: Barcelona, 1992.
- PAU, Jordi. *Lluís Vilà 1978-1992*. Ed. Lith Artes Graficas, Girona: 1992.

- PONSATÍ, Josep. Text inèdit. Arxiu particular.
- POL I RIGAU, Marta. Entrevista a Antoni Mercader. *Papers d'Art*, 80.
- PORTABELLA, Pere. "Art conceptual y Antoni Tàpies" dins de *Cartas a <La Vanguardia>*, La Vanguardia española: Barcelona, 19-05-1973.
- PUIGVERT I BUSQUETS, Joan, CALLÍS i FRANCH, Josep. *Ponsatí: escultures inflables 1971-1986*. Ajuntament de Girona, Servei Municipal de Publicacions. Girona.
- RAMÍREZ, Antonio. *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: 1993.
- ROBERT, Francis, "I propose to Strain Laws of Physic", dins de ARAÑO GISBERT, J. i MAÑERO GUTIERREZ A, *Actas congreso Inar. La investigación en las artes plásticas y visuales*. Universidad de Sevilla: Sevilla, 2003;
- SELLES, Narcís. *Alexandre Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Ed. Afers. Catarroja-Barcelona: 2007.
- SELLES, Narcís, *Una aproximació a la historiografia de de l'art contemporani a la regió de Girona*. Girona: 2007.
- SELLES, Narcís, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Llibres del segle: Gaüses, 1999.

- SELLES, Narcís. “Pràctiques d’intervenció i estratègies de dissentiment. A manera d’introducció”. *Papers d’Art*, 80.

- SELLES, Narcís i BATLLE, Albert, *Art a Olot Durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d’aproximació*. Institut de Cultura de la Ciutat d’Olot: Olot, 2006.

- SELLES, Narcís i FONT AGULLÓ, Jordi. *Grup TINT-2 (1974-1976): Entre la pràctica paraartística, l’anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica*. Banyoles: Ajuntament de Banyoles, 2004.

- SOBREQUÉS, Jaume. *Catalunya durant el règim franquista*. Edicions d'ara, S.A.: Barcelona, 1984.

- TÀPIES, Antoni. “Arte conceptual aquí”, dins de *La Vanguardia española*: Barcelona, 14-03-1973.

WEBGRAFIA

- ANÒNIM. *Arte conceptual – EcuRed*. Última consulta: 07-04-16. http://www.ecured.cu/Arte_conceptual

- ANÒNIM. *L’art conceptual a Catalunya* dins de “Institut Ramon Llull”. Última consulta: 28-04-16. http://www.llull.cat/catala/cultura/arts_visuals_conceptual.cfm

- ANÒNIM. *Eugènia Balcells. Sincronías* dins de “Museo Reina Sofia”. 2016. Última consulta: 02-07-16. <http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/eugenia-balcells-sincronias>

- ANÒNIM. Ajuntament de Girona. *Sala 13: guerra civil i franquisme a la ciutat de Girona*. Museu d'Història de la Ciutat. Última consulta: 28-05-16
http://www.girona.cat/museuhistoria/cat/pdf/guia_continguts_s13.pdf
- ANÒNIM. (CCBB) Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
<http://www.cccb.org/ca/participants/fitxa/josep-maria-marti-font/32955> Última consulta: 21-07-16
- CARRASCO, Nemrod. *Andy Warhol: la teología del arte en el último Danto*, dins de la revista "Astrolabio. Revista internacional de filosofía". 2010, nº10. Última consulta: 28-04-16.
http://www.ub.edu/astrolabio/Recensiones10/resena_carrasco_2.pdf
- DANTE, Arthur. *El final del arte en "El Paseante"* (1995), llibre dins la web de la UB. Última consulta: 15-04-16.
<http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>
- DA CRUZ, Pedro. *Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano*. [Blog] Última consulta: 07-04-16
<https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/>
- HARO TEGGLEN, Eduardo. *Desfranquización*, article dins la web de El País. 28-01-2005 Última consulta: 07-07-16.
http://elpais.com/diario/2005/01/28/radiotv/1106866804_850215.html

FILMOGRAFIA

- Séptimo Elemento. VILA-SAN-JUAN, Morrosko. (2010) *Barcelona era una fiesta underground 1970-1980*. España

6. Il·lustracions



Fig.1 DUCHAMP, Marcel. *Roda de bicicleta* (1913). Instal·lació

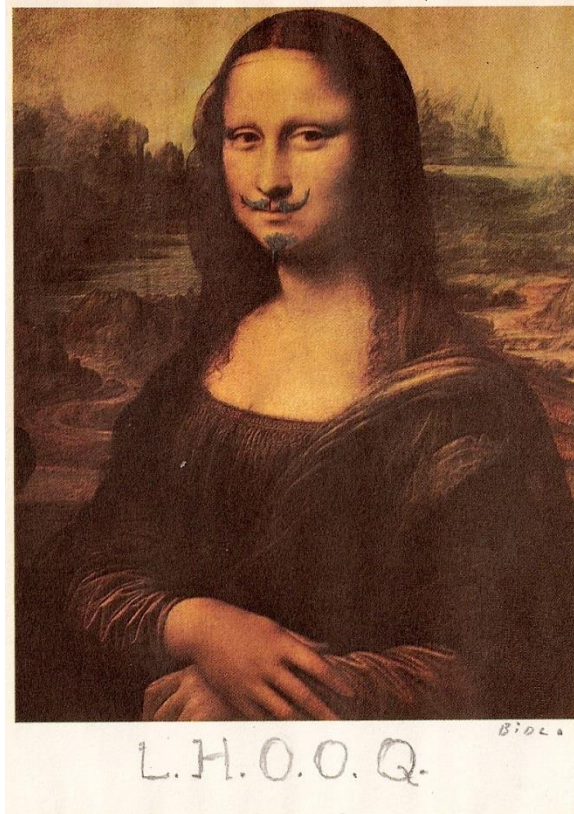


Fig. 2 DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* (1919). Collage

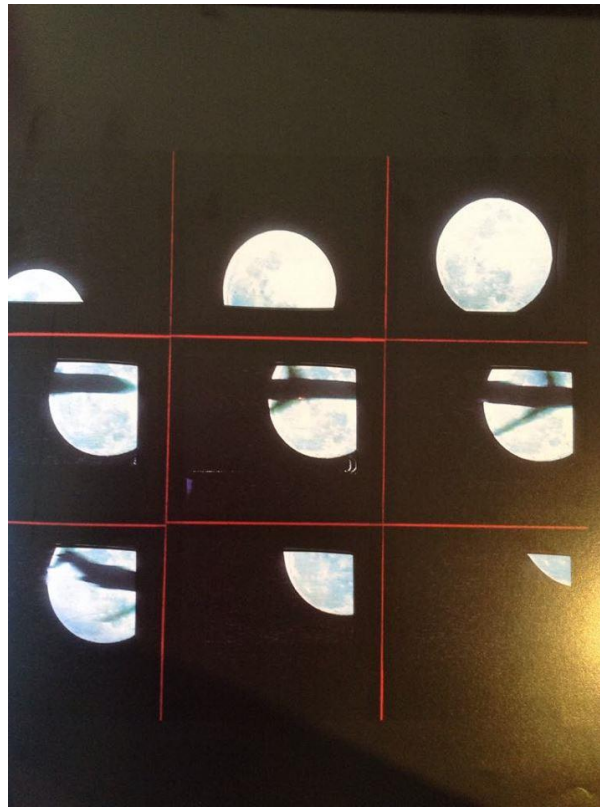


Fig. 3 BALCELLS, Eugènia. *From the center: imatges del vídeo <<Moons>>* (1982-1983).

Videoinstal·lació



Fig. 4 MIRALLES, Fina. *Imatges del zoo dins de Què fer?* Sala Vinçon (1974). Acció,

instal·lació



Fig. 5 BENITO, Jordi. *Toro performance*. Fundació Miró (1979). Acció

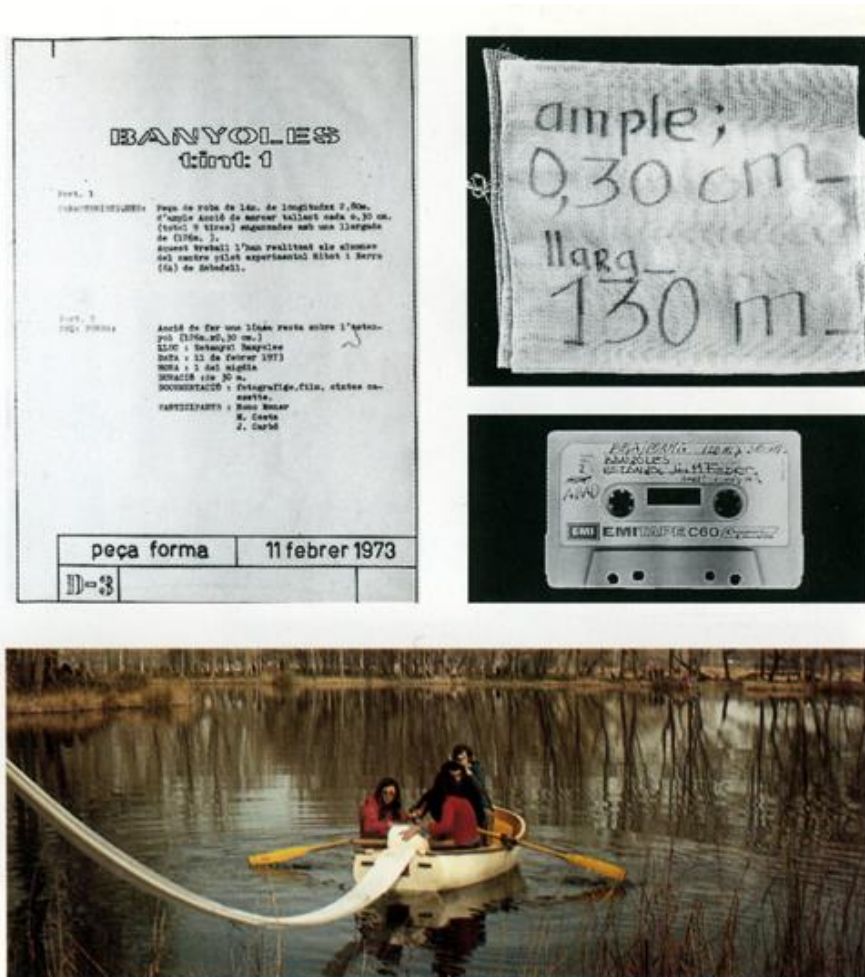


Fig. 6 ABAD, Francesc. *Intervenció de F. Abad a l'estany de Banyoles, "Informació d'Art Concepte"* (1973). Acció. Foto: F.X. Butinyà

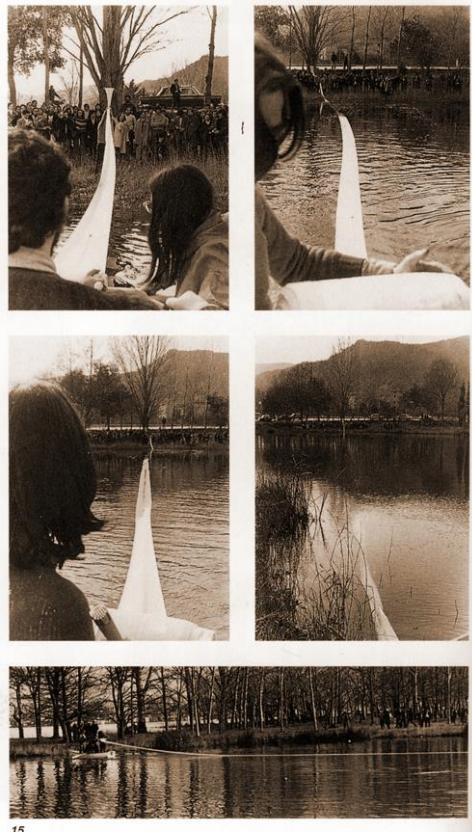


Fig. 6. b ABAD, Francesc. *Intervenció de F. Abad a l'estany de Banyoles, "Informació d'Art Concepte"* (1973) Acció. Foto: F.X. Butinyà



Fig. 7 BENITO, Jordi, *Acció de J. Benito, "Informació d'Art Concepte"* (1973) Acció. Foto: F.X. Butinyà



Fig. 8 Adag, "Instal·lació del tanc" dins de l'exposició *Drets humans ara!* (1976).
Instal·lació. Foto: Jordi Mestre

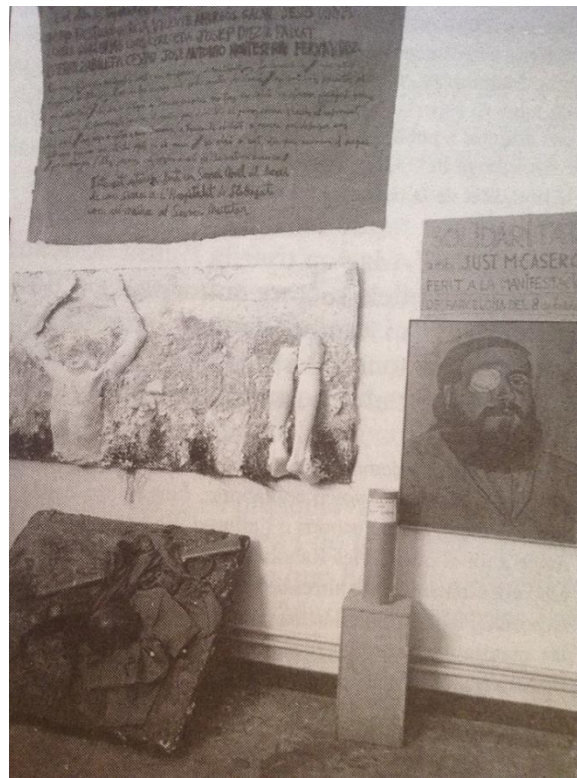


Fig. 9 Adag, "Instal·lació antimilitarista de Casanovas i J.M Mallarach a l'esquerre, i a la dreta una obra de Marquès" dins de l'exposició *Drets humans, ara!*". (1976). Instal·lació.
Foto: Jordi Mestre

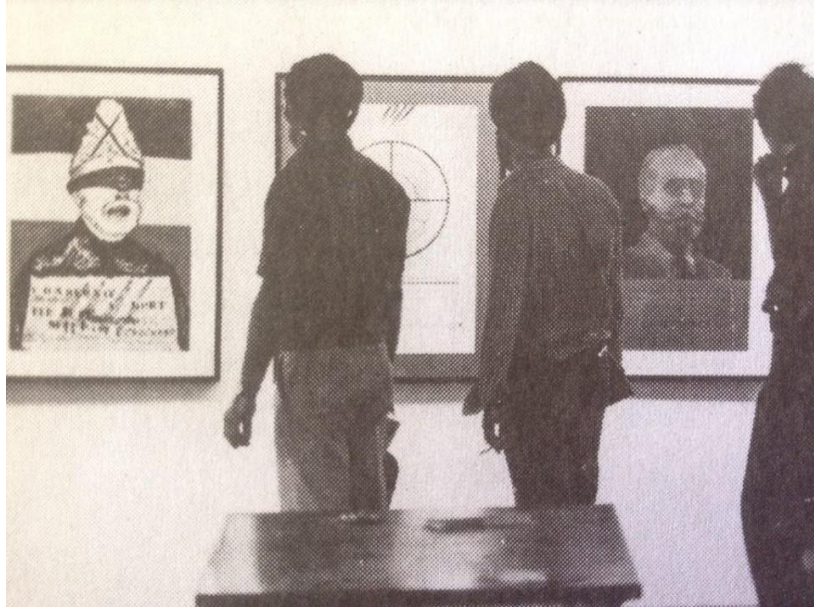


Fig. 10 ADAG, exposició *Homenatge a Carles Rahola* a la sala Fidel Aguilar (1976).

Collage

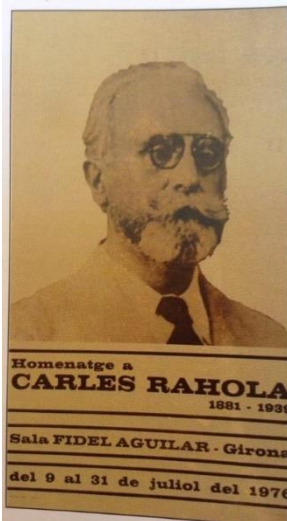


Fig.11 ADAG. *Homenatge a Carles Rahola*. (1976)
Cartell, 69x38,5 cm., tinta negra sobre paper Kraff.
Autor: Joan Casanovas

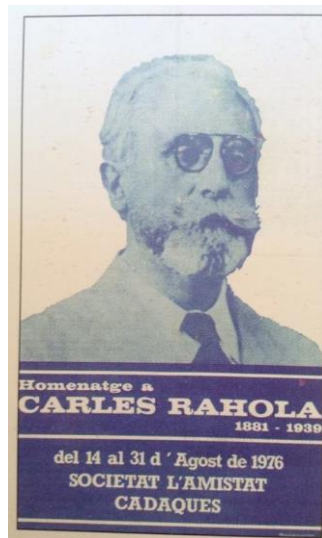


Fig. 12 ADAG. *Homenatge a Carles Rahola*. (1976) Cartell, 65x45 cm., tinta blava sobre paper blanc, autor: Joan Casanovas.

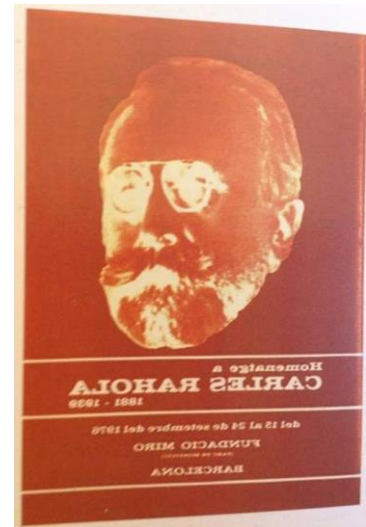


Fig. 13 ADAG. *Homenatge a Carles Rahola*. (1976)
Cartell, 69x38'5 cm., tinta vermella sobre paper blanc.
Autor: Joan Casanovas



Fig. 14 AAG. Instal·lació en homenatge a Joaquim Danés (1977) Instal·lació



(Fig. 15) ADAG. *Onze de setembre*. (1977) Cartell, 69x49 cm., tinta negra, groga, vermella i blava sobre fons blanc. Autor: Enric Ansesa



Fig. 16 ADAG. *Onze de setembre.* (1977).

Performança



Fig. 17 AAG. *Art al carrer* (1976) Pintada de murals al carrer.



Fig. 18 ANSESA, Enric i FAIXÓ, Jaume. Projecte *Les cases del riu Onyar*. (1982)



Fig. 19 ANSESA, Enric i FAIXÓ, Jaume. Detall de *Ritual per un onze de setembre*. (1981)

Acció

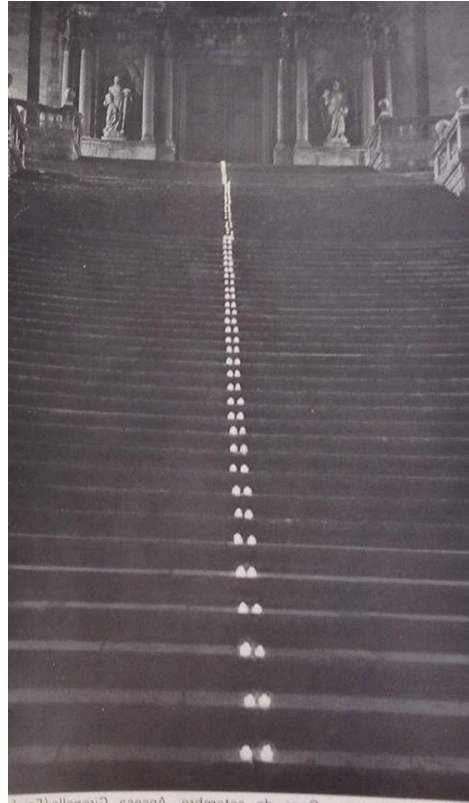


Fig. 20 ANSESA, Enric i FAIXÓ, Jaume. *Detall de Ritual per un onze de setembre.* (1981).

Acció



Fig. 21 ANSESA, Enric. *Document en negre.* (1966) Fotocòpia



Fig. 22 ANSESA, Enric, FAIXÓ, Jaume, BOSCH, Quim i COROMINA, Xavier. "Martiriologia" dins de *J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades* (1983) Formatgeria "La Lluna". Acció



Fig. 24 ANSESA, Enric, FAIXÓ, Jaume, BOSCH, Quim i COROMINA, Xavier. *J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades*. (1983). Formatgeria "La Lluna". Acció

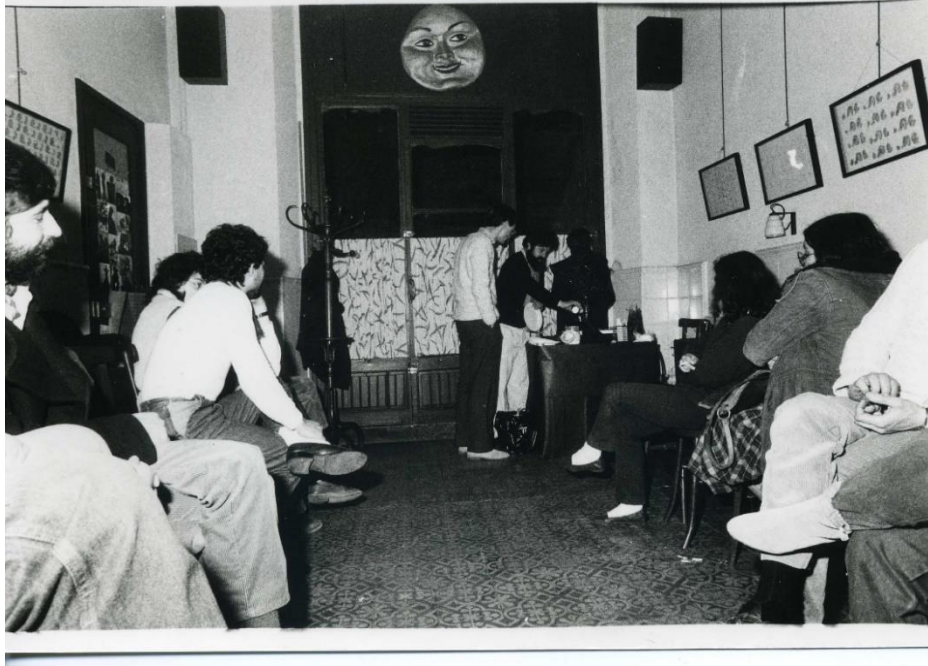


Fig. 24.b ANSESA, Enric, FAIXÓ, Jaume, BOSCH, Quim i COROMINA, Xavier. *J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades*. (1983). Formatgeria "La Lluna". Acció



Fig. 24.c ANSESA, Enric, FAIXÓ, Jaume, BOSCH, Quim i COROMINA, Xavier. *J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades*. (1983). Formatgeria "La Lluna". Acció

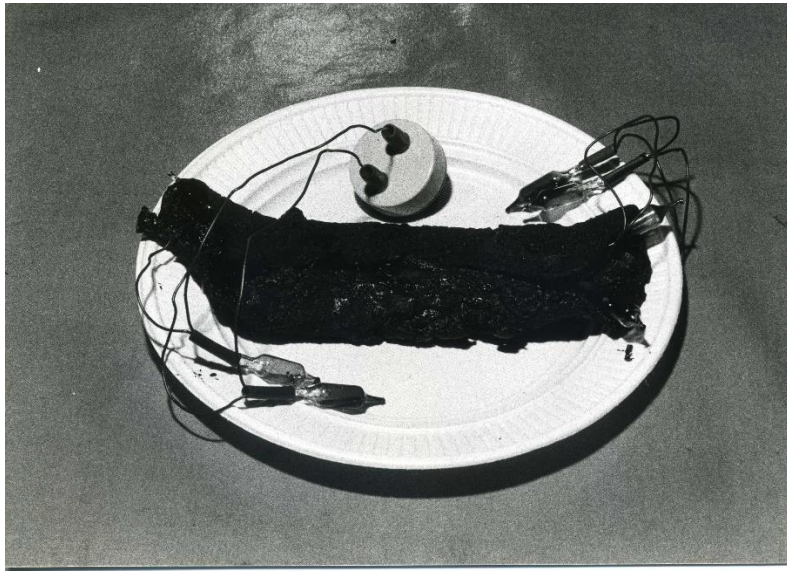


Fig. 24.d ANSESA, Enric, FAIXÓ, Jaume, BOSCH, Quim i COROMINA, Xavier. *J-10-Truites negres i les seves interaccions conceptualitzades*. Truita de nadal. (1983) Formatgeria "La Lluna". Acció



Fig. 25 VILÀ, Lluís. *Sabates comestibles* (1979). Eat Art



Fig. 26 VILÀ, Lluís. *Carn* (1980). Acció



Fig. 27 VILÀ, Lluís. *Ritus Nutrici* (1984).
Instal·lació

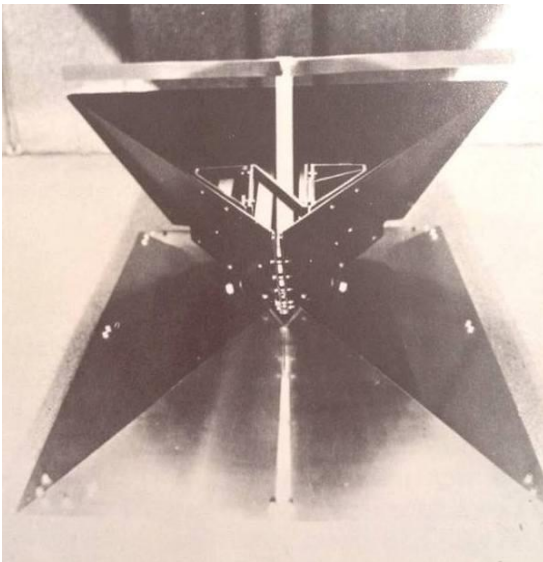


Fig. 28 PONSATÍ, Josep. *Escultura per a Club Natació de Banyoles* (1966). Escultura.

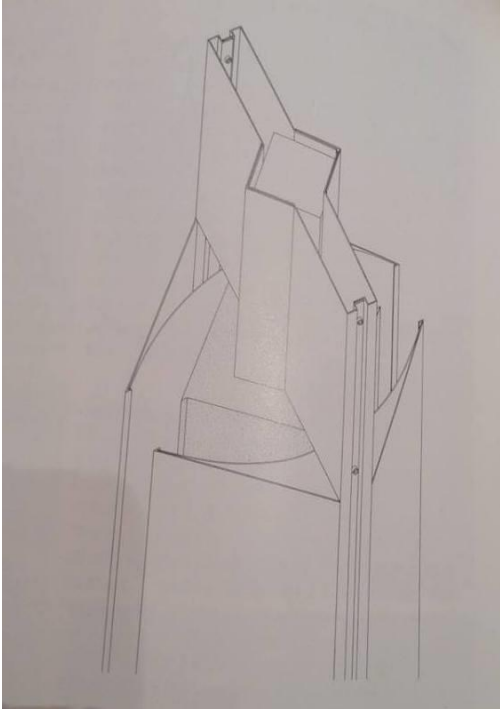


Fig. 29 PONSATÍ, Josep. Disseny del projecte *Monument a Jacint Verdaguer* (1968). Escultura

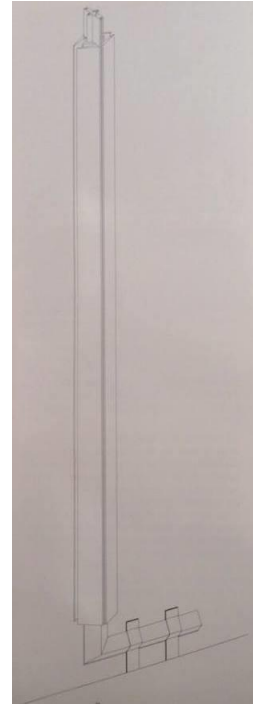


Fig. 30 PONSATÍ, Josep. Disseny del projecte *Monument a Jacint Verdaguer* (1968). Escultura

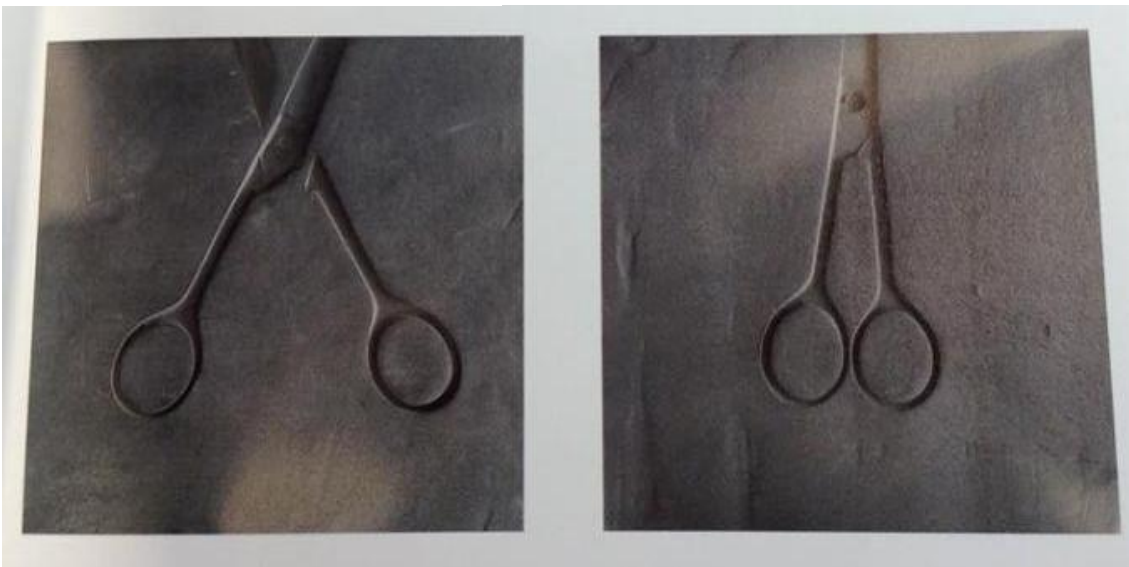


Fig. 31 NOGUERA, Pere. "*Tisora III*" i "*Tisora IV*" (1974). Terra cuita fumada i empremta d'objecte, 14x14x3'5 cm.



Fig. 32 NOGUERA, Pere. *Càntirs* (1973-1978). Acció: L'aigua desfà la terrissa crua.



Fig. 33 NOGUERA, Pere. *Prop de la terra*. Terrera de Trayter. Vacamorta-Cruilles (28 i 29 de juny de 1980). Acció, instal·lació amb fang i objectes.



Fig. 34 NOGUERA, Pere. *La visita ets tu...i els teus accessoris*. Galeria Canaleta, Figueres (des. 1980-gener 1981). Instal·lació fang i objectes



Fig. 35 DALMAU, Marcel. *La culpa* (1984-1985). Instal·lació



Fig. 36 DALMAU, Marcel. *Paisatge (vidre)* (1987). Instal·lació



Fig. 37 DALMAU, Marcel. *Abdelmpr (El nen de pedra)* (1988-91). Fotografia

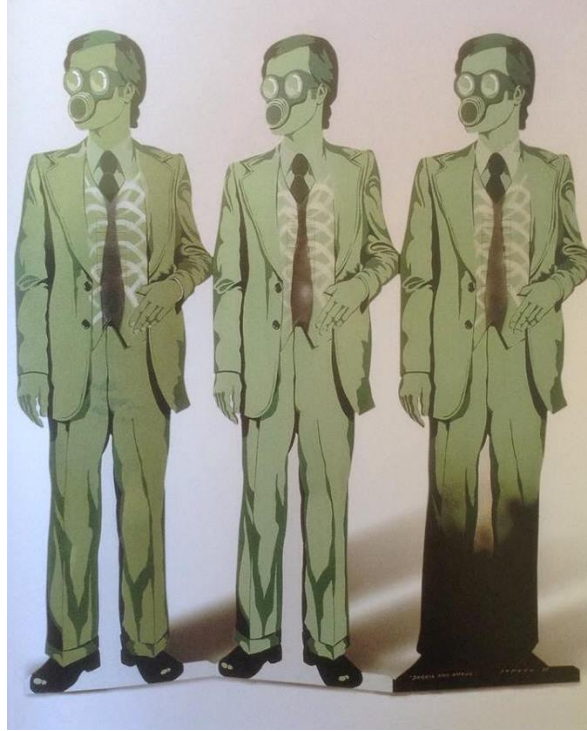


Fig. 38 DOMENE, Quim. *Sarrià mon amour* (1975). Pintura sobre fusta 180 x 150 x 2 cm.

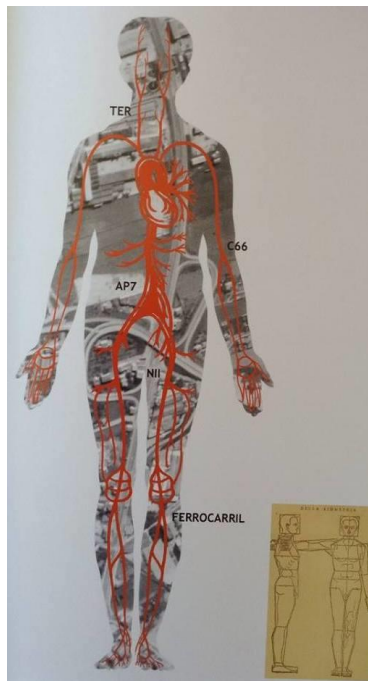


Fig. 39 DOMENE, Quim. *Sarrià mon amour II* (2006). Fotografia sobre fusta, vidre serigrafiat i ferro 200 x 90 x 20 cm



Fig. 40 DOMENE, Quim. *La càrrega: exercici plàstic entorn a una imatge* (1981). Esprai i collage sobre fusta 237 x 61 x 4,5 cm.



Fig. 41 DOMENE, Quim. Detall de *La càrrega: exercici plàstic entorn a una imatge* (1981). Esprai i collage sobre fusta 237 x 61 x 4,5 cm.



Fig. 42 DOMENE, Quim. *La resposta al 23 F* dins de "La càrrega: exercici plàstic entorn a una imatge". (1981) Tinta i collage sobre cartró 60x45 cm.



Fig. 43 DOMENE, Quim. *Accidents?* dins de "Per la Pau i el Desarmament". Sala La Carbonera, Olot (1986). Serigrafies

7. Annexos

Annex 1: entrevistes a artistes

Entrevista a Josep Ponsatí

1. Entrevistador: *s'ha sentit identificat amb l'art conceptual en algunes obres que ha realitzat al llarg de la seva trajectòria artística?*

Josep Ponsatí: sí, en les obres de gran format, ja que tenen aspectes relacionats amb l'art conceptual.

2. Entrevistador: *quines influències té a l'hora de realitzar una obra d'aquestes característiques?*

Josep Ponsatí: el meu procés de treball sempre ha estat fruit de la meua intuïció i sensibilitat.

3. Entrevistador: *va haver-hi algun detonant que fes que s'endinsés en l'art del concepte? Van ser motius, personals, artístics, polítics?*

Josep Ponsatí: no hi ha hagut cap detonant. Han estat els crítics que han associat alguns aspectes de les meves obres a l'art conceptual.

4. Entrevistador: *va veure's limitat per les limitacions i prohibicions que hi van haver durant l'època del post franquisme?*

Josep Ponsatí: no.

5. Entrevistador: *com va viure la relació amb altres artistes conceptuais del moment? Hi tenia molta relació? De quin tipus?*

Josep Ponsatí: jo feia la meua obra i cadascun dels artistes feia la seva independentment un de l'altre.

6. Entrevistador: *Què era més important a l'hora d'escollir els materials? La durabilitat era un aspecte a considerar?*

Rafel Ponsatí: tot i que les meves obres de gran format eren de caràcter efímer, em preocupava la seva durabilitat dins d'un espai de temps preconcebut.

7. Entrevistador: *era i/o és important l'acabat estètic en les seves obres?*

Josep Ponsatí: considero que és molt important.

8. Entrevistador: *creu que encara hi ha molt per estudiar sobre l'art conceptual a la província de Girona?*

Josep Ponsatí: no ho sé, no n'estic prou informat.

Entrevista a Quim Domene

1. Entrevistador: *s'ha sentit identificat amb l'art conceptual en algunes obres que ha realitzat al llarg de la seva trajectòria artística?*

Quim Domene: l'art és tot conceptual, ja que tota obra té una idea darrera, però hi ha obres que tendeixen a ser més conceptuals ja que es treballa més la idea. A partir de la idea es desenvolupa l'estètica. En la meua obra sempre hi ha una idea, encara que aparentment sigui una obra més tradicional. Estic en la frontera entre els mitjans tradicionals i allò purament conceptual. En una de les meves últimes exposicions –*Ex Machina*– vaig recollir elements de fàbriques que havien anat tancant i aquests elements passaven de ser elements de fàbrica a ser art.

2. Entrevistador: *quines influències té a l'hora de realitzar una obra d'aquestes característiques?*

Quim Domene: una idea externa a l'art. El que vull és que quan es visualitzi la idea hi hagi menys elements. A vegades, com en l'obra de Ai Wei Wei les instal·lacions són tant grans que els visitants no es paren a pensar en la idea, perquè la instal·lació té tanta força que es queden amb allò estètic.

3. Entrevistador: *va haver-hi algun detonant que fes que s'endinsés en l'art del concepte? Van ser motius, personals, artístics, polítics?*

Quim Domene: en aquells anys no podies viure d'esquenes a la realitat. L'art era com una eina per arribar a la gent. Jo el que feia era incloure més parafernàlia a les obres per a que la gent pogués entendre-ho.

4. Entrevistador: *va veure's limitat per les limitacions i prohibicions que hi van haver durant l'època del post franquisme?*

Quim Domene: ningú s'adonava del que passava aquí (Olot). Algunes de les coses que vam fer aquí si s'haguessin fet a Barcelona de seguida s'haguessin prohibit. Un exemple són uns acudits que publicava a la premsa de manera crítica i jo em trobava amb dos

nivells, un era l'autocensura ja que m'havia de limitar una mica i la censura de la pròpia revista. Al final, em van haver de dir que m'abstingués una mica perquè ja havien pagat moltes moltes degut als meus acudits.

5. Entrevistador: *com va viure la relació amb altres artistes conceptuals del moment? Hi tenia molta relació? De quin tipus?*

Quim Domene: amb qui he tingut més relació ha sigut amb en Pere Noguera i amb Isabel Banal, però amb l'Isabel hem sigut més afins per la relació geogràfica i per afinitats.

6. Entrevistador: *Què era més important a l'hora d'escollir els materials? La durabilitat era un aspecte a considerar?*

Quim Domene: la durabilitat és important. En aquestes obres treballàvem amb materials pobres i reciclats.

7. Entrevistador: *era i/o és important l'acabat estètic en les seves obres?*

Quim Domene: l'acabat estètic en les meves obres és important.

8. Entrevistador: *creu que encara hi ha molt per estudiar sobre l'art conceptual a la província de Girona?*

Quim Domene: encara hi ha molt per estudiar, gairebé esta tot per fer.

Entrevista a Marcel Dalmau

1. Entrevistador: *s'ha sentit identificat amb l'art conceptual en algunes obres que ha realitzat al llarg de la seva trajectòria artística?*

Marcel Dalmau: en sentit estricte no, ja que va ser una manera de practicar l'art -valgui la paradoxa- d'una part dels artistes de la generació anterior a la meua.

2. Entrevistador: *quines influències té a l'hora de realitzar una obra d'aquestes característiques?*

Marcel Dalmau: les influències les vaig rebre molt després del moviment, i encara continuen en molts sentits.

3. Entrevistador: *va haver-hi algun detonant que fes que s'endinsés en l'art del concepte? Van ser motius, personals, artístics, polítics?*

Marcel Dalmau: una mica de tot d'això que dius. Repeteixo que vaig començar la meua activitat artística molt posterior al moviment conceptual i sense seguir cap de les seves variants (verbal, corporal, ecològic, social, polític,...), cosa que no vol dir res de positiu, just al revés aleshores no vaig saber aprendre de les aportacions del conceptual, jo seguia assumint els convencionalismes artístics de manera acrítica. Al voltant dels 20 anys, principis dels 80 vaig passar de fer una mena d'exercicis metalingüístics al voltant de la pintura, paròdics però escolàstics, a fer un treball sarcàstic sobre la cosmovisió del cristianisme com a resposta als valors que m'havien inculcat: "A l'entorn d'una poètica de la crueltat" on el fil conductor era la negació del cos. Després, vaig deixar l'activitat artística perquè l'activisme polític m'absorbia tot el temps. Quan feia cartells polítics no feia art polític, els concebia com pura propaganda política. Als 90 vaig retornar a la praxi artística fonamentalment a partir de la fotografia.

4. Entrevistador: *va veure's limitat per les limitacions i prohibicions que hi van haver durant l'època del post franquisme?*

Marcel Dalmau: com deia abans, quan Franco va morir era un vailet, tenia 14 anys. Ara bé, de prohibicions sempre n'hi ha, abans i ara. Sense moure'ns de la mirada artística i en el sentit més estricte de la repressió política i la llibertat d'expressió, recordo que a finals dels 80, amb els "sociates" al poder, van perseguir i detenir persones que enganxaven cartells que havia fet perquè criticaven la corona espanyola.

5. Entrevistador: *com va viure la relació amb altres artistes conceptuals del moment? Hi tenia molta relació? De quin tipus?*

Marcel Dalmau: aleshores no hi podia tenir cap relació. Era un adolescent. Però si que vaig participar en algunes de les activitats de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, i no tinc cap dubte que això em va influir en tots sentits.

6. Entrevistador: *Què era més important a l'hora d'escollir els materials? La durabilitat era un aspecte a considerar?*

Marcel Dalmau: Aleshores la durabilitat era l'enregistrament documental (textos, fotografies, vídeos). Llavors es volia diluir els rols de l'artista actiu i l'espectador passiu, o entre l'art i la vida, entenen l'art com una intervenció crítica i efímera, sovint immaterial (verbal, accions,...), però real. Les accions eren extremadament mínimes com fossin reduïdes a una mena d'elements atòmics. I així, a partir d'aquesta reducció conceptual, gestual o verbal, artista i espectador, podessin concebre la realitat de manera diferent a l'ordre imposat, a partir d'exemplificar un ordre nou nascut d'una mena de fenomenologia ingènua. Massa ingènua...

7. Entrevistador: *era i/o és important l'acabat estètic en les seves obres?*

Marcel Dalmau: "l'acabat" en l'art conceptual deixa de tenir interès per centrar-se en el procés artístic fins a l'extrem: escalant enrere en el procés de la creació artístic fins a centrar-se i valorar, no ja el procés artístic, sinó el seu estadi més embrionari, la ideació, la conceptualització. Però no van qüestionar a fons la categoria de art. Simplement vam seguir estenent el que Duchamp va fer amb l'acció d'escollir objectes anodins, a d'altres

modalitats d'accions (amb el cos, amb l'entorn físic) i amb els jocs entre el llenguatge i allò que designa. D'altra banda fa segles que van sorgint una i altra vegada concepcions artístiques que valoren l'execució artística sense subordinar-la a un "acabat" diferent del treball previ a cap etapa final o acabat.

8. Entrevistador: *creu que encara hi ha molt per estudiar sobre l'art conceptual a la província de Girona?*

Marcel Dalmau: sí, és clar. En general els museus no recullen encara com caldria ni l'art modern ni l'art contemporani. I el de les èpoques anteriors es recull de manera descontextualitzada. Més enllà dels límits geogràfics que s'escullin, també cal revisar qüestions conceptuals, com ara la ideologia que allò mental és superior a allò manual (Da Vinci), cosa que prové de la societat esclavista grega. El domini d'uns grups socials sobre d'altres (esclavitud, ètnia, gènere, classe,...) és possible justament per les representacions conceptuals que fem de la realitat: les ideologies (amb el benentès que no hi ha accés directe a la realitat sense cap mena d'ideologia, sempre és fa a través de la xarxa de conceptes de cada societat, tradicions, religions, o de la xarxes que elaboren els esforços filòsofs). En tot cas sembla que el domini es produeix a través dels premis i les pors (caos, càstig, linxament, infern, etc), i de la repressió efectiva (l'eliminació de la rebel·lia, mort física o social). Sortosament qualsevol sistema ideològic té massa contradiccions irresolubles per a què ho pugui tapar tot com unes ulleres virtuals.

Entrevista a Enric Ansesa

1. Entrevistador: *s'ha sentit identificat amb l'art conceptual en algunes obres que ha realitzat al llarg de la seva trajectòria artística?*

Enric Ansesa: sí. Com a reflexió moltes

2. Entrevistador: *quines influències té a l'hora de realitzar una obra d'aquestes característiques?*

Enric Ansesa: concretament les influències teòriques i coincidents.

3. Entrevistador: *va haver-hi algun detonant que fes que s'endinsés en l'art del concepte? Van ser motius, personals, artístics, polítics?*

Enric Ansesa: diria que el catalitzador va ser la política, era una forma d'acostar-se i fer reflexionar a la gent.

4. Entrevistador: *va veure's limitat per les limitacions i prohibicions que hi van haver durant l'època del post franquisme?*

Enric Ansesa: el postfranquisme és un territori ple d'ambigüitats, bivalències. Crec que era també un desafiament.

5. Entrevistador: *com va viure la relació amb altres artistes conceptuals del moment? Hi tenia molta relació? De quin tipus?*

Enric Ansesa: de fet la relació interessant va ser visual, imatges, publicacions, alguna instal·lació.

6. Entrevistador: *Què era més important a l'hora d'escollir els materials? La durabilitat era un aspecte a considerar?*

Enric Ansesa: crec que l'important era i és l'idea, la manera de materialitzar-la depèn del perquè, pot ser efímer o durader.

7. Entrevistador: *era i/o és important l'acabat estètic en les seves obres?*

Enric Ansesa: és i era important, potser és el més conceptual en la meua obra, com un fet natural, la pluja, la neu, una tempesta.

8. Entrevistador: *creu que encara hi ha molt per estudiar sobre l'art conceptual a la província de Girona?*

Enric Ansesa: crec que de Girona, l'art cal estudiar-lo tot i més.

Annex 2: ANSESA, Enric. Text manuscrit i inèdit, arxiu personal.

Les tendències oposades originaren al buit de la desesperació, perquè uns i altres -crítics i dialèctics- serviren a uns tercers que des de l'oligarquia, ~~en~~ en la seva forma escaient a cada moment, utilitzaren les seves lluites ideològiques per mantenir-se com a jutges de la realitat. Així, el progrés de la humanitat esdevé lent i feixuc, i la solidaritat entre els homes és impossible. Aquestes persistències històriques es reproduïen en la constant del temps i en la variant formal del micro/macro poder.

Les unitats solidàries són espais limitats de temps, en la mesura de la constant, i no deixen de ser esclats de llibertat que, dins d'aquella, permeten la metamorfosi adequada de la variant esmentada.

Per tot això avui, dota el desig demostrat per les majories que la crisi -en un sentit ampli que va des de la utopia fins l'economia- els ha transformat en unitats estàtiques, comença el perill d'una realitat regressiva i immòbil. És, doncs, el moment de recuperar la dinàmica i inuir al carvi l'empenta necessària per transmetre la velocitat inicial al poder democràtic que, malgrat moltes causes, encara és nostre (fonamentalment perquè és el gruix ample i contundent del poble qui l'ha constituït).

S'ha d'entendre, per lògica, que els destins d'una nació i dels seus habitants són triats pels mateixos participants d'aquesta comunitat nacional. Cal creure que la obligació de tots és la de corregir qualsevol estancament o marrada en el camí inicial. És, doncs, en l'exercici de la ciutadania i en la participació, on resideix la sobirania popular: garantia de les llibertats i la pau, únics marcs de dret per la convivència. Pot passar que aquesta participació esdevingui difícil i, a voltes, no es; però s'ha de considerar que és irrenunciable i que cal buscar els camins per exercir-la i ampliar-la. És hora que aquesta dinàmica, continguda i apresada per la llosa de tants anys, vessi, inundi i desbordi el poder, obligant-lo i animant-lo a anar en avant. La consciència de segles de lluita per la solidaritat ens obliga a fer-ho.

Resumint la realitat en dos components -l'estàtica i la dinàmica- cal engegar ràpidament la segona. El mètode no es difícil: que cadascú arribi al límit de les seves possibilitats. Tots estem a l'avantguarda. Cada lloc és de xoc i al davant i al davant no hi tenim ningú. Cal que tots revolucions el nostre interior, buscar noves posicions i que la imaginació ens doni una nova realitat, ja que sinó esdevindrem unitats d'un ballet computat que no podrem entendre mai. Sortir del conjunt ens duria a la lluita i a la violència.

Considerant aquestes circumstàncies i entenent la cultura en un saro dialèctic de convivència pel progrés, el dipositari i creador del qual és el poble, s'entén que les forces culturals tenen, i hauran de tenir, una aportació considerable al procés.

Annex 2: ANSESA, Enric. Text manuscrit i inèdit, arxiu personal.

Cal situar-se en el lloc de la realitat i, des d'aquí, empenyar amb tota la força cap a totes les direccions, entenent que qualsevol màquina pot ser útil per anar enlavant.

En aquests moments els tercers juguen fort. És clar que la por els obliga a fer-ho i és clar, també, que les seves ofertes són, aparentment, més altes. El seu poder és fort i múltiple; estan fomentant les lluites entre els contraris i, de tot això, en treuen resultats.

La situació és greu: més aires ens ofeguen, les institucions han quedat preses a la trampa, els fantasmes de la regressió pul·lulen per damunt dels teulats de Girona i de més enllà, el progressisme ^{a.} ~~neo.~~ burgès es consolida, el somni del passat se'ns vol transformar en present.

Aquí i ara, cal denunciar la irresponsabilitat d'aquesta cultura romàntica i romancista, que s'amaga dins dels Neo/News, amb somnis de grandesa i amb assentaments burdorates i funcionaris que volen fiscalitzar la cultura per convertir-la en estètica i classista.

Apel·lem a la unitat pel progrés i la dinàmica. Que les carfones i els fasteigs efímers a què estan sotmesos els anomenats "creadors" no els facin oblidar allò tant sagrat i contingut que va dir Picasso: com una línia de combat.

El nostre treball ens obliga a anar enlavant en la recerca del camí personal, sense oblidar que aquest és una part del de la col·lectivitat. Tenim el deure de comunicar-lo en la mesura del possible.

Cal aconseguir la nostra presència a l'escola, al lloc de treball, als espais, a la vida pública, al carrer... dinamitzant i provocant canvis per lograr models de vida participatius.

Cal treure'ns de sobre i aclarir el mal somni dirigit d'un neo-escoltisme frustrant. Cal engegar diàleg en aquest sentit. Pel damunt de tot, la nostra aventura personal és una part d'una aventura col·lectiva que s'ha d'aglutinar amb el nostre poble.

Dins d'aquest projecte, experimentem i suggerim l'acció de La Lluna, de la qual, sota el fil conductor del negre, en treurem conseqüències per estudiar i crear accions alternatives fora del context habitual, i sempre dins el marc de participació.

Des de la posició irrenunciable de l'obra personal, creativa i, potser, elitista, s'ha de fer una aplicació social i divulgadora dels seus continguts, creant contextos de debat i polèmica, enriquidors per tothom.

L'acció de les Fruïtes Negres a La Lluna i les seves inter-accions de participació i espectacle són, en aquests moments de revivals, un homenatge al moviment DADA, el qual incorporà la dialèctica de l'absurd /atzar (ordre total) / com un revulsiu enfront d'una guerra i les seves situacions creades, obrint un camí important per l'art contemporani.

El desenvolupament de l'acció de La Lluna, dins d'un post-conceptualisme o d'un conceptualisme útil, és un assaig on s'incorporen molts elements per la participació. Això constata una voluntat de treballar a Girona com a centre d'expansió de la nostra cultura en un sentit universal.

Annex 3: curriculum BOSCH MARTÍ, Lluís. Text manuscrit i inèdit, arxiu Museu d'Art de Girona

1964

Solo hay un uno: EL DECONPRONETERSE (2)
DE UNA FORMA TOTAL CON LA REALIDAD.
VIDA, HISTORIA I DOLOR ~~DEBEN~~ RABIA I SA-
BIDURIA DE LOS HOMBRES QUE VIVEN LUCHAN
Y HUYEN POR TRANSFORMAR EL MUNDO I
CAMBIAR LA VIDA. EL ARTISTA DEBE PAR-
GUNTARSE SI ESTO PUEDE SER POSIBLE?
SU OBRA LA CONCIENCIA CRITICA, LA
PIRUETA, EL SIENO. DEL SUEÑO SIEMPRE
RENOVADO, DECEPCIONADO I VUELTO A
REPRENDER DE QUE TODO ES POSIBLE
E IMPOSIBLE; MIENTRAS: LA LUCHA I
LA VIDA CONTINUAN I LA INMENSA
MAYORIA VIVE EXPLOTADA, ALINEADA
I AUSENTE DE SI MISMA; NOSOTROS LOS
ARTISTAS NO PODEMOS ESTAR EN EL IN-
FINITO DE NUESTRO OCIO CREADOR I NAR-
CISISTA. OLVIANDONOS DEL MUNDO
I SUS HORRORES. DEBEMOS EXPRESAR
LA TOTALIDAD DE LA REALIDAD I LA
UTOPIA. Disculpád esta introducción
pero para mi se dijamos artistas,
pueda tra que no me gusta nada, esta
en función de la vocación HUMANISTA
de poder EXPRESAR todas estas in-
quietudes personales, sociales, filosóficas,
políticas, culturales. Ya se que la ma-
yoría de pintores tienen otro reperto-
rio de CREACION, para mi CREAR ES
TODO EL CORPUS HUMANISTICO-SOCIAL
que referido en estas líneas ^{HUMANISTA} que
intenta colaborar en la TRANSFORMA-
CIÓN PERMANENTE DE ESTA SOCIEDAD.
De la que como es evidente estoy
en total desacuerdo ^{3 DENUNCIAS RADICALES} y si queréis
que os diga que os piro y soy so-

Annex 3: curriculum BOSCH MARTÍ, Lluís. Text manuscrit i inèdit, arxiu Museu d'Art de Girona

CIALISTA, lo soy, pero de los SOCIALISTAS
UTOPICOS. En mi obra de una forma
plural y heterodoxa se discuten todos
estos programas y sueños.

Os adjunto una serie de artículos e in-
tervius que podreis encontrar mas in-
formación y debate sobre mis ideas,
realizaciones y trabajos. Insisto en
ello porque no quiero que me se con-
funda - no soy un artista típicamente
comprometido en el sentido
político-militante como los Hux-
ford, Renau. Siguiros ^{que} me
muevan un gran respeto MI COMPRO-
MISO ES MAS AMPLIO, PLURAL I APUESTO
AL TODO ^{DEGRADEN DO} TODAS LAS CONTRADICCIONES
ES DECIR ^{LO} PROBLEMÁTICO ^{TRUPO} LO
POSITIVO I ABSURDO. Creo que el artista
contemporáneo debe tener un compro-
miso político de independencia, esto no
es ningún ~~libro~~ artículo pero LIBRO
INDEPENDIENTE DE LOS PARTIDOS i Ojo! es-
ta es mi alternativa particular para pro-
ducir profundeza y dar ^{mas} guerra
"y finalizo en mi tarjeta y fronteo
debeaia poner. BOSCH MARTÍ, HUNTA
NISTA? ARTISTA CRITICO? AGITADOR DE CONCIEN-
CIAS? ANIMADOR CULTURAL O SOCIAL?
Exactamente de todas estas defini-
ones no se cual quedarme todas me
gustan y me siento identificado
pues he vivido y ^{para} con mi ROL. Ah! me
he olvidado de poner la de PINTOR?

I vamos por una parte de mi
«Curriculum Vitae» Os adjunto
un catalogo de mis actividades

Annex 3: curriculum BOSCH MARTÍ, Lluís. Text manuscrit i inèdit, arxiu Museu d'Art de Girona