

# Aspectes de la realitat artística i social de la Girona contemporània(\*)

Narcís Selles

## Una mirada panoràmica

El segle XX té, a la ciutat de Girona, unes quantes fites altament significatives en el terreny cultural que, a banda del seu interès específic, depassen l'àmbit estrictament individual de la producció i les limitacions sectorials, i s'insereixen de ple en dinàmiques socials més àmplies. Des d'un punt de vista cronològic, la primera d'aquestes experiències és la que representa el grup modernista. La seva acció va tenir lloc els primers anys de la centúria i aplegava un conjunt de joves intel·lectuals que des de plantejaments estètics de base simbolista i decadentista, i imbuïts d'un messianisme que bevia de Nietzsche i D'Annunzio, pretenien somoure una societat fortament tradicionalista i levítica. Els noms més representatius foren els de Prudenci Bertrana, Miquel de Palol, Josep Tharrats, Carles Rahola i Xavier Monsalvatge. Aquest darrer, fill de la burgesia financera local, va acabar per integrar-se en una altra de les iniciatives d'abast col·lectiu dignes d'esment, per bé que de tendència reactiva i de caire institucionalista, vinculada al regionalisme conservador, a sectors eclesials i als nuclis socials més benestants. Ens referim al noucentisme, un projecte que a Girona va girar a l'entorn dels designis i aportacions de Rafael Masó, arquitecte de vàlua, escriptor i dinamitzador cultural, que malgrat els seus esforços no aconseguí articular a la ciutat un entramat intel·lectual i creatiu gaire sòlid. Fins i tot es podria matisar la suposada adscripció noucentista d'un autor emblemàtic com Fidel Aguilar. No en va, Aguilar, més vinculat a l'artesanat que a la creació artística i al culturalisme dels nuclis burgesos, va ser un personatge vindicat posteriorment per diverses tradicions progressistes i de l'esquerra gironina, les quals veien l'escultor, sotmès a un estat de penúria econòmica, com una mena d'ostatge de Masó.

La tradició regeneracionista dels modernistes es va acabar empeltant amb els corrents republicans i el liberalisme socialitzant de certs sectors de les capes mitjanes i de les classes populars. D'aquest conglomerat van sorgir l'arquitectura racionalista i diversos assajos de reformisme social i cultural. Destaquem els noms de Ricard Giralt, Emili Blanc, Pep Colomer, Josep M. Corredor i el pintor i arquitecte Josep Claret.

Finalment, a banda de petits i valuosos assajos de resistencialisme cultural sota el franquisme, cal destacar la constitució de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG), l'any 1976, la qual, tot i les seves mancances i contradiccions, es pot considerar una de les principals experiències organitzatives i d'acció política del món artístic durant el procés de derogació del sistema totalitari. L'agrupació aplegava nombrosos autors, majoritàriament allunyats dels nuclis socials hegemònics de la ciutat, i des de plantejaments autogestionaris de base marxista va assolir un ampli ressò, especialment a la ciutat però també al conjunt del país, alhora que va fer una aportació important en el terreny de l'art d'intervenció. Les activitats plàstiques del grup, que generalment giraven a l'entorn d'un tema que vertebrava una diversitat de llenguatges i poètiques, incloïen un ampli ventall de possibilitats, com la creació d'ambients concebuts col·lectivament i amarats de sentit crític, l'organització d'exposicions obertes que buscaven la màxima participació, la confecció de cartells per a les forces democràtiques o, a un altre nivell, la presència i col·laboració en manifestacions reivindicatives i mítings polítics del moviment opositor.

## De l'acció col·lectiva i la lluita política al replegament sectorialista

Aquest article, atès el marc temporal del present dossier, potser hauria d'haver

L'interès de l'aportació de l'ADAG, la importància quantitativa dels autors implicats i, en molts de casos, la vàlua qualitativa de les seves obres personals fan que aquest període pugui ser considerat, en l'àmbit de les arts plàstiques, un dels moments creatius més importants del segle vint a Girona.



Els Drets Humans, ara! (1976), cartell, 60x38,5 cm, disseny de Joan Casanovas i Joan Boladeras. Inclou el que es pot considerar el manifest fundacional de l'ADAG.

començat amb l'ADAG, però ens ha semblat interessant oferir prèviament uns petits apunts històrics, perquè la tradició moderna de caràcter progressista del període republicà, mantinguda bàsicament pels pintors Isidre Vicens i Pep Colomer i assumida posteriorment per alguns dels seus deixebles, va ser un dels actius operants en la síntesi teoricopràctica que va plasmar l'ADAG, al costat, és clar, d'altres perspectives i plantejaments. Entre aquests, subratllem especialment dues línies principals d'influència. L'una prové del moviment conceptual, un ascendent que no és directe, sinó que inicialment fou recollit pel Grup Tint-2 de Banyoles i, a través del seu principal ideòleg, Jaume Fàbrega, va revertir posteriorment a l'ADAG, en especial l'orientació derivada de l'opció sociopolítica del Grup de Treball. Un referent teòric que el col·lectiu gironí va integrar amb habilitat en la seva pràctica concreta.

En general, la historiografia de l'art ha tendit a veure el paper de Banyoles com a mer receptacle de les iniciatives generades a l'entorn d'Art Concepte l'any 1973, promogudes per Antoni Mercader i el Grup Tint-1, però ha obviat l'acció del nou col·lectiu que es va crear l'any 1974. Ens referim al Tint-2, que estava format, entre altres, per Lluís Pau, Jeroni Moner, Lluís Vilà, Xicu Cabanyes, Josep Riera o J.

Fàbrega. Va ser un agrupament de caràcter interdisciplinari, d'orientació analítica i d'un accentuat sentit crític, influït per plantejaments de base sociològica, que va prendre el tema del kitsch com a eix vertebrador de les seves principals propostes; i que també fou una mena de nucli d'afinitat amb els escassos artistes conceptuals de la regió de Girona, bàsicament Josep Ponsatí, Pere Noguera i, en part, Josep M. Joan Rosa. Cadascun dels seus treballs, que solien prendre la forma d'una presentació de materials, girava a l'entorn d'una tesi, defensada en textos de gran densitat teòrica elaborats per Fàbrega. La profunditat interpretativa, l'acurat enfocament expositiu i la reflexió metalingüística que impregnaven els seus muntatges converteixen aquesta experiència en un cas singular i d'un valor remarcable. A principi de l'any 1976, el Tint-2 es va autodissoldre, ja que la seva línia intel·lectualista, malgrat la ideologia anticapitalista que impregnava el seu discurs, no va ser capaç de respondre a les necessitats que exigia el nou context de lluita política.

Una segona influència que incorporà l'ADAG venia de certes teoritzacions lligades originàriament al materialisme dialèctic i als realismes, obertes a totes les innovacions formals però sense renunciar a una perspectiva social. Una opció que també recollia alguns suggeriments, bàsicament en el pla activista, provinents del situacionisme francès. Aquesta via fou introduïda per Enric Marquès, el qual, a París, havia format part de la Unió Popular d'Artistes (UPA), plataforma d'acció artística integrada en l'estratègia del Front Revolucionari Antifeixista i Patriòtic (FRAP), d'afinitat maoista. En una orientació paral·lela, a Girona l'any 1975 es creà el Grup Praxis, amb Lluís Bosch Martí i Bep Marquès, vinculat a sectors de l'esquerra i del moviment antifranquista. A Olot, a final del 1976, s'estructurà l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, inspirada directament per l'ADAG, però amb un nivell de politització i una capacitat ideològica molt menor. En foren els principals impulsors Claudi Casanovas i Quim Domene. Aquest darrer ha continuat tenint en anys posteriors un paper central tant en les iniciatives cíviques com en els assajos organitzatius del món artístic desenvolupats a la ciutat.

La importància de l'ADAG afecta diferents plans: l'un té a veure amb la seva capacitat per respondre a les necessitats del seu àmbit territorial d'intervenció i per

saber inserir-se en la dinàmica política del moment, que es va concretar en la seva integració en l'estratègia de l'Assemblea de Catalunya. A més, el grup va tenir un paper clau en la dinamització de determinades activitats dels moviments cívics i socials que operaven a Girona, fins al punt d'esdevenir-ne una veritable caixa de ressonància, i alhora es va convertir en un instrument destacat en la recuperació de la memòria històrica i en la transformació de l'imaginari col·lectiu. Aquest tret d'imbricació ciutadana, que suposa l'assumpció del marc local amb les seves correlacions de força i contradiccions específiques, és fonamental a l'hora de comparar-lo amb altres iniciatives aparentment similars que van tenir lloc als

**Els principis autogestionaris que defensava l'ADAG, en coincidència amb CSC i el PSC, van desaparèixer del debat públic, i la definició de les polítiques culturals passà a mans exclusives dels representats polítics escollits en les diverses eleccions.**

Països Catalans i a l'Estat espanyol, però que en molts de casos es limitaven a l'ús de fórmules retòriques abstractes, closes en el mer ideologisme i amb poca o nul·la repercussió en el seu entorn social.

Un altre aspecte que cal destacar és la perspectiva adoptada, que podríem qualificar de postneovanguardista, en el sentit que feia la crítica de la institució artística, de la indústria de la cultura i de l'art subordinat al règim, però també de les anomenades avantguardes integrades i formalistes, que corresponen a aquelles produccions generades a partir dels anys cinquanta que Peter Bürger qualifica de neovanguardes i que diferencia de l'orientació rupturista originària, a causa del seu nou caràcter, autònom i desvinculat de la praxi vital. La pràctica de l'ADAG va assajar un renovellament de la tradició de ruptura, a partir tant de l'establiment de formes inèdites de vinculació entre l'art i la realitat, com de la seva connexió amb els



Enric Ansesa, Carta al president Macià (1974), 65x54 cm., acrílic sobre tela.

moviments transformadors emergents.

Finalment, s'hauria de subratllar el tipus d'acció artística que l'ADAG va posar en joc, caracteritzada per una utilització desacomplexada d'estilemes i referents formals d'avançada, però també de recursos provinents de les manifestacions populars, que eren posats al servei del seu propi discurs crític. Entre les persones que van impulsar les iniciatives de l'ADAG cal destacar els noms d'E. Marquès i J. Fàbrega, com a principals ideòlegs, i els de Joan Casanovas, Lluís Carreras, Enric Ansesa, L. Bosch Martí, Francesc Torres Monsó, Niebla, Montserrat Costa, Jaume Faixó, Damià Escuder, Santiago Roca-Delpech, Jordi Gispert, Emili Massanes, I. Vicens, Montserrat Guanter, Vicent Huedo i Narcís Comadira. D'aquest conjunt d'artistes, Ansesa i Niebla són, possiblement, els qui en el seu treball plàstic individual assoleixen una síntesi més reeixida entre la recerca lingüística i la reflexió politicoideològica. També cal subratllar la personalitat de D. Escuder, un dels introductors a Catalunya, a final dels seixanta, de la psicodèlia i dels plantejaments contraculturals. A la regió de Girona, en aquesta orientació diguem-ne *underground*, també hi havia Josep Bosch (*Piculives*), Lluís Güell, Joan Antoni Palau

o Toni Huertas Cos, *Zappa*.

L'interès de l'aportació de l'ADAG, la importància quantitativa dels autors implicats i, en molts de casos, la vàlua qualitativa de les seves obres personals fan que aquest període pugui ser considerat, en l'àmbit de les arts plàstiques, un dels moments creatius més importants del segle vint a Girona.

El triomf de l'opció reformista i el desmantellament de les plataformes unitàries de l'oposició antifranquista van portar a la dissolució de l'ADAG. J. Fàbrega, com a destacat militant del PSC i influent crític d'art, reformulà el seu discurs intervencionista i propugnà, en nom de l'avanç vers la normalitat democràtica, la substitució de l'activisme per la negociació i la necessitat d'una professionalització del món de l'art, que de manera implícita incloïa un replegament dels creadors cap a allò que com a tals els és, suposadament, més específic.

### El món de l'art en el nou procés institucionalitzador

La nova conjuntura que, en el terreny polític, es caracteritzava per pràctiques de consens entre les elits, propicià una progressiva desmobilització de diferents

agents socials, entre ells el sector dels intel·lectuals i dels creadors, i un retorn als móns particulars. Aviat va aparèixer el fantasma del desencantament davant l'orientació que anaven prenent les coses; determinades expectatives en favor d'un canvi real i efectiu en sentit progressista es veien frustrades. Però, com diu Teresa Vilarós, l'alegria i la desil·lusió es donen la mà, i van de bracet la celebració i el dol, ja que la necessitat d'oblidar la foscor franquista, de fer com si no hagués existit, va afavorir la promoció de plantejaments lúdics i festius. Els principis autogestionaris que defensava l'ADAG, en coincidència amb CSC i el PSC, van desaparèixer del debat públic, i la definició de les polítiques culturals passà a mans exclusives dels representats polítics escollits en les diverses eleccions.

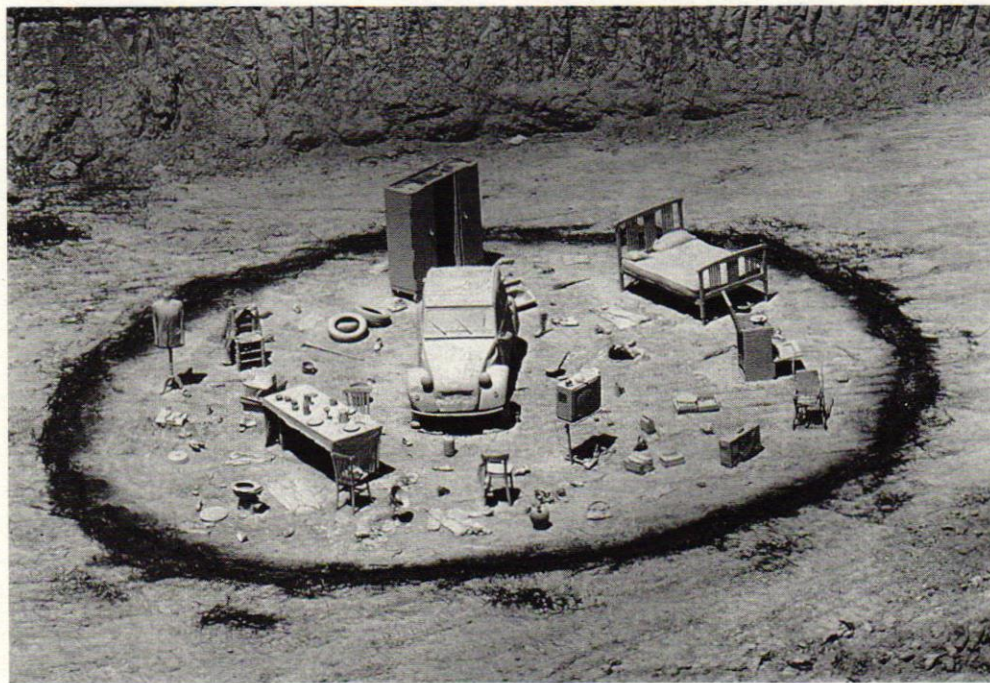
En els primers anys de la nova restauració monàrquica espanyola i del parlamentarisme, es van organitzar exposicions d'interès a Girona, tant per part del món privat com públic, es van endegar diverses iniciatives institucionals que en bona part recollien l'impuls anterior, es van crear noves infraestructures, es van reconèixer les trajectòries d'alguns autors històrics i es van apuntar línies d'actuació inèdites. Cal destacar la celebració de les jornades "L'art català a debat" (1983), amb la participació de diferents agents artístics provinents de tot el país. Però a mesura que avançava la dècada, l'acció col·lectiva i l'opció solidària s'anava veient substituïda per un individualisme ultrancer i la recerca de nivells personals d'influència, actituds que generaven formes inèdites de competitivitat i inevitables rivalitats corporatives. Aquest canvi d'orientació va tenir una de les seves manifestacions més visibles arran del projecte de rehabilitació de les façanes del riu Onyar, encarregat a Ansesa i Faixó, que provocà un fort enfrontament dialèctic entre els diferents autors plàstics.

Des de les institucions polítiques s'anava tendint, cada vegada més, a afavorir un art hedonista i sense memòria, un present congelat i sense història. L'activista cultural E. Marquès va parlar encertadament de "la interessada premsa per girar full, per creure i fer creure que les coses no vénen d'enlloc, que no tenen el seu concret origen, que no vénen d'un gran esforç: a oblidar i fer oblidar". Aquesta orientació semblava encaixar molt bé amb les necessitats d'un mercat poc articulat que aspirava a normalitzar-se. José Carlos

Mainer s'ha referit a una mena de reprivatització de l'emoció estètica. A Girona, des de les columnes d'opinió dels diaris i revistes locals, es repetien els llocs comuns del discurs hegemònic, el qual, per dir-ho en paraules d'Eduardo Subirats, celebrava la fi de les utopies, la destitució definitiva de la crítica, les alegries del cinisme i la fragmentació del real.

Un esperit sofisticat censurava, per localista i poc estètica, la voluntat d'incorporar en l'obra la complexitat sociocultural del món circumdant. Alhora, la lloa d'un cosmopolitisme abstracte esdevenia de fet un cant a la no-intervenció en l'entorn immediat, a fi d'evitar la possible activació dels elements de tensió soterrats, i també suposava un oblit de les pròpies tradicions de progrés. En aquest sentit, cal fer notar que en molts textos de presentació d'artistes gironins d'aquells anys se subratllava repetidament la importància dels seus viatges per remarcar el seu esperit d'obertura, com una mena de valor afegit o com a font d'inspiració de l'obra. Però aquest èmfasi es pot interpretar també com una apologia encoberta de la figura de l'artista com a turista, això és, de la mirada epidèmica, descompromesa i descontextualitzada.

En aquest procés de ruptura amb el món social, certes ideologitzacions diguem-ne crepusculars i les concepcions artístiques immanents, és a dir, les que consideren l'obra com un producte totalment autònom i regit només per les seves pròpies lleis estètiques, van esdevenir hegemòniques. Els models neoexpressionistes i transavantguardistes, i l'ús d'estratègies apropiacionistes, en general merament formalistes i poc compromeses amb una valoració aprofundida de les seves fonts, caracteritzaven moltes aportacions plàstiques. Entre aquestes concepcions de la nova etapa, caldria, però, com a mínim, distingir les obres més psicologistes, basades en una suposada manifestació de la subjectivitat personal, de les obres que, en part com a reacció al bramul consumista, optaven per una poètica de caire més essencialista o més centrada en la relectura de diferents tradicions artístiques, i que recollia des de visions neoplotinianes fins a conceptes provinents de l'idealisme transcendental i les derivacions simbolistes. Entre el primer grup, els artistes que millor van reflectir aquest nou estat de coses, l'entronització d'un individualisme exhibicionista i sensual, i un interès prioritari pels



Pere Noguera. Prop de la terra (1980), acció-instal·lació a la terrera Traiter, Vacamorta-Cruïlles.

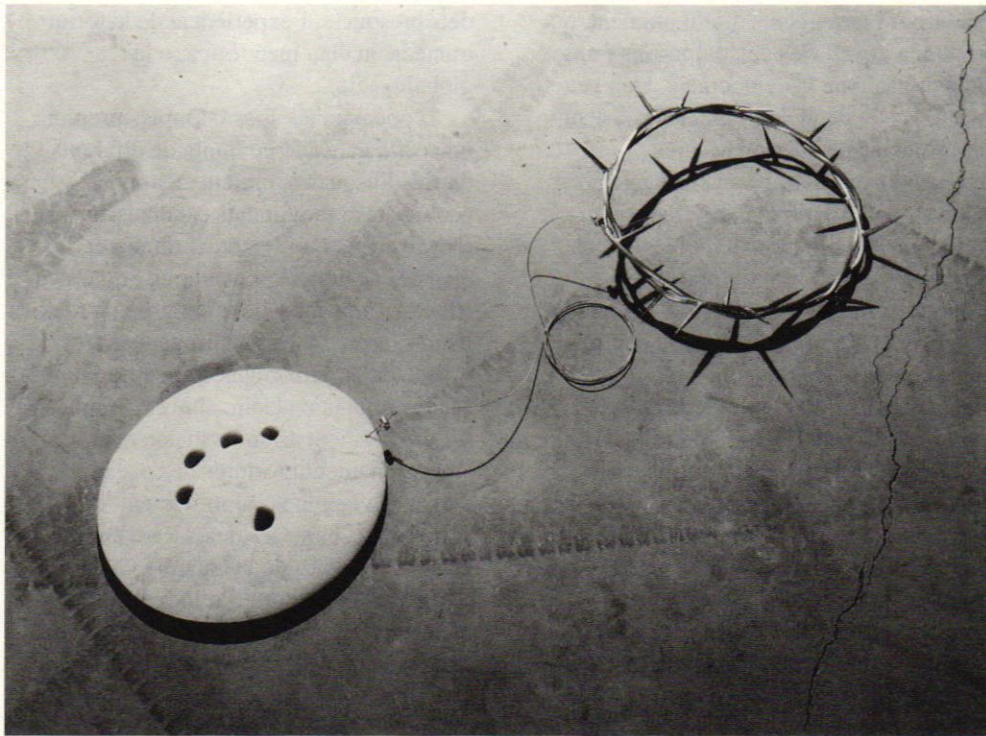
universos privats, són Quim Corominas, Pep Camps, Ignasi Esteve i, en part, Pep Admetlla i Lluís Vilà. L'obra d'aquests dos darrers presenta certs encavallaments amb el món del disseny. Mentre que pel que fa al segon grup, en què predominava una major contenció i una òptica més culturalista, destaquen les obres de Gabriel, possiblement l'artista en possessió d'una cosmovisió i una retòrica més singulars, Carme Sanglas, C. Casanovas i N. Comadira.

Altres creadors van decidir aprofundir i prolongar diferents corrents de la modernitat i de les avantguardes històriques, amb un sentit, però, que ja no era el del rupturisme heroïc, sinó el que correspon als temps del capitalisme tardà, l'autonomisme artístic i l'autoreflexivitat: és el cas de Marcel Martí, Narcís Costa, J. Faixó, M. Costa i, en especial, la perfeccionista síntesi formal d'Ansesa. Una orientació general que, en part, també es trobava en l'obra de Torres Monsó, el qual, des del seu escepticisme amb tocs nihilistes, va tenir el valor d'advocar, en plena onada artistitzadora, per una preeminència de l'ètica per sobre del vessant estètic, alhora que anava introduint plantejaments crítics en la seva producció plàstica; una actitud que ha desenvolupat amb més radicalitat en anys posteriors.

L'any 1985, Glòria Bosch, avui directora del Museu d'Art de Girona, va publicar un article en què feia un balanç dels darrers deu anys a la regió nord-

oriental, un text d'interès que recull nombrosos noms d'artistes i múltiples activitats, i que destil·la un sentiment optimista i un estat d'eufòria característics del moment. Vist en perspectiva, però, caldria preguntar-se per la solidesa d'aquella situació, i si hi havia realment una consciència clara, per part dels qui en tenien la responsabilitat, dels passos que calia fer per construir un projecte capaç d'apuntalar una dinàmica artística mínimament ambiciosa. En el terreny comercial, dos espais compromesos amb una certa idea de contemporaneïtat, la galeria Tau i la 3 i 5, aquesta darrera d'una importància capital en els anys anteriors, ja havien tancat, davant de la seva impotència per consolidar un mercat. La mateixa fi tindrien la sala Spectrum Canon, dedicada exclusivament a fotografia, i la Galeria Massanet i Art-3 de Figueres. Altres intents posteriors, com la Sebastià Jané, van córrer una sort similar.

Tot i la confiança que la jove artígrafa manifestava cap a les polítiques oficials, en concret la Primera Mostra d'Art, segons ella "un veritable estímul de cara al futur", ben aviat va deixar de tenir lloc. Un dels aspectes aparentment positius d'aquelles exposicions col·lectives institucionals era que la Diputació comprava obres dels artistes, però aquestes adquisicions no responien a cap projecte determinat de col·lecció, sinó que els criteris per fer la tria eren totalment aleatoris i subjectius. I pel que fa a la hipotètica projecció dels



Gabriel, L'innombrable (1988), 13x113x50 cm., marbre, acer inoxidable i cable d'acer.

artistes seleccionats mitjançant la celebració d'exposicions itinerants, només direm que a Madrid el lloc triat per la Diputació de Girona i la Generalitat de Catalunya per mostrar la suposada vitalitat de la nova pintura gironina, amb l'oblit d'altres disciplines artístiques, fou una galeria privada d'antiguitats.

Aquells eren moments en què la tendència dominant passava per afavorir una cultura lúdica i superficial que servís tant per canalitzar l'interès dels joves cap a vies allunyades de la responsabilitat cívica i política, com per vincular l'art amb manifestacions diverses del consum de masses, de la moda i el culte al cos als bars de disseny. A Girona, la discoteca Boomérang, els bars Jooker o Nummulit esdevingueren paradigmes del provincialisme dels *progres* reciclats a la recerca d'una suposada postmodernitat inspirada en la subcultura subvencionada madrilenya. En aquesta situació, alguns artistes gironins arribaren a titular les seves obres en espanyol com un element de suposada distinció.

La mateixa creació del Centre d'Art Espais, l'any 1987, no es pot desvincular d'aquesta atmosfera. N'és un signe prou significatiu que la inauguració de la sala inclogués una desfilada de models i que, per descomptat, el *glamour* ho impregnés tot. Una mena de sensibilitat narcisista que, per a Donald Kuspit, venia a omplir el buit deixat per l'abandó social dels universals

humans. Estem, doncs, en un moment de màxima extensió de la dinàmica esteticitzadora i de marginalització extrema del comportament ètic. Una de les tendències de la moda d'aquells moments afirmava estúpidament que l'arruga era una cosa bella, i moltes obres plàstiques concebudes originàriament des de plantejaments diguem-ne paraartístics, o fins i tot antiartístics, eren llegides pels nous estetes, legitimadors de l'estat de coses vigent, com la màxima expressió de l'exquisidesa.

La intensitat d'aquesta ofensiva ideològica i la dinàmica política general va fer que pràcticament no hi hagués manifestacions artístiques amb voluntat crítica i connectades a moviments socials. L'any 1979 havia vist la iniciativa de "Murals al carrer", organitzada pel PSUC, que en part intentava recollir l'esperit, ja periclitat, de l'ADAG. Durant la primera meitat dels vuitanta, cal ressenyar l'acció del moviment ecologista, antinuclear i pacifista, que va tenir en Bosch Martí i el Grup Praxis els principals productors d'iconografia activista. Durant la segona part de la dècada es va constatar l'agudització de la reivindicació nacional en amplis sectors de la joventut davant la persistència d'una situació de minorització col·lectiva, en part provocada pel manteniment de l'hegemonisme espanyolista i per la inoperància del catalanisme conservador, impulsors de

polítiques socials viscudes com a regressives per capes significatives de la societat. Aquesta contestació resistencialista i poc vertebrada políticament fou capitalitzada al carrer per un independentisme embrionari que recollia aportacions tant de l'esquerra radical com de moviments populistes i alternatius. L'obra cartellística de Marcel Dalmau i nombrosos murals i grafitis reflecteixen aquesta tendència. Paral·lelament cal apuntar un conjunt d'iniciatives d'agitació simbòlica inspirades en el *happening* a càrrec de membres dels col·lectius antimilitaristes, d'alliberament gai i mediambientals. La defensa de la vall de Sant Daniel va ser una de les reivindicacions amb més seguiment popular. Una de les moltes expressions d'aquesta mobilització va consistir en una manifestació plàstica en què diversos artistes plasmaren la seva presa de posició en un conjunt de plafons disposats a la rambla de la Llibertat de Girona.

### Signes de pertorbació ideològica i noves orientacions lingüístiques

La fi de la guerra freda, l'emergència de les contradiccions soterrades sota l'antic món bipolar i l'hegemonia d'un neoliberalisme desbridat, generador de noves tensions i resistències, sota un ordre triàdic (Estats Units, Unió Europea i Japó), condicionen en el pla internacional la dinàmica sociocultural d'aquest tombant de segle. A Catalunya, el 1992 va marcar l'agudització de la incertesa econòmica i, indirectament, la involució de les polítiques de promoció artística. Una situació que contrasta amb el creixement abassegador de la segona meitat dels vuitanta i el seu gran potencial inversor, uns moments d'exultació en què la forta expansió productiva havia fet que, durant tres anys, fins i tot se superessin les taxes de creixement de la Comunitat Europea. La nova conjuntura de retraïment, després dels fastos olímpics, afectà l'ambient general i tingué la seva repercussió en el sector artístic; així, el 1993 es produí la liquidació de la Biennal de Girona, que havia substituït la Mostra d'Art, després de la celebració de tres edicions. El 1997 s'apuntà un aparent canvi de tendència i s'inaugurà un model expositiu inèdit al Museu d'Art, que va tenir continuïtat en els anys següents.

Durant la major part d'aquesta dècada, la dinàmica dominant en el món de la

cultura a Girona contemplava una progressiva disseminació d'activitats, la recerca de nous públics, una tendència cap a un cert esllanguiment de l'interès institucional envers les iniciatives plàstiques, i, possiblement com a efecte de la situació de recés apuntada, una represa progressiva de les opcions artístiques centrades en formes de desmaterialització i efimeritat, després d'un forta predominança de la pintura. Un predominança que havia estat beneïda

---

La intensitat d'aquesta  
ofensiva ideològica i la  
dinàmica política general va  
fer que pràcticament no hi  
hagués manifestacions  
artístiques amb voluntat  
crítica i connectades a  
moviments socials.

---

oficialment, i fins i tot auspiciada de manera poc democràtica. Per exemple, la Primera Mostra d'Art no acceptava instal·lacions ni performances.

També es va poder constatar una diversificació de poètiques, una part de les quals prolongaven línies encetades els anys anteriors; en especial es mantenia una insistència en visions introspectives, fins i tot intimistes, que, a banda de les retòriques que posen en joc, acostumaven a partir de la ingènua fal·làcia de considerar la seva conformació al marge del món, això és, fora de les contradiccions que travessen la realitat contemporània. Hal Foster ha fet una crítica demolidora d'aquesta òptica que, idealistament, intenta presentar-se com aliena a la societat i als avatars de la història.

Al costat d'aquestes orientacions autistes preponderants també s'observà una feble obertura cap a la complexitat de l'entorn sociocultural. Una obertura que en part tenia a veure amb el desplegament de diverses línies i tendències més o menys organitzades de reivindicació, i que alhora repercutien en el terreny de l'opinió i el pensament. En efecte, és aproximadament en els primers noranta que començà a emergir amb força el discurs crític de Josep M. Terricabras, vinculat a grups de

solidaritat i moviments d'alliberament, que propugna noves vies de compromís i una radicalització de la democràcia. Una veu que, al costat de la de Manuel Costa-Pau, per esmentar-ne dues de les més representatives, entrava en contradicció amb vessants significatius de la tesi dominant, o sigui, amb la indolència, el relativisme moral, l'antiutopisme, la futilitat florida, el divertiment banalitzador, l'egocentrisme, la bel·ligerància contra el món subaltern, els rampells sociodarwinistes o el nihilisme de saló.

La creació, a principi d'aquesta dècada, del Group Public Projects, format per Antonio Selvaggi i Quim Serrano Bou, pot interpretar-se com un símptoma d'aquest clima cultural que despuntava, malgrat que l'obra personal dels dos autors s'havia mogut anteriorment en plantejaments transavantguardistes. Les propostes del nou col·lectiu poden relacionar-se amb el que Francisco Jarauta ha anomenat el "gir ètic" de l'art contemporani, i representen una ruptura amb l'ambient artístic hegemònic a la regió de Girona, en el sentit que reintrodueixen amb força el tema del social i, en conseqüència, impugnen l'opció individualista i escapista predominant. Els seus muntatges en espais alternatius sobre la xenofòbia, el pauperisme, l'atur, la vellesa o la violència, tot i que estan inspirats més en l'acció dels artistes i dels grups activistes de l'escena novaiorquesa que no pas en un arrelament en els moviments socials existents, tenen el do de l'oportunitat, tal com es desprèn de la recepció de la seva obra, que té la virtut de depassar el cercle restringit dels iniciats. Però la molt important obertura temàtica es veu interferida, en ocasions, per una tendència didactista i per certes limitacions en el discurs teòric.

Una de les escasses vies de l'anomenat doble compromís és la que representa M. Dalmau, l'obra del qual s'ha distingit per utilitzar nombrosos canals d'intervenció i per atendre diferents nivells de recepció. Una línia iniciada el 1985 amb el treball "Una poètica de la crueltat", que des d'una òptica propera al freudomarxisme girava al voltant del tema de la violència, el sexe i el sadisme com a components essencials de la institució religiosa. De la seva producció posterior, cal destacar instal·lacions d'un marcat accent crític entorn dels efectes socials de la desindustrialització, diversos treballs fotogràfics assistits per ordinador en què qüestiona determinats models de representació de la realitat, així com sèries sobre el món carcerari i els cossos castigats

dels presoners, l'experiència de la tortura, tractada en clau metafòrica, o la globalització.

L'oposició als Jocs Olímpics propicià una certa actuació conjunta de diferents partits d'esquerra, organitzacions ecologistes i moviments catalanistes radicals. En aquest context tingueren lloc diverses accions. Per exemple, Francesc Ribera, *Titot*, futur líder del grup de rock Brams, protagonitzà a Girona una espectacular performance al carrer en què acabà cremant en Cobi, símbol olímpic. Va ser precisament arran de la detenció, empenyorament i tortures de desenes de persones vinculades al moviment antiolímpic, entre les quals l'artista M. Dalmau, per part de la Guàrdia Civil, que s'evidencià un retorn d'allò reprimat, en afortunada expressió de Subirats, és a dir una mena de desencriptomament i emergència de la tradició de violència i irracionalitat que les polítiques d'emascarament dels vuitanta havien pretès fer oblidar. El descobriment i la difusió mediàtica de les pràctiques terroristes promogudes pels aparells estatals espanyols van esquitxar els anys següents.

L'operació policial contra la discrepància olímpica provocà grans manifestacions ciutadanes a Girona, les més importants després de la transició, amb milers de participants, que la majoria de mitjans de difusió nacionals i estatals

---

Al costat d'aquestes  
orientacions autistes  
preponderants també  
s'observà una feble  
obertura cap a la  
complexitat de l'entorn  
sociocultural.

---

silenciaren. Significativament, Terricabras es convertí en una de les persones que representà els interessos dels represaliats. La pràctica totalitat d'autors plàstics de la regió gironina van prendre part en exposicions a Girona, Olot, Figueres, Banyoles o Sant Feliu de Guíxols per denunciar l'acció repressiva. Una iniciativa que constata un cert retrobament, però bé

que feble i amb poca continuïtat, entre el món de l'art i el compromís cívic.

Després d'aquestes mobilitzacions, que es perllongaren durant dos anys, fins que tots els detinguts van ser alliberats, s'entrà en un cert estat de dispersió. L'acció simbòlica al carrer tingué en els esquàters un dels grups més actius, els quals, a banda d'evidenciar les dificultats dels joves per accedir a l'habitatge, impulsaren diverses iniciatives culturals, des de concerts fins a manifestacions plàstiques en les cases intervingudes. Els moviments de solidaritat cap als anomenats tercer i quart món avançaren en la seva organització i implantació territorial. El pintor Manuel Bayo, en un marc d'interessos afí al moviment gai, realitzà a l'Ateneu la Mare de Salt diverses performances. Al costat d'aquesta dinàmica, van aparèixer pràctiques força despolititzades que, tot i el seu component de revolta personal, resultaren en general socialment innòcues:

.....

**La inexistència o la debilitat de les polítiques artístiques d'abast regional, el replegament de la iniciativa privada davant un mercat poc receptiu i l'escassa implicació de la majoria d'ajuntaments de les ciutats mitjanes i de les capitals comarcals en la promoció de l'art contemporani han propiciat alguns agrupaments ocasionals de joves creadors en diferents nuclis territorials.**

.....

ens referim a les accions de col·lectius de grafitistes vinculats a les cultures juvenils. Finalment, l'agudització de les polítiques neoliberals a càrrec dels governs conservadors apuntà una reactivació dels moviments contestataris: la lluita contra les ETT en va ser un dels principals eixos, i les pintades un dels seus instruments de denúncia.

Durant els vuitanta i al llarg dels noranta, el nombre de dones que s'han anat incorporant al món de l'art, sigui com a creadores, crítiques o gestores, ha crescut de manera significativa, tot i que percentualment continua havent-hi més homes, i que la persistència de clixés sexistes manté associada la condició de geni, un concepte fortament regressiu, amb el gènere masculí. Actualment, veiem que alguns dels llocs de responsabilitat en les infraestructures artístiques a Girona són ocupats per dones (Glòria Bosch, Mercè Pibernat, Carme Sais, Anna Capella, etc.). Aquest fet, però, en lloc de portar-nos a una fàcil lectura de complaença, o, des de perspectives reaccionàries o populistes, a una certa interpretació misògina, hauria d'ajudar-nos a reflexionar sobre el valor que el món contemporani assigna a l'art, ja que significativament aquesta important presència femenina no es dona en els considerats sectors estratègics de la societat.

Aquest miratge de normalitat, que de fet encobreix una situació general d'inferioritat que augmenta a mesura que ens allunyem de les capes mitjanes, potser ajuda a explicar, al costat de la tendència dominant de no tractar temes de la realitat quotidiana i de la feblesa del moviment organitzat de dones, el fet que la major part de creadores no plantegi en les seves obres la crítica del patriarcat, ni tan sols reculli plantejaments explícitament feministes. Serien petites excepcions d'aquest estat d'absència alguns treballs d'Anna Manel·la, de Maite Vieta i d'Helena i Sandra Genís. O d'Ester Baulida, en allò relatiu a la construcció d'una subjectivitat. En aquests darrers anys, la Secretaria de la Dona de CCOO ha organitzat diverses exposicions de dones artistes.

Aquesta poca visibilitat artística afecta igualment altres preocupacions i inquietuds que travessen el món contemporani. Unes inquietuds que en part apunten la necessitat de recuperar i atendre certes realitats negligides per la modernitat, per bé que les finalitats subjacents en aquesta determinació poden arribar a ser antitètiques. Efectivament, en un pol podríem situar-hi els intents neotradicionalistes de dinamitar de sota-rel la tradició il·lustrada, i en l'altre pol la voluntat d'eixamplar l'abast del seu projecte a fi de reactivar críticament els seus ideals emancipadors. Alguns analistes socials d'esguard voluntarista, com Ulrich Beck, s'han referit d'una manera optimista a una segona modernitat, a una

modernització reflexiva en el marc de la globalització, com la garantia d'un desplegament efectiu de l'heterogeneïtat. Una globalització que altres autors veuen, a la manera de George Ritzer, com una amenaça creixent de *macdonaldització* cultural. Això és una cultura reduïda a l'estat de mer producte de consum, en què el *look*, segons Benjamin R. Barber, pren el paper d'una mena d'ideologia.

.....

**Els productors artístics gironins deuen ser dels escassos professionals que no acostumen a cobrar per fer el seu treball.**

.....

En general, tots aquests temes emergents, centrals en el debat contemporani, i les reflexions que susciten han estat fins ara assumits poc radicalment per una gran part dels autors plàstics de la regió de Girona, els quals només acostumen a oferir-ne referències esporàdiques sense arribar a convertir-los en un component central de la seva obra.

La degradació ambiental a causa d'un model irracional de creixement i la consegüent emergència de l'ecologisme, una de les manifestacions cridades a enriquir i activar els nous projectes transformadors, poden ajudar a explicar, al costat d'altres factors, tot un seguit de treballs que tracten les relacions entre l'escenari urbà i industrial i la naturalesa i el món rural, o, més en general, que assagen una determinada reflexió sobre el paisatge o sobre els seus models de representació. Alguns aspectes d'aquest camp d'interessos impregna o ha impregnat, en major o menor mesura, en un o altre moment de la seva trajectòria, la producció de nombrosos artistes, per bé que, entre les seves motivacions, i fins i tot en els seus plantejaments, cal no menystenir raons d'ordre històric. No oblidem que Kenneth Clark ja considerava el paisatge com la principal creació artística del segle XIX; ni que Raimon Casellas, en la seva recerca d'unes bases d'on fer arrencar la pintura catalana

moderna, s'apuntalava en Joaquim Vayreda i l'entorn olotí, segons una operació en part mistificadora, en tant que obviava el subsòl tradicionalista i antimodern del seu pensament. No deu ser casual el fet que molts artistes joves que han tractat el tema del paisatge tinguin vinculacions amb aquesta zona del territori.

D'altra banda, s'ha de tenir present que les coincidències referencials poden amagar punts de vista molt diversos, fins i tot contraposats, des de plantejaments neoromàntics i filoheideggerians, fruit d'entendre l'acostament a la natura com una mena de retorn a uns orígens mítics o com a refugi davant la complexitat del món, fins a visions que conceben el paisatge en qualitat d'espai construït per una mirada fortament culturitzada, o, més shillerianament, com el necessari complement sensible per superar l'escissió de la persona contemporània.

L'autor que s'ha centrat més en aquesta temàtica des d'una perspectiva inèdita, que conjumina hàbilment recerques conceptuals i lingüístiques, és Noguera, que afegeix a la seva valuosa aportació creativa el fet de ser un dels principals renovadors d'aquest vessant en l'àmbit català. Al seu costat, destaca la punyent i hiperconcentrada essencialitat d'Isabel Banal o l'aportació d'Àlex Nogué, que de



Francesc Torres Monsó, Roma (1992), mides variables, fusta.

I és que els poders públics  
sembla que tinguin  
tendència a oblidar part de  
les seves responsabilitats  
amb les persones que  
treballen en l'àmbit creatiu  
des de perspectives  
d'innegable interès cultural.

L'aplicació de criteris de base analítica en els processos de percepció del paisatge ha anat passant a una visió més existencial i poètica. A un altre nivell, més lateral dins el conjunt de la seva obra, cal esmentar les *nivopintures* de Barraca i els fòssils postnuclears de Joan Carrillo.

Un altre vessant significat de la reflexió més actual té a veure amb la dissociació entre el procés de mundialització de

l'economia i la informació per un costat, i el món de les identitats per l'altre. Una vegada s'ha evidenciat la crisi del model que conjuminava racionalització oligàrquica amb anihilació de la diversitat, veus com la d'Alain Touraine han plantejat la necessitat d'un principi no institucional de reconstrucció de la modernitat al voltant d'un nou subjecte capaç de compaginar els valors universals amb els móns particulars.

En el terreny de la creació, l'interès per qüestions relacionades amb aspectes de caire identitari i/o al voltant de la representació del cos és present en treballs, molt diversos formalment, d'Hélène Yousse, Enric Giralt, Rosa Sunyer, Sebastià Oliva o Marc Palau. L'obra singular de Jordi Martoranno sembla apel·lar, amb les seves al·lusions a budells, ossos, venes i artèries, a la necessitat de considerar la fisicitat essencial de l'ésser humà enfront de la seva reducció a mera virtualitat. Dos dels autors esmentats, Oliva i Palau, des de l'àmbit de les noves tecnologies, i com a components del col·lectiu de Video Jockeys Cicorp, han intervingut sovint amb les seves

produccions visuals en sessions de música electrònica en discoteques, clubs i espais afins. La Sala del Cel, Rachdingue o Blau són alguns dels llocs que han acollit aquesta mena de manifestacions. Entre les pràctiques artístiques i paraartístiques de caràcter lúdic vinculades a les noves músiques, també cal destacar les projeccions i creacions d'ambients a càrrec de Salvador Garriga, bàsicament en l'àmbit del *techno*; i un grup de grafitistes com Sergi Jiménez, *Metro*, i Marc Corvillo, *Ome*, relacionats amb el moviment del *hip hop*. *Loko* i *Flan* en representarien el vessant més combatiu. Alguns d'ells han col·laborat en esdeveniments plàstics del moviment esquàter.

La inexistència o la debilitat de les polítiques artístiques d'abast regional, el replègament de la iniciativa privada davant un mercat poc receptiu i l'escassa implicació de la majoria d'ajuntaments de les ciutats mitjanes i de les capitals comarcals en la promoció de l'art contemporani han propiciat alguns agrupaments ocasionals de joves creadors en diferents nuclis territorials. Unes formes

laxes d'autoorganització que recullen certs elements de resistència i contestació davant un entorn local caracteritzat per un marcat estat d'atonía. Així, veiem que en uns casos l'acció conjunta serveix als artistes per gestionar, generalment de forma puntual, certs espais expositius, per incidir en el seu context immediat mitjançant activitats col·lectives, o per constituir-se en interlocutors socials davant el dimissionisme dels poders públics municipals. Les principals experiències han tingut lloc a Banyoles i, posteriorment, a Figueres. A la ciutat de l'estany, la convergència entre el col·lectiu Desconegut i uns joves estudiants de belles arts coincidents a Calàbria 246, ha portat al desenvolupament de diverses iniciatives artístiques de caire alternatiu. Entre els seus membres més actius hi ha Josep Masdevall, Jaume Geli, Joan Oliver, Isabel Roure i Jano Palmada.

A Figueres, Pep Canaleta, Jordi Mitjà i

el tipògraf Àlex Gifreu són els principals impulsors de la Plataforma Empordanesa d'Art Contemporani, que edita la publicació *Peac*, de la qual fins ara han sortit quatre números. Entre les seves activitats, cal subratllar "L'Empordà, terra d'autistes" (1996) a la galeria Canaleta, en resposta a l'encarcarament i apatia del museu de l'Empordà i les polítiques culturals locals, i "Ocupacions" (1997), que va tenir lloc als carrers de la ciutat.

Altres experiències supraindividuals relacionades amb un lloc, tot i que força diferents en el seu enfocament, interessos i objectius, vénen representades pel col·lectiu Memé Detràs de Celrà, la Nau Còclea a Camallera, que també edita una revista, o la Factoria de les Arts a Olot. Fa uns mesos s'ha constituït el grup Pilot a Girona, que gestiona un espai cedit per l'Ajuntament.

Una part d'aquests artistes han participat, al costat d'altres autors com Pep

Aymerich o Denys Blacker, en diverses intervencions i performances promogudes per Marta Pol. Unes iniciatives oxigenadores que han permès veure a Girona el treball de personatges emblemàtics com Esther Ferrer o Valcárcel Medina. En general, aquest tipus de propostes acostumen a interrelacionar-se més a partir del "com" que del "què", en tant que privilegien el seu arrencament disciplinari enfront de les possibles afinitats de pensament o de sentit. Unes manifestacions inspirades en certs aspectes formals de la tradició neoconceptual i duchampiana, i que solen evidenciar un esperit entre neodadaista i juganer. Precisament, una de les diferències amb els anys anteriors ha estat, en el terreny lingüístic, la represa per part de nous autors d'aquesta orientació de caire diguem-ne més alternatiu, però ni aquest fet ni la insistència en els processos de recepció han suposat, en molts de casos,



Group Public Projects, Tots som com som (1995), intervenció a la Casa de les Atures (Barcelona).

eixir d'una òptica artistitzadora de caràcter endogàmic, i fins i tot esteticista.

### Repercussió de les polítiques culturals en la situació artística

L'historiador Francesc Miralles, en un treball sobre l'art del segle XX a Girona, datat del 1994, se sorprenia de la poca capacitat de la societat civil i dels organismes oficials i públics per rendibilitzar la seva cultura, de la incapacitat per dinamitzar el mercat i per projectar els seus artistes, malgrat tenir tantes possibilitats a l'abast i una base econòmica comparativament alta. En aquest sentit, l'estudi d'Antoni Laporte, publicat el 1997, sobre l'estructura del mercat de l'art a Catalunya, situava l'entorn regional gironí immediatament després de Barcelona quant a presència d'establiments dedicats al comerç artístic, amb Girona i Olot com a principals nuclis.

En els darrers temps, aquest sentiment de desprotecció i desapropietament de potencialitats apuntat per Miralles ha tornat a emergir arran de la mort de diversos creadors plàstics, que malgrat el seu treball ininterromput vivien en una situació de frustració davant la manca de possibilitats, reconeixement i canals de manifestació. De fet, els productors artístics gironins deuen ser dels escassos professionals que no acostumen a cobrar per fer el seu treball. En efecte, nombroses iniciatives del món oficial s'han aprofitat de la inflació de creadors, d'una manera semblant a les empreses de treball temporal, per omplir, sense cap mena de cost o amb costos mínims, les programacions de museus i institucions culturals; una dinàmica nefasta que extrema la competitivitat i dificulta la consolidació d'aportacions sòlides. Per no parlar del favoritisme obsés d'una institució "provincial" que porta una colla d'anys editant, incansablement, l'un darrere l'altre, volums i volums dedicats a un mateix autor, ja prou reconegut, que va tenir el seu moment més àlgid durant el període dels Plans d'Estabilització i la conjuntura dels tecnòcrates. Sobta, davant aquesta actitud tan discriminatòria, davant d'un tractament tan desigual, la passivitat de la resta d'artistes. La desorganització del sector és, certament, un element a considerar a l'hora de valorar l'estat de coses present.

I és que els poders públics sembla que tinguin tendència a oblidar part de les

seves responsabilitats amb les persones que treballen en l'àmbit creatiu des de perspectives d'innegable interès cultural. Unes responsabilitats que haurien de passar, entre altres coses, per intentar d'arribar allà on no arriben les iniciatives privades. En aquest sentit, s'ha de valorar positivament el suport institucional a propostes de joves artistes que, ara com ara, el mercat no assumeix; així com les iniciatives que han permès veure a Girona el treball d'autors forans de vàlua. Aquesta orientació, en part exemplificada per la política de les Sales Municipals i en exposicions com "TransART" (1997) o les dedicades a Paloma Navares, Nacho Criado, Francesc Torres o Rogelio López Cuenca, hauria de ser una de les bases imprescindibles d'un plantejament que es vol socialdemòcrata. Però aquesta opció necessària resulta insuficient en el cas de Girona, perquè no té prou en compte la diversificació existent, tant en el terreny de la creació com en el de la recepció, ni el caràcter estratificat que caracteritza el món de l'art. Per no parlar de l'escassa intervenció en aspectes relacionats amb les vies de projecció de les obres i dels artistes més enllà del marc gironí, un buit que una política d'intercanvis més decidida i sistemàtica hauria pogut ajudar a resoldre. Les respostes a aquesta situació no són certament unívokes, però pensem que des dels poders públics hauria calgut un major grau d'imaginació i una assumpció més conscient de les seves obligacions. L'exposició "Catalonia Incognita", celebrada l'any 1993 a Southampton i Winchester, amb autors de la regió de Girona, a partir d'una iniciativa de la Galeria Mercè Ettinghausen amb el suport de diverses institucions, apunta una de les moltes vies possibles d'acció.

Recentment, Antoni Puigverd, que s'havia distingit per vehicular en els seus textos alguns dels plantejaments ideològics més característics dels vuitanta, ha apuntat amb encert algunes consideracions sobre la situació social de l'artista i sobre diversos problemes en què es troba l'art i el seu entorn a Girona. Però al costat d'observacions pertinents feia algunes interpretacions difícils de compartir. Així, per exemple, pensem que no s'han de valorar amb els mateixos criteris les iniciatives privades que les públiques. En el primer cas, sembla clar que tothom té el dret de promoure i consumir el que cregui més convenient, més enllà del judici personal que se'n pugui fer, siguin mers productes mercantils o d'alt valor cultural,

siguin productes massificats o joguines refinades i subtils, però en canvi pel que fa a les institucions públiques hi ha unes responsabilitats socioculturals específiques de les quals s'ha de reclamar el compliment. D'altra banda, la crítica de Puigverd al que ell anomena "art radical", que identifica amb l'ús d'instal·lacions, no ens sembla correcta, ja que fa dependre de forma massa mecànica la validesa d'una pràctica i l'acceptació d'una obra a la simple adopció d'una determinada disciplina artística. Seria com dir que el simple conreu del sonet condemna a l'encarcament, i això no és exactament així. En aquest sentit, recordem el text clarificador d'un clàssic, Bertolt Brecht, sobre les possibilitats dels nous mitjans tècnics, en què l'intel·lectual alemany posava l'efectivitat del seu desenvolupament en funció del tipus d'aplicació, és a dir de l'ús creatiu que en feia l'artista, un ús on hem d'incloure la capacitat per connectar amb els interessos dels receptors potencials. Amb aquesta posició, fàcilment compartible, Brecht també contradeia certes eufòries tecnocràtiques que atorgaven a les màquines, i no a les persones, la possibilitat d'emancipació social.

Les mancances que esmentàvem anteriorment es complementen amb altres insuficiències. Així, per exemple, els treballs mínimament rigorosos publicats sobre l'art del segle XX a Girona es poden comptar amb els dits d'una mà; no hi ha hagut, per tant, una política de promoció clara en aquest sentit. I, en conseqüència, no s'ha contribuït a construir, interpretar i afermar les tradicions operants en la nostra realitat més immediata, ni s'ha afavorit el coneixement de l'entorn sociocultural que les ha generades. Ens preguntem si en lloc d'oferir l'enèsim curset divulgatiu sobre la bagatel·la de torn, i aquí podríem apuntar que la síndrome de l'encotillament hipertròfic és interpretable en clau de fossilització de les polítiques culturals, no fóra preferible una mirada més estratègica que permetés consolidar allò que de més sòlid i creatiu ofereix i ha ofert la nostra societat. O si en lloc de la política de grans gestos, de les exposicions espectaculars de caire acumulatiu, de les meres operacions de prestigi pseudoculturalista, amb despeses milionàries, no fóra més intel·ligent articular estructures i models d'intervenció arrelats a les necessitats dels diferents agents i sectors socials que constitueixen el teixit viu del món artístic.

D'altra banda, les implicacions entre

l'àmbit universitari i l'art més creatiu i innovador que es fa, o s'ha fet, a Girona són pràcticament inexistents. I la col·laboració entre les principals institucions, locals, intercomarcals i nacionals, per definir i promoure projectes d'envergadura ha estat fins ara gairebé nul·la. Caldrà veure si algunes de les propostes institucionals que s'han fet en els darrers mesos, des de la creació d'un Centre d'Art Contemporani a la constitució d'una càtedra d'Art i Cultura Contemporània a la Universitat de Girona, són capaces d'obrir-se a la societat a què en teoria han de servir, i de superar les actituds dimissionistes vigents.

Paral·lelament, la línia editorial de la premsa diària regional no contempla la publicació d'articles una mica aprofundits sobre art contemporani, a diferència del que passa amb la producció literària, sinó brevíssimes notes d'algunes exposicions. El mateix buit es troba a les publicacions culturals institucionals com *Revista de Girona*, ancorada quant a temes artístics en les primeres dècades del segle, i per tant des d'aquests mitjans tampoc no es contribueix a definir unes pautes que puguin ajudar a situar adequadament autors i obres. En serien petites excepcions els comentaris crítics de Carme Ortiz i Marta Pol al diari *Avui*, més selectius i compromesos amb una idea de contemporaneïtat. En anys precedents, algunes galeries havien patrocinat seccions d'art en les planes del diari local, amb la qual cosa es tendia a encavallar la informació amb la simple propaganda, i a subordinar l'art al comerç; una situació que tampoc afavoria el conreu de la crítica independent.

Actualment, cal destacar la interessant evolució de la revista *Papers d'Art*, que al costat d'una major pluralitat de perspectives va reforçant la presència d'articles de contingut. A més, els últims números inclouen algunes visions crítiques de plantejaments reaccionaris, molt influents en l'àmbit artístic, sobre la mort de les ideologies o la fi de la història.

Les diguem-ne grans exposicions d'autors històrics que s'han organitzat en els darrers anys han tingut tendència a esgotar-se en si mateixes, a deixar un pòsit escàs, ja que, en general, responien més a enfocaments literaturitzants i descontextualitzats que a un treball profund d'anàlisi, i no obeïen a uns objectius clars més enllà de la simple exposició d'unes obres concretes. Una alternativa vàlida a aquests models poc útils la podríem trobar, posem per cas, en la mostra dedicada a Josep Aguilera, comissariada per Eva Vázquez.

Altres vegades, els criteris pels quals se selecciona un autor són força aleatoris, hi predomina el gironisme desenfocat i conservador, i, en ocasions, no atenen una rellevància històrica i artística real. En un article anterior ja vam valorar el conjunt d'exposicions que durant nou anys seguits s'han realitzat sobre el noucentisme. És ben significatiu que Josep Claret, l'únic autor de la ciutat de Girona representant de les avantguardes històriques, deixeble de Josep Lluís Sert, col·laborador de la mítica revista *Helix* i expositor a la sala Dalmau, sigui un dels grans oblidats en les recuperacions auspiciades per les institucions públiques gironines; i que ni tan sols s'hagi plantejat la necessitat d'intentar catalogar, ja no parlem d'adquirir, les obres que va produir durant el seu període més creatiu. Paral·lelament, es deixa que les peces clau del seu llegat arquitectònic es vagin degradant.

La interrelació de totes aquestes mancances, només apuntades, ajuden a explicar la sensació de desempara del sector creatiu i la poca projecció de moltes iniciatives més enllà del clos local. ■

(\*) Aquest article sobre l'art a Girona i el seu entorn regional no és, ni ho pretén ser, exhaustiu. El seu objectiu no ha estat fer una relació més o menys completa d'autors i activitats, cosa que hauria demanat un format i un enfocament diferents, sinó apuntar grans línies, assenyalar noves tendències i orientacions, caracteritzar situacions i interpretar fets i realitats que hem considerat especialment significatius d'aquest darrer quart de segle.

## Bibliografia bàsica

- Glòria BOSCH, "L'art contemporani a Girona, esbós d'una dècada", *Serra d'Or*, núm. 315, desembre 1985, p. 51-59.
- Teresa CAMPS i MIRÓ, "Comentaris entorn d'una col·lecció", dins *Cinc anys d'art contemporani*, Ajuntament de Girona, Girona, 1994, p. 11-17.
- Jaume FÀBREGA, *Disset artistes per a un museu*, Ajuntament de Girona, Girona, 1984, p. 12-18.
- Enric MARQUÈS, *L'art, la ciutat i el món*, Diputació de Girona, Girona, 1996, especialment p. 33-113.
- Francesc MIRALLES, "A la recerca del fet artístic a la Girona de postguerra (1940-1980)", dins *Plàstica gironina actual*, Fontana d'Or i Institut Vell, Girona, 1980; i "Temps d'identitat: evolució i construcció de l'art a la Girona del segle XX", dins *75 anys d'art a Girona*, Ed. GEIEG, Girona, 1994.
- Marta POL i RIGAU, *Laterata*, Casa de Cultura, Girona, 1995; *Absències*, Casa de Cultura, Girona, 1996; "Acotació d'un temps d'activitat artística a Banyoles", dins *A l'Est de l'Edèn*, Centre Cívic Besòs, Barcelona, 1997.
- Narcís SELLES, "Referents culturals i projectes polítics", *Papers d'Art*, núm. 72-73, agost-desembre 1997, p. 45-46; "La revista 'Víctors'. Art, cultura i societat a la Girona republicana", *Locus Amoenus*, núm. 3, 1998, p. 195-214; "Apunts socials i històrics de l'art contemporani a Olot", *A 440 m sobre el nivell del mar*, núm. 34, desembre 1998, p. 38-41; i *Art i política. L'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona*, 2 vol., Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998.
- D'aquest darrer treball se'n prepara una edició a Llibres del Segle, Gaüses (Empordà).