

Primera Rèplica

Arqueologia de la contemporaneïtat



—
Jacques Moran / XXX / Josep Pujiula / Piculives / Domènec Fita / Francesc Estivill
Àngel Burgas / Marc Palau / Francesc Espigolé / Adrià Ciurana / Arnald Bosch
Montserrat Costa / R C / Joan Palau / Isabel Banal / Barraca
Orquestra ramadera estocàstica / Miquel Duran / Pep Camps / Mim Juncà
Joan Paradís / Jaume Turró / Lluís Güell

—
Un projecte a cura d'Eudald Camps i Jordi Mitjà. 2009
—

Primera Rèplica Arqueologia de la contemporaneïtat

/ 05 / 06

—
**Rèplica després dels sismes,
(entre la superfície i el fons) / J.M.**

—
**Replicants i unes notes de sociologia
de butxaca / J.F.**

E.C. / Eudald Camps
J.F. / Jaume Fàbrega
J.M. / Jordi Mitjà
A.N. / Àlex Nogué



– 1 –

ELS QUE HI SÓN SENSE SER-HI

(Un que són més d'un i un que vol ser molts).

Jacques Moran, XXX.

– **De Jacques Moran a l'Enterramorts XXX de Zael / E.C.**



– 2 –

ELS QUE NO HI SÓN *(Artistes o processos*

de treball que per la raó que sigui resten amagats o són molt poc coneguts). Josep Pujiula, Piculives.

– **El primitivisme de Josep Pujiula / J.M.**

– **L'oblidat Picu / A.N.**



– 3 –

UN PARÈNTESI RAR

(Obres que no “encaixen” dins la trajectòria d'un artista).

Domènec Fita, Francesc Estivill, Àngel Burgas.

– **Rar sense ser insòlit / E.C.**



– 4 –

UNA ESCULTURA ALTERNATIVA

(Molt més que objectes).

Marc Palau, Francesc Espigolé, Adrià Ciurana, Arnald Bosch.

– **Una escultura alternativa: dels *tableaux vivants* als maridatges impossibles / E.C.**



– 5 –

LLIBRES D'ARTISTA

QUE SÓN BITÀCOLA

(Espais de replegament amb ànima de paper).

Montserrat Costa, R C, Domènec Fita, Joan Palau.

– **Diccionaris imprescindibles / E.C.**



– 6 –

UN ALTRE PAISATGISME

(Interpel·lar la realitat).

Isabel Banal, Barraca, Orquestra ramadera estocàstica.

– **Paisatges latents, reals i sonors / E.C.**



– 7 –

SUPERVIVÈNCIA PICTÒRICA

(La vigència del color).

Miquel Duran, Pep Camps, Mim Juncà, Joan Paradís, Jaume Turró.

– **La pintura no és inefable / E.C.**



– 8 –

EPÍLEG (LLUÍS GÜELL)

La primera edició de PRIMERA RÈPLICA dedica el seu epíleg a l'artista Lluís Güell en la mesura que ell encarnava bona part dels objectius que persegueix el projecte. També es vol aprofitar la possibilitat d'accedir a materials inèdits per la majoria de la gent, que poden definir millor el perfil d'un autor inclassificable que va optar, de manera conscient, per l'exili artístic.

– **Lluís Güell i l'energia desbordada / E.C.**

– **Alguns arbres d'allò que un dia va ser un bosc / J.M.**

Primera Rèplica - Exposició que pot semblar una antiexposició en la mesura que ban-
deja els formats habituals i cerca aquelles pràc-
tiques artístiques que, per les raons que sigui,
solen passar desapercebudes. El seu objectiu
és fer arqueologia de la contemporaneïtat a les
comarques gironines, donant cabuda al ventall
més ampli possible de posicionaments, tant a
nivell conceptual com formal. La seva periodi-
citat biennal garanteix l'escrutini regular d'un
paisatge de naturalesa canviant.

Vista del Cafè Royal de Figueres,
amb pintura de Miquel Duran.
Documentació P/R 2009.

—
Miquel Duran

Sifó.

Sense datar.

Tècnica mixta sobre cartró.
138 x 78 cm.



RÈPLICA DESPRÉS DELS SISMES, (ENTRE LA SUPERFÍCIE I EL FONS)

“Onsebulga, onsebulga.
Beneïda la localitat de cada lloc.
Pertot arreu. Als centres, als suburbis,
al lloc on sigui.
Primer el lloc. Que sigui ben lloada, sempre,
abans que res, la seu del lloc.”

*“Obreda”. Perejaume. Edicions 62. Empúries.
Primera edició de 2003.*

“L’Art català és com és, i precisament per això no
farem res, si no comencem a descabdellar-ne el fil
conductor. No pas un fil entorcillat de cronologi-
es, sinó de sensibilitats. No pas de codis rutinaris
de manual, sinó de simetria i de lògica interna.
Un fil que lligui les arrels més fondes d’aquell
sentir que el pensament plàstic imposa irreduc-
tiblement a cada lloc. Hem de començar a fer un
discurs crític, i crític vol dir també creatiu. Hem
de saber triar i aprofitar; situar al costat dels ar-
tistes de producció fecunda l’obra d’aquells que
una mateixa sensibilitat ha impedit de prodigar-
se. Cal saber mesurar les obres, no pas pels quilos
que pesen, sinó pel delit que les sosté.”

*“La gana de l’artista (Divagacions sobre art)”. Llena,
Antoni. Edicions 62. Primera edició de 1999.*

“El tiempo se bifurca perpetuamente hacia in-
numerables futuros.”

*“Ficciones”. Borges, Jorge Luis. Planeta. Colección
Narrativa. Primera edició de 1979.*

“La merda de la muntanya no fa pudor, ai no,
encara que la remenis amb un bastó.”

Cançó popular catalana.

A ralenti, talment com si no hi fos. L’art pas-
sa o succeeix per pura combustió amb el lloc,
com un foc fatu que s’encén amb la putrefacció
dels conceptes, la terra i les coses. I entre la su-
perfície i el fons d’aquests llocs, que poden ser
molts, hi ha les obres, i els homes que les feien,
i els que no han deixat mai de fer-les. Remou-
re aquesta calma, accelerar la seva dimensió,
agitar-ne els continguts és el propòsit d’aquest
assaig expositiu.

Després del sotrac sísmic –que suposa realit-
zar una obra d’art– i de constatar com moltes
d’aquestes “creacions” no s’incorporen ni es fan
visibles en les immensurables òrbites de l’exhi-
bició contemporània, ni en el mercat de l’art
–que són molts mercats–.
I de veure com reposen en el buit mateix de
totes les escales que l’artista ha obert –en ta-
llers, publicacions i magatzems– o en els forats
negres de l’oblit institucional... Després de tot
això, conservades com un pòsit en qualsevulla
d’aquestes i d’altres situacions, intentar mos-
trar-les de nou genera rèpliques a aquell movi-
ment inicial o iniciàtic que les va materialitzar.
Ones sísmiques que sacsejen nuclis infinits.

Aquesta Primera Rèplica es fa, precisament,
per fer aflorar les obres, en alguns casos, i en al-
tres, per possibilitar l’exposició d’aquelles que
no encaixen amb els discursos oficials. Opcions
creatives molt diferents realitzades per artistes
que, en algun moment, han operat en el con-
text de la província de Girona.

Delimitem aquest territori, conscients que a
fora també hi ha d’altres treballs que hi haurien

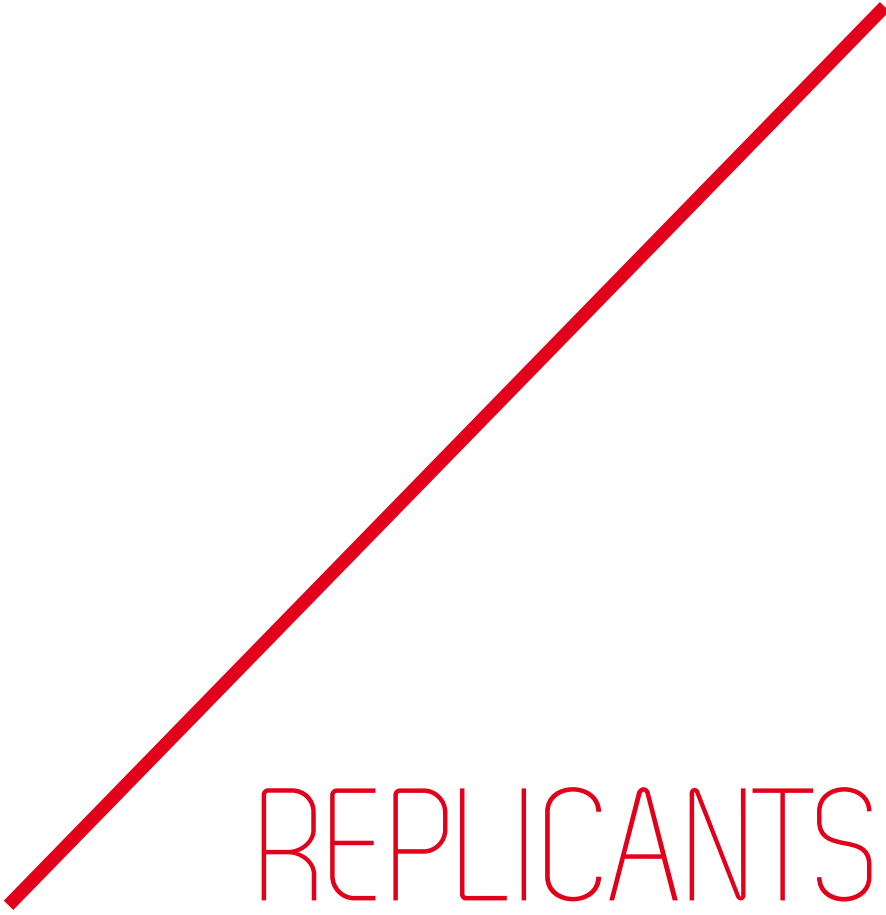
de ser i que, de ben segur, en més d’una ocasió,
la seva existència ha afectat els de la regió, o a
l’inrevés.

Remoure o moure’s en aquest espai de la crea-
ció freàtica, capbussar-se en el trencaclosques
tel·lúric i caminar –amunt i avall– pels contorns
que dibuixen aquests treballs ha estat, i és,
l’obsessió d’aquest projecte d’investigació. Un
intent d’assenyalar l’art que s’ha produït i es
produeix en la nostra demarcació.

Se’n podrien dir moltes coses, dels artistes que
hem escollit, se n’han escrit molt poques. No-
saltres ho farem de mica en mica, començant
amb aquesta publicació que es desplega també
als espais d’exhibició. Que no se us faci estrany
si, en el mateix sac, us trobeu estels fugaços
de la creació ultralocal, i treballs d’un passat
proper que us enceguen calidoscòpicament,
si posem l’accent en les necessitats extremes
que pateixen o han patit alguns creadors, o si
us fem deambular pels passadisos contaminats
i contaminadors d’algunes propostes.

Aquesta Primera Rèplica vol posar en crisi la
producció contemporània, fent arqueologia de
la contemporaneïtat, traient la pols còsmica que
s’ha anat acumulant amb els anys sobre la creació
local, intentant veure l’entrellat de les històries
de l’art que tenim al davant i que, com en el conte
La carta robada de Poe, no veiem, o no volem veure.
Els invisibles que hem triat, i els visibles que ens
han triat a nosaltres, en dreceres i camins que no
tenen fi, i que no en tindran mai, tampoc.

—
Jordi Mitjà



REPLICANTS I UNES NOTES DE SOCIOLOGIA DE BUTXACA

Una rèplica, en sismografia, és el terratrèmol de magnitud variable que es pot produir després d'un altre de més important. Si ho traslladem al terreny de la creació artística, ens adonem que aquell enorme terratrèmol que va suposar, al tombant del segle passat, l'eclosió d'allò que hem convingut a anomenar "avantguarda", ha tingut, a posteriori, una gran quantitat de "rèpliques". N'hi ha hagut tantes, i de tal calibre, que al final ens hem acostumat a l'estat de commoció permanent: a cada artista, segons aquest model, se li exigeix que la seva obra commogui més que l'anterior, o que la d'un altre. Just un criteri diferent de l'art del passat, en el qual allò que es valorava eren les "rèpliques" en el sentit de la continuïtat. I ens hi hem acostumat tant, a l'art de la commoció, que ara parlar d'avantguarda és, sovint, esmentar un fòssil honorable.

En primer lloc, perquè hem de convenir que sota l'aixopluc d'aquesta penyora de "modernitat" s'hi han refugiat tota mena de mitjos talents, excelsos mediocritats i aprofitats espavilats de tot pelatge, que sovint tenen més crèdit i difusió que els artistes realment honestos. Com diu el lúcid Joan Francesc Mira, potser amb exageració, però no pas amb manca de raó, "tres quartes parts, pel cap baix, de l'anomenat art contemporani, inclosa una proporció considerable del que s'exhibeix als museus del ram, són una perfecta estafa, no en tinc cap dubte, i una estafa amb multitud de còmplices i beneficiaris".

La prova de la devaluació del concepte d'avantguarda –sovint una mera ficció d'identitats– és que el poder, sigui del tipus que sigui –de l'institucional al del "bon gust" burgès– ha deglutit

amb una rara perfecció allò que, teòricament, és menys integrable, que és justament l'avantguarda –allò que va davant de tot, que s'oposa a l'establert.

No cal ser un expert en art o comunicació per adonar-se'n. L'eslògan total i universal ara és “posi una *performance* a la seva vida”. Les forces vives del poder més real –siguin estats, províncies, regions, comunitats autònomes, consells comarcals o municipis, les caixes, bancs, supermercats i altres grans corporacions, còmplices i beneficiaris alhora– es desviuen per coquetejar amb tota mena de manifestacions amb un tuf de modernitat o (suposadament) de revulsiu: accions, *performances*, instal·lacions, vídeoart, sota el crit de “modern l'últim”: ja tothom és postmodern, alternatiu, rupturista, *performer*, etc. L'espectacle és prou grotesc. Artistes que mai no han fet una obra que fos, d'alguna manera, rupturista –ja que l'art modern té també la seva acadèmia– de cop un dia es desperten com a reputats *performers*. Tan fals com els autoanomenats “postimpressionistes” –aquesta lacra banal i acomodaticia de la pintura– que representen, amb les seves repeticions d'un model més que bicentenari, la seva incapacitat d'entendre ni un borrall del que sí que va ser la ruptura impressionista.

Els creadors ja es poden escarrassar a creure's que van contra el sistema o, fins i tot, com encara alguns innocents –o heroics– il·lusos s'autoenganyen, a creure que fan “art pel poble” (un suposat “poble” que altra feina té que ocupar-se de la creació artística) i que el que li agrada realment és un quadre dels que venen a El Corte Inglés, o sigui, dels nostres amics “postimpressionistes”). El crítics d'art ja poden

continuar predicant la bona nova de les excel·les virtuts per a l'avanç de la humanitat que suposa l'art d'avantguarda o com es digui: la realitat és tan tossuda, el poder tan integrador, que allò que havia constituït un revulsiu ara és el simple penjoll decoratiu i banal de “progrés” o “modernitat” que es col·loca qualsevol entitat política, econòmica o social.

No voldria pas ser cínic, ni tampoc –com deien els vells i sinistres comunistes– “revisionista”, però el perfum d'aquella avantguarda que havia de “transformar la realitat” –un altre vell i perillós somni esquerranós, un somni de la raó que ha engendrat uns quants monstres– ara, probablement, no és ja ni això, sinó la ferum corruptora de les aigües estancades i pútrides d'un estany.

I per adonar-se'n, només cal llegir els diaris o veure la televisió o seguir internet: com dèiem, les diverses institucions del poder polític, sociològic i econòmic, els avaladors dels corrents dominants lluiten en una cursa sense treva per veure qui és més d'“avantguarda” i més “modern” (o postmodern, si s'escau) promocionant les manifestacions que, teòricament, els perjudiquen. Lampedusians de mena, aquests cranis excel·sos volen canviar-ho tot a fi que res no canviï. I aquests poders, que tenen el coneixement acumulat del qui ens mana i ens domina, estan encantats d'haver descobert que ells també són moderns, avançats i d'avantguarda. Com és ben sabut, alguns dels millors i avançats suplements de cultura i art apareixen, justament, en mitjans de reconeguda solvència predemocràtica i antediluviana: pensem només en la premsa de Madrid i no ens equivocarem.

I, amb tot... l'art, irreductible i etern, més enllà dels encotillaments –d'un signe o de l'altre–,

continua glatint. Pel costat, n'han sortit manifestacions que se situaven al marge o paral·lelament com el naïf primigeni –no l'actual de targeta postal i més fals que un taló sense fons–, l'art brut, fruit de la disbauxa emocional d'un creador marginal, “inculte” i irreductible, o l'“art modest”, aquell que s'expressa en l'àmbit més trivial de la quotidianitat, que vol embellir a la seva manera.

I, també, artistes com els que vol aplegar aquesta Primera Rèplica. Creadors dels quals no se'n valora la subjecció dòcil als criteris dominants de moda, modernitat o oportunitat, sinó la seva proposta de caràcter alternatiu (si és que encara és possible), allunyada dels criteris del mercat i sense una subjecció estricta als “diktats” d'allò que els mandarins de l'art declaren com a “congruent”. Almenys és així com ho veig jo: demostrar que la creació encara ens porta a fruir de la singularitat, del no (o poc) domesticat, del no codificat –i fins de l'inclassificable–, del poc comercial –o gens comercial–, fora de les normes d'“allò que cal fer” i, fins i tot, d'“allò que cal ser”. Ja no cal vendre la pròpia imatge d'artista modern i contestatari, o de l'exquisit “modern” amb mala consciència al servei de les elits, o de jove rupturista i revolucionari. Aquí el que compta, crec, és una proposta prou honesta, personal i, si cal, heterodoxa, que vagi al costat –anar al marge potser ja no és possible– dels corrents dominants de l'anomenada “modernitat”, agafada al natural, o transvestida en “postmodernitat”. Potser hi escauria la frase: “Modern? No, gràcies!”.

–
Jaume Fàbrega

— 1 —

ELS QUE HI

SÓN

SENSE

SER—HI

Un que són més d'un i un
que vol ser molts

De Jacques Moran a l'Enterramorts XXX de Zael

—

Fernando Pessoa (poeta ben real) va haver de justificar nombroses vegades al llarg de la seva vida el fet de dissoldre's en multitud de personatges que, d'alguna manera, portaven vides autònomes i a vegades fins i tot antagòniques des d'un punt de vista literari a la del seu comú denominador. La més coneguda d'aquestes "explicacions psiquiàtriques" és, segurament, la que va dedicar al crític i poeta Adolfo Casais Monteiro: "L'origen dels meus heterònims és el tret pregon d'histèria que existeix en mi. No sé si sóc senzillament histèric o si sóc, més pròpiament, un histeroneurastènic. [...] Sigui com sigui, l'origen mental dels meus heterònims resideix en la meua tendència orgànica i constant a la despersonalització i a la simulació". Pessoa, justament per això, es convertiria en la perfec-

ta contraimatge de Jacques Moran en la mesura que aquest podria signar, mutatis mutandis, l'explicació del portuguès però entenent que el seu desdoblament heteronòmic no va de la realitat a la ficció sinó a la inversa. Els heterònims de Jacques Moran són Mim Juncà (Girona, 1959), Xisco Mensua (Barcelona, 1960) i Oriol Vilapuig (Sabadell, 1964), és a dir, tres artistes reals i empírics que troben en la figura beckettiana de Jacques Moran un catalitzador sintètic que els permet sumar-se per parlar des de la pura (i dura) heterogeneïtat que caracteritza el nostre moment històric.

Jacques Moran és, en aquest sentit, un calidoscopi. La multiplicitat de veus que conté li permeten referir-se al present i al passat com un mag de les cronologies que sap, millor que ningú, que la història és cíclica, que el dolor mai no es reinventa, que naixem i morim de la mateixa manera o que l'home és un animal especialitzat en topar nombroses vegades amb la mateixa pedra. Per això Jacques Moran (com ja va fer Fellini a la *Dolce Vita* i a *Entrevista*) pot il·lustrar el concepte clàssic de «vanitas» a partir de l'apogeu i la decadència d'una Anita Ekberg que som tots nosaltres; per això pot imaginar l'*Angelus Novus* de Klee mirant les darreres runes de la història contemporània; per això pot descobrir l'informalisme en la ferida de Prometeu o la veritat intacta continguda en els pensaments de Pascal. Jacques Moran pot fer totes aquestes coses perquè la seva mirada encara és jove i no ha tingut temps per oblidar.

A les antípodes de Moran, sembla que l'objectiu de l'Enterramorts XXX (desdoblament heteronòmic de Zael) és driblar la identitat entesa com a imposició oficial a la recerca de nous noms subterranis que són, en darrera instància, portes d'entrada a diferents universos que es multipliquen fins a seixanta vegades al llarg dels últims quinze anys. Aquest malabarista del Jo no cerca tant la possibilitat estilística continguda en l'ús d'heterònims com el desdoblament fàctic o, per ser més precisos, l'ajornament permanent en forma de currículums i rostres imaginaris.

És a dir: la gràcia de l'invent és que Zael (o l'Enterramorts XXX o qualsevol dels altres que romanen latents) es desplega en tants formats com necessitats té la seva voluntat expressiva. O més encara: Zael es desplega gràcies a multitud de voluntats, permanentment renovades, a les que només cal adjudicar identitat i context. Aquesta és la seva màxima coherència: qualsevol ficció és més perfecta que la realitat. La paràbola no té pèrdua: mentre la majoria d'artistes dipositen en els seus treballs el que creuen o anhelan ser, el que pensen, conceptualitzen, afirmen o neguen, Zael fa l'exercici invers, cerca identitats per a uns treballs que sempre neixen orfes i que només el temps els proporcionarà paternitat. Per això l'efecte de les seves obres és similar al del sismògraf: enregistren el batec subterrani d'una vida que es desplaça com plaques tectòniques fins que una col·lisió l'obliga a sortir a la superfície. Aleshores l'artista es veu obligat a canviar de nom amb tot el que això comporta: la pintura pot deixar pas a la fotografia, a la instal·lació, a l'acció o al que sigui; del que es tracta és de no deixar mai de reinventar-nos.

Jacques Moran vs. l'Enterramorts XXX: un que són molts vs. molts que són un.

—

Eudald Camps



Jacques Moran

El seu perfil és sorprenentment semblant al del litoral gironí.

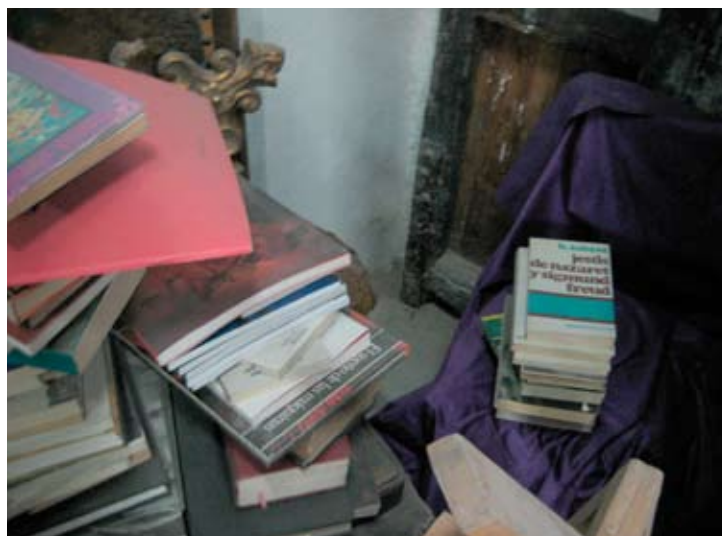
XXX

L'artista mostrant una de les seves obres d'aparença orgànica.
Documentació P/R 2009.

Jacques Moran
*Primates (pensar al hombre
pensando al mono).*
Detall.
2009.



XXX
Vistes del taller de l'artista.
Documentació P/R 2009.





Jacques Moran
*Primates (pensar al hombre
 pensando al mono).*
 2009.
 Details.





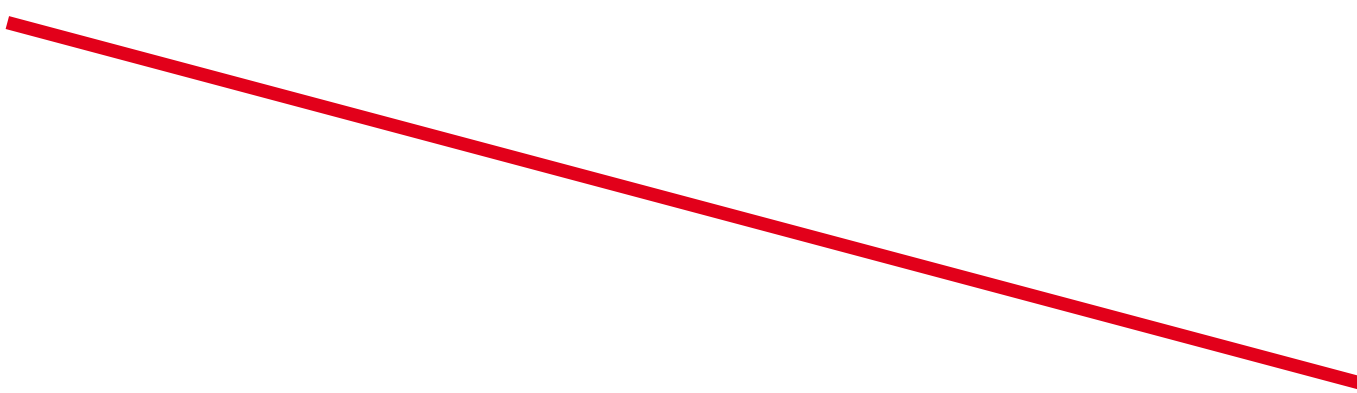
XXX
Sense títol.
 Diferents objectes prèviament tractats a
 nivell matèric, posteriorment inhumats
 (1993-98), i exhumats per a l'exposició.
 Documentació P/R 2009.



_ 2 _

ELS QUE NO HI SÓN

Artistes o processos de treball
que per la raó que sigui resten
amagats o són molt poc coneguts





Josep Pujiula
Treballant al bosc
de Can sis rals.
Documentació P/R 2009.

El primitivisme de Josep Pujiula

“Un dia es van presentar dos homes i em van preguntar per què ho feia, tot allò. Jo els vaig dir que ho feia per passar l'estona i perquè m'agradava. Tot seguit em varen dir si podien fer fotografies i jo els vaig dir que fessin el que volguessin. Doncs bé, resulta que al cap d'uns dies va sortir el parc publicat a la revista *Lecturas*. Després va començar a venir força gent a visitar-ho...”.

Pujiula i Vila, Josep

L'home de les cabanes. 2001.
Edita: Colla La Lluna. Argelaguer, 2001.
Dipòsit legal: B-14345/82.

Les construccions que l'artista Kurt Schwitters feia a totes les cases en què habitava, de la Columna Merz de 1920 a la construcció de l'Illa de Hjertoy de 1960, tenen un denominador comú –l'acumulació– per tal de crear espais absolutament abarrotats, desmesurats, una mena de nius d'ocell fets amb detritus. En el nostre entorn proper existeix una construcció arquitectònica altament atractiva, i molt curiosa, que es pot situar a mig camí entre aquests espais Merz de Schwitters i el primitivisme de les Whats Towers de Simon Podia. El constructor d'aquest espai es diu Josep Pujiula, i per aquestes contrades l'anomenen “l'home de les cabanes” o “el Tarzan d'Argelaguer”, per un parc molt peculiar que ha fet i desfet durant tota la seva vida en aquest terme municipal. Dotat d'un sentit constructiu totalment autodidacte, fent servir allò que l'entorn li proporciona, aquest home ha forjat tot un món aparentment primitiu, brut, “outsider”. Fa ponts, gorges, recintes, torres, cabanes, fonts, túnels, laberints, horts, dreceres, estables, coves, fins i tot estàtues o tòtems. Per a la majoria de les creacions, d'una tecnologia constructiva molt simple, utilitza sobretot l'entrellaçat d'acàcies, i fabrica aquests espais utilitzant fustes i materials recuperats, de procedències i usos molt diversos. Un

jardí desmesurat que no té cap pla d'actuació, ni una lògica més enllà de l'expansió. Una pell que reordena el bosc –sobre d'ell–, i el fa més enigmàtic. El seu autor n'ha refet una petita part, després de veure's obligat a desmantellar el primer parc de Can sis rals. Aquella primera obra estava situada just per on ara hi passa una carretera. En l'actualitat la darrera d'aquestes construccions segueix creixent, en un altre lloc no molt llunyà del primer. I el seu constructor, tot i l'edat, en fa el manteniment; i no s'atura l'expansió. El nou emplaçament és una mena de runa fantasmagòrica de l'antiarquitectura, o podria dir-se també la darrera traça de l'anarquitectura de jardins; una habilitat d'aquest escultor d'espais sense massa consciència –ha practicat en boscos que no eren de la seva propietat– durant tota la seva vida activa.

—
Jordi Mitjà

Diapasó

Piculives va fondre un diapasó utilitzant un munt de monedes que havia extret de la cisterna del bar Isaac el Cec (actualment el Call Jueu). El *Diapasó* simbolitza la convicció a l'hora de convertir els desitjos que els visitants d'Isaac el Cec dipositaven en aquella cisterna, i la capacitat alquímica d'aquell objecte-instrument, una escultura capaç de projectar un so que representava alhora tots els anhels projectats dins d'aquella cisterna. El *Diapasó*, juntament amb *La campana* són, sense cap mena de dubte, veritables pedres filosofals que Piculives treia a rel·luir i feia sonar en sopars i trobades amb amics al llarg de la seva vida.

Forn fabricat pel mateix artista per fondre alguna de les seves escultures.
Vilobí d'Onyar, 1995.
Documentació de la família de l'artista.



L'oblidat Picu

Josep Bosch Puy (Arbúcies 1937 - Girona, 1998), conegut amb els pseudònims de “Piculives” i “Picu”, és un dels artistes que aquesta gironina terra no hauria d'oblidar. El valor intrínsec dels seus treballs, tant els escultòrics com els pictòrics i especialment les intervencions directes a la naturalesa, reclama atenció. El perfil del personatge també, no només a causa de la seva dimensió humana i del seu trajecte existencial sinó perquè esdevé el paradigma d'una situació cultural definida pel règim i les seves dissidències i d'un posicionament artístic resultat del ressò de moviments internacionals contemporanis. A continuació presentem algunes vies exploratòries.

La invenció del personatge com a necessitat

L'època en què va viure Piculives va ser precària en infraestructures culturals, en difusió de la informació i en suport a la creativitat, a excepció de quatre certàmens provincials i alguna exposició nacional. La iniciativa privada, molt més activa que la institucional, tampoc no va poder resoldre la situació de marginalitat a la qual eren relegats la major part dels artistes. La mateixa necessitat d'existència artística en un entorn inhòspit va enfortir la dimensió obsessiva que tot creador requereix: és molt probable que la invenció de tot personatge sigui més una resposta a la necessitat que no pas al caprici. D'altra banda, Piculives com a creador va generar molta credibilitat i en algunes etapes de la seva vida va disposar d'un suport popular que, sense estar gaire ben gestionat, li va permetre vehicular el seu art i crear trames amb l'entorn social.

L'autor com a cristall

En Piculives cristal·litzen una sèrie de coordenades existencials i culturals que fan que l'estudi de la seva trajectòria artística i humana permeti aproximar-nos a alguns aspectes poc coneguts del context sociocultural del franquisme. Per una banda Piculives, que és criat a l'orfenat i té una formació completament autodidacta, es veu rodejat d'intel·lectuals i d'altres artistes que han tingut l'oportunitat de conèixer de primera mà facetes noves del pensament contemporani com els principis de sostenibilitat ecològica (que la ciència postulava i que els moviments d'inspiració “hippy” assumien com a propis), la interrelació de les disciplines artístiques i la desmaterialització de l'objecte de l'art conceptual o l'exploració perceptiva derivada de l'ús de substàncies alteradores de la consciència.

Piculives

Diapasó.

1995. Fosa de ferro.
Col·lecció de la família de l'artista.

—
Sense títol.

33 x 42 x 11 cm. 1978.
Monòlit que l'artista treballava amb
la seva característica estètica primitivitzant.
Col·lecció de la família de l'artista.



Fotografia
de l'arxiu familiar.

**El procés
com a obra**

Piculives anhelava controlar tot el procés de creació, des de la construcció de les eines fins a la mateixa construcció dels estudis, perquè totes les fases directes (l'acció física sobre el material) i indirectes (la multiplicitat de factors ambientals, mentals, socials) de la seva tasca tenguin una incidència “anímica” sobre l'objecte final. Això el duia a situacions paradoxals com la de construir una foneria exclusivament per fondre una única peça: *La campana*. Havia convertit l'estudi en un fòrum que suplia amb escreix el que podien oferir els espais d'exposició habituals i donava sobrada resposta a les necessitats expositives individuals, que eren viscudes com una fase completament aliena a l'autor i desconnectada de tot el procés productiu. L'es-
cenificació d'aquest procés és el que conferia caràcter a la peça.

**El subconscient
com a tema**

Piculives possiblement va llegir poc o res sobre teoria psicoanalítica, però havia après a trobar ressorts creatius en els lapsus, els oblitls, les errades, els somnis, les dites populars i la imaginació desbordant. Va saber trobar —emprant els mitjans que fossin— camins àgils d'anada i tornada de l'inconscient al conscient, i una part important de la seva producció escultòrica gira a l'entorn de referències primàries vinculades a l'alimentació i a la mare.

**El territori
com a espai expositiu**

Que l'art es pogués produir fora dels cercles comercials o dels espais expositius oficials (com havien postulat l'art conceptual i el *Land art*, que tingueren un ressò considerable a Catalunya, concretament a les comarques gironines), el va dotar de la llibertat que necessitava. El territori va esdevenir el darrer marc de les seves intervencions, el lloc on es manifestava una manera d'entendre l'art i la mateixa vida.

—
Àlex Nogué

Josep Pujiula
Estat actual del bosc
de Can sis rals.
Terme municipal d'Argelaguer.
Documentació P/R 2009.





Piculives

El Drac.

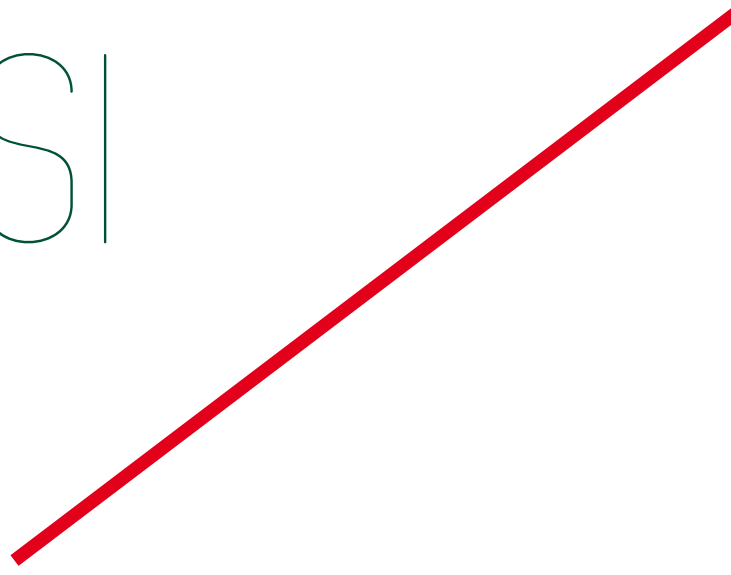
Data aproximada 1990.

Pedra. 67 x 36 x 45cm (cap).

El cap d'un drac realitzat directament a la pedra. A l'extrem d'una carena rocosa que forma el cos de l'animal, una mena de cua sinuosa que decreix a mesura que les pedres disminueixen de mida.

Turó del Galí. Sant Miquel de Pera (Oix).

— 3 — UN PARÈNTESI RAR



Obres que no “encaixen” dins
la trajectòria d'un artista

Rar sense ser insòlit

—

En tota producció artística, tant si és la d'un home sol com la d'un col·lectiu acotat o la d'una societat sencera, hi ha moments que posen contra les cordes la lectura lineal que sol utilitzar, per qüestions de mètode, la historiografia de l'art tradicional. A tots ens vénen al cap pel·lícules “inclassificables” de cineastes

perfectament estereotipats (malgrat que ells s'hi resisteixin), pintures o composicions d'autors que suposàvem afins a una determinada escola o moviment estètic que no s'adiuen en res al cànon establert o, també, arquitectures desbordades que semblen fruit del deliri d'un Déu obstinat a no deixar-nos habitar el

món perpetrades per aquell constructor que creïem fill de la racionalitat positiva: aquestes *rare avis* se solen despatxar amb incompreensible lleugeresa o, per dir-ho d'una altra manera, s'instal·len a l'armari de les excepcions que confirmen la regla amb la finalitat profilàctica d'evitar que contaminin, per culpa de la seva inexplicable presència, la coherència formal d'un viatge caracteritzat per la manca d'expertes remarcables.

L'error no pot ser més gran: les rareses no són insòlites en la mesura que solen encarnar, la majoria de vegades, moments en els quals la necessitat expressiva no troba en el canal habitual un mitjà satisfactori. D'això es tracta: una mirada acurada descobrirà que l'excepció només és aparent; sabrà que, en realitat, la seva secreta funció és la de revelar aspectes normalment ocults rere la convenció representativa; entendrà que hi ha processos d'aprenentatge que reclamen formalitzacions insospitades i que aquests experiments (fent servir un terme injust amb els resultats que ara s'exposen) no només són necessaris sinó que contenen, en forma embrionària, aspectes que després es despleguen, més o menys fragmentàriament, en la resta de productes acceptats com a "normals".

El cas de Domènec Fita pot resultar paradigmàtic. A ell especialment se l'etiqueta amb un

tipus d'escultura compromesa amb l'imaginari religiós que, sense ser carrinclona, evita enfangar-se en el pantà de la contemporaneïtat. Si bé és cert que hi ha un Fita que dona forma a allò en el que creu, no ho és menys que hi ha també un artista dedicat, de manera obsessiva, a la recerca de formes en l'entorn més immediat. El Fita que ens interessa és un autor molt proper a la sensibilitat *povera* que no descarta absolutament cap material ni troballa fortuïta a l'hora de construir el seu particular univers visual. Es tracta d'un artista que entén l'atzar com a còmplice i no pas com a obstacle: per això pot abocar el guix líquid al magma argilós i confiar el seu destí als imperatius de la gravetat i als processos físics de la sedimentació; per això les seves escultures són d'aparença orgànica i lunar: perquè en elles la necessitat i la imaginació conflueixen lliurement.

Francesc Estivill vindria a encarnar un altre paradigma: el del pintor que ha cercat en l'estricta figuració un primer moment formatiu marcat per la disciplina rigorosa i per l'acurada realització formal. Es tracta d'obres de marcada filiació baconiana que mostren l'energia desbordada, quasi agressiva, del que



comença el seu recorregut artístic amb l'equipatge encara intacte. Amb tot, el més important d'aquestes "rarees" és que són una mena de diccionari de símbols que hom podrà recuperar en tota la producció posterior d'Estivill: el que evoluciona és la forma més que no pas els continguts, en la mesura que els grans problemes del seu art es plantegen de bon començament. Més radical és, encara, el gir emprès per Àngel Burgas: la seva formació en el camp de les Belles Arts no ha impedit que, ara per ara, se'l conegui com a escriptor. Però Burgas no només no ha deixat mai de banda la pintura sinó que retroba en ella la possibilitat gràfica d'expressar immediatament allò que la linealitat del relat ajorna. En aquest sentit, els seus treballs incorporen també les paraules per indicar-nos, potser, que cal pensar les dues disciplines de manera contínua i no veure escissions definitives allà on regna la coherència artística.

Rarees, per tant, gens insòlites que ofereixen un prisma desconegut d'autors sobradament coneguts.

—
Eudald Camps



Domènec Fita

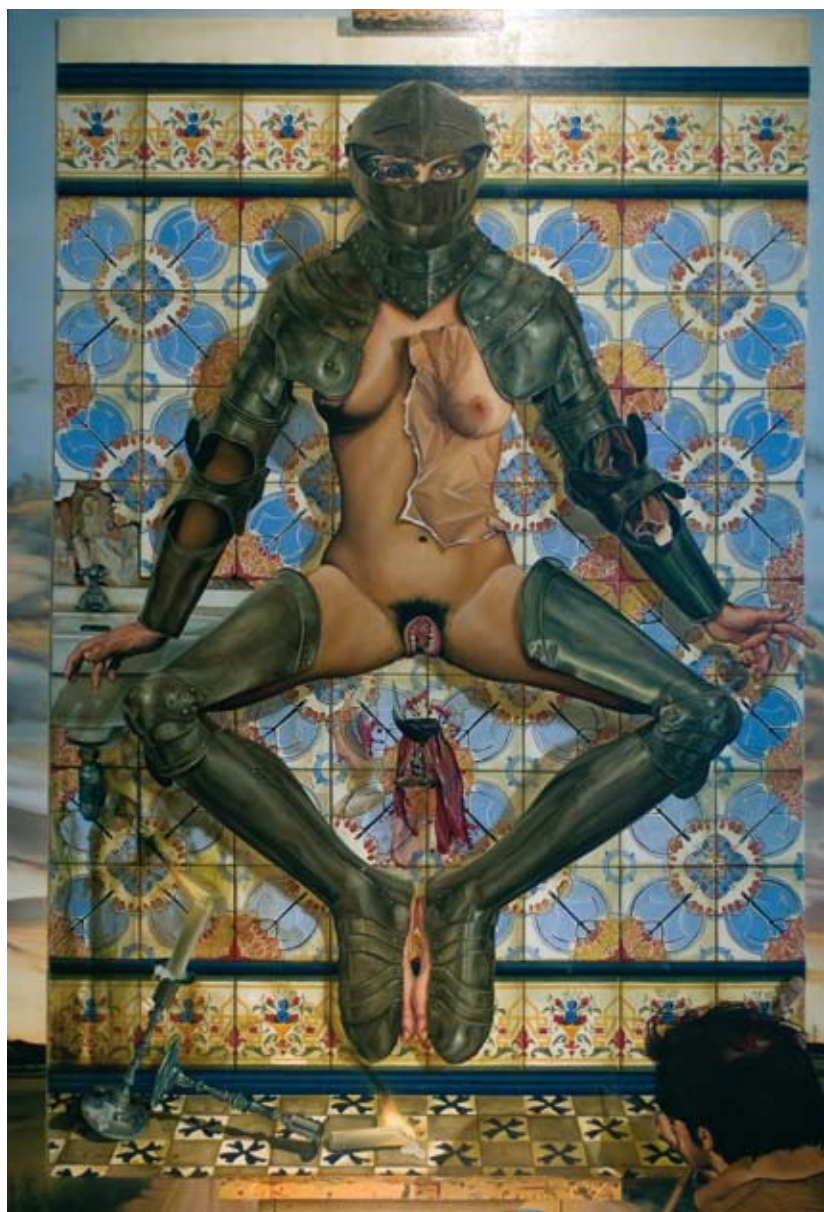
L'artista contempla un projecte recent al seu estudi de Montjuïc.

—
Àngel Burgas

L'escriptor recupera la seva faceta de pintor pel projecte expositiu *Primera Rèplica*.

—
Francesc Estivill

Una fotografia dels anys vuitanta on l'artista se'n mostra caracteritzat com a bisbe.



Francesc Estivill
La musa i el pintor.
 1983-85.
 Oli sobre tela.
 190 x 135 cm.

Sense títol.
 1983-85.
 Tècnica mixta sobre tela.
 79 x 110 cm.

Sant Narcís.
 1983-85.
 Tècnica mixta sobre tela.
 107 x 107 cm.



Domènec Fita

Sense títol. Anys 90. Detalls. Guix (secció).

— Vista de les lleixes amb les escultures al seu estudi.
Documentació P/R 2009.



Àngel Burgas

Cole Porter. (Sèrie).

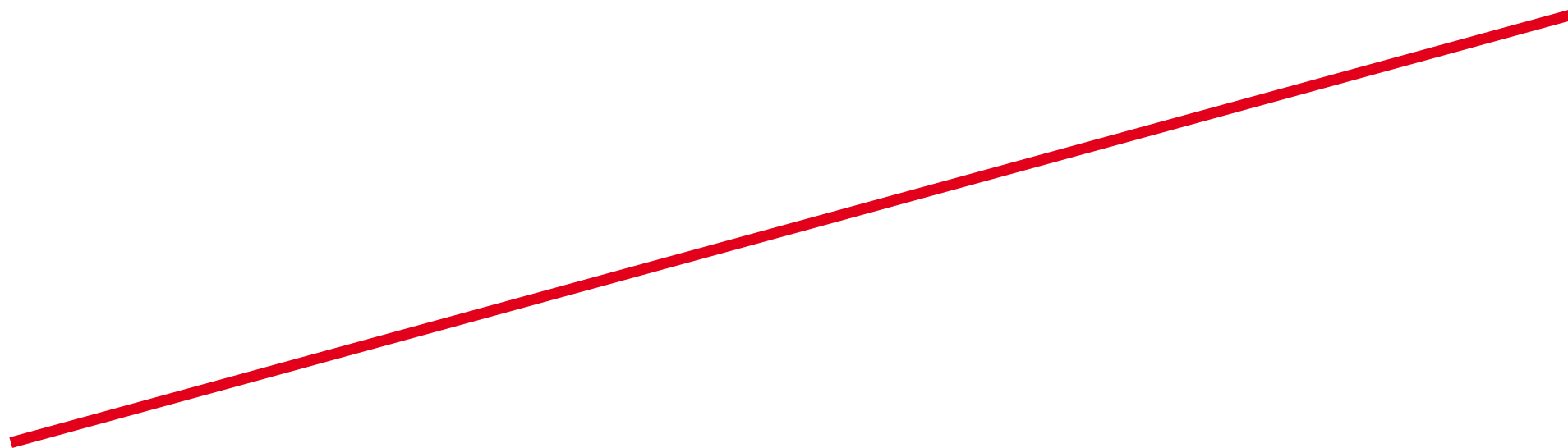
Sense datar. Detall.

Tècnica mixta sobre paper.
15 unitats de 29,7 x 42 cm.

— *Sensual pictures. (Sèrie).*

1996. Detall.

Tècnica mixta sobre paper.
4 unitats de 29,7 x 42 cm.



_ 4 _

UNA

ESCULTURA

ALTERNATIVA

Molt més que objectes

**Una escultura alternativa:
dels *tableaux vivants*
als maridatges impossibles**

Recuperar l'essència transmutada d'una pintura de Caravaggio –*Sant Mateu i l'Àngel*– que va ser destruïda pels bombardeigs aliats sobre Berlín durant la Segona Guerra Mundial: aquesta va ser la proposta de l'artista Marc Palau a un col·leccionista que volia adquirir una obra del renaixement italià, fos del mestre milanès o no. Quin sentit té –ens imaginem que li podia haver dit Palau– perseguir com Narcís el reflex d'una cosa que ja no existeix? Quin sentit té, en darrera instància, demanar a la pintura que segueixi revelant secrets que potser ara ja no custodia? L'alternativa a aquesta pintura emmudida pel foc podria ser la fotografia, però no una fotografia qualsevol: com a la gran aventura del Barroc, l'opció passaria per rehabilitar la mentida com a estratègia de representació; cal tornar als *tableaux vivants*, a la ficció dels decorats. Aleshores, potser el Sant Mateu de Caravaggio encara existeix. Existeix com a possibilitat d'entendre alguna cosa íntimament lligada al procés de creació; l'artista avui dia s'identifica amb l'evangelista, i l'àngel, amb la pèrfida musa narcòtica que submergeix els senys aliens en les tèrboles aigües dels opis contemporanis. Ni més ni menys: la sèrie fotogràfica imaginada per Palau “a la manera de Caravaggio” desenterra vells problemes que van néixer amb la mateixa pràctica fotogràfica, és a dir, des d'un punt de vista epistemològic –reproductibilitat, pèrdua d'aura, multiplicitat, absència d'original, etc.– i en relació a l'artisticitat del propi mitjà –reconeixement de la fotografia en el sistema de les Belles Arts i el seu suposat triomf davant la pintura o, a la inversa, l'enfonsament del sistema de les Belles Arts a causa del triomf de la fotografia–: a l'imperi d'Hefest, no cal dir-ho, el magma segueix extremadament calent. Amb tot, l'artista fa un pas més quan decideix mostrar l'escena “real” en forma d'instal·lació o, si es vol, d'escultura expandida: la imatge i

el seu referent es revelen a l'espectador escenificant un joc de desdoblaments que podem intuir infinit. La principal característica de l'estratègia de Palau és la utilització de mètodes de posada en escena per a la realització de la fotografia i el consegüent qüestionament de la suposada veracitat del mitjà (queda lluny “l'això ha estat” barthesià): el resultat, com dèiem, recorda els *tableaux vivants* tot i que la seva essència és quelcom que bascula entre l'escultura, la instal·lació, la fotografia o, fins i tot, la pura intervenció espacial a la manera d'un escenògraf amant dels excessos del Barroc.

Francesc Espigolé, en canvi, porta a terme una mena d'acte de reciclatge basat en la recuperació de fragments de fusta desestimats en la construcció de mobles perfectament funcionals. El gir proposat per l'artista de Ripoll és perfecte: del fragment inútil d'un objecte útil en fa escultures inútils fetes de fragments que li han resultat útils. Hom no pot deixar de pensar que aquesta és, potser, una de les funcions de l'art: subvertir els esquemes mentals “normals” i proposar nous paradigmes que ens permetin interpretar la realitat de manera alliberada, sense els condicionaments externs imposats per una societat massa obsessionada per la utilitat i, en canvi, enemiga dels esforços desinteressats. No cal dir, en aquest sentit,

Marc Palau

Com a figurant en una de les seves fotografies.

Francesc Espigolé

Mostrant a càmera un dels seus collages.

Adrià Ciurana

El més jove dels artistes presents a P/R al seu estudi de Figueres.

Arnald Bosch

Aquest llicenciat en Belles Arts és també un notable bàrman.





que l'activitat escultòrica d'Espigolé ens recorda aquella heroïcitat del Sísif homenatjat per Maurice Blanchot: la seva afirmació de la vida es basa en un cercle encantat on tot recomença sense inici ni final.

De la recerca de fragments inútils a la recreació de l'atzar: Adrià Ciurana confessa que l'origen de la seva aventura escultòrica es remunta a la troballa atzarosa de les restes calcinades d'una avioneta estavellada en un dels vessants del Puigmal; el ferro fos s'havia infiltrat entre les pedres formant uns cossos compactes amb aparença de meteorit o de simple escòria metal·lúrgica que, malgrat tot, destacava pel seu inusual interès plàstic i formal. Des d'aleshores, Ciurana ha experimentat amb els metalls –ferro, plom, bronze i alumini– i la manera capritxosa que aquests tenen d'atrapar les pedres durant les foses. El metall, en les escultures de Ciurana,

fa el paper d'aglutinant d'unes pedres seleccionades amb cura per cada ocasió: primer van ser els còdols de platja, però després, i gràcies al gust per l'excursionisme de l'artista, van venir pissarres de la Collada de Toses, quarsites del vessant oest del Puigmal, pedres calcàries de La Garriga de Llers, alabastre de Beuda i d'Andalusia o, finalment, llambordes de Figueres. El resultat és un maridatge insòlit que, malgrat tenir el seu origen en una troballa atzarosa, ara delata un esperit metòdic submergit en la farga i en la brega artesana amb els materials.

I si de materials rars hem de parlar, qui sobresurt amb més força és Arnald Bosch. Les seves peces poden recordar els mòbils de Calder (o del nostre Villèlia), tot i que el seu aspecte de construcció industrial entortolligada ens l'acosta, també, als deliris de Piranesi: en tot cas, la pobresa de la cinta adhesiva i la precarietat de

les soldadures fetes amb estany ens remetent a una escultura pobre que troba la seva essència en les ombres que projecta més que no pas en l'estructura que la fa possible. De nou, el desdoblament se'ns revela com una estratègia insospitadament fèrtil: l'estilitzada projecció de les ombres –subtil, allargassada, quasi volàtil– és fruit d'una brega molt mundana que fa referència a aquella arquetípica necessitat humana per construir, per posar ordre habitable allà on regna el caos o una forma d'ordre incomprensible per nosaltres.

Dels *tableaux vivants* als maridatges impossibles: aquesta és la paràbola d'una escultura que troba el seu sentit en l'ocupació de l'espai i els desdoblements cíclics.

—
Eudald Camps



Marc Palau

*"La taula on es va concebre
la ciutat pene i el chocho
de l'apocalipsi –és mentida."*
2007.
Instal·lació.



Espigolé

La picha de la Dolores.

2009. Tècnica mixta. 53 x 25 x 12 cm.



Espigolé

La dona dels tres pits.

2000.
Fusta i acrílic.
19 x 10 x 8 cm.

Adrià Ciurana
Detall de troballes a l'estudi.
—
Bronze i pedres pissarroses.
2008.
33 x 42 x 33 cm.





Adrià Ciurana

Fragments d'alumini d'una avioneta
estavellada a uns cent metres
de desnivell del cim del Puigmal
(alt. 2913 m).

2009.

Fotografies de l'artista.



Arnald Bosch

Aeris.

2007.

Plàstic, adhesiu, cinta, filferro.

85 x 90 x 30 cm.

— 5 —
LLIBRES
D'ARTISTA
QUE SÓN
BITÀCOLA

Espais de replegament
amb ànima de paper



Domènec Fita
Llibres de la biblioteca de l'autor,
danyats per insectes xilòfils.

Montserrat Costa
Sense títol.
2005.
Pintura a l'oli sobre paper relligat.



Diccionaris imprescindibles

Tot moviment expansiu sol implicar, tard o d'hora, un replegament. Deixant de banda l'excepció que, pel que sembla, suposa l'univers i el seu únic començament, es tractaria, per la resta d'espècies finites, d'una qüestió de supervivència i, també, de legitimació: només en el replegar-se hom és capaç de (re)pensar aquells elements nuclears que fan possible el viatge posterior. Allò que mai no es replega tendeix a la dissolució en la mesura que oblida, en sentit netament aristotèlic, les potències que van fer possible la seva aventura, sigui del tipus que sigui. En termes d'art, la cosa resulta meridianament clara: qualsevol artista –i això val per un pintor, un músic, un cineasta o el més heterodox dels creadors– necessita, en un moment donat de la seva carrera, fer una mena d'aturada tàctica que li permeti agafar oxigen i mirar enrere (no fos cas, com succeeix massa vegades, que el camí recorregut hagués estat l'equivocat des de bon començament).

Aquest aturar-se i repensar-se pot tenir moltes formes, tot i que és en el llibre d'artista, en l'apunt més immediat, on troba el seu territori més genuí. Aquest llibre, a més, sol ser una mena de diccionari imprescindible que dibuixa

una cartografia que hom, amb paciència, pot desxifrar; no es tracta, per descomptat, de cap codi de signes fruit d'alguna mena de consens general, sinó d'un sistema imaginari sorgit i format en la coherència individual. Gabriel Ferrater feia observacions, a propòsit de la poesia de Foix, que ens poden ajudar a entendre què vol dir posseir aquest “diccionari imprescindible i personal”: “[ens referim a] una mena de diccionari d'imatges, com el que tenien els poetes clàssics. [...] Foix té imatges d'aquestes però, és clar, no les ha après de cap diccionari, se les ha inventat ell. I, aleshores, el que ha de fer el seu lector és llegir-lo tot, i en un poema un entén la imatge, en un altre poema un la retroba, i així ho va identificant”; un procedir, és clar, que reclama a l'espectador fidelitat de lector, que reclama constància a qui observa, perseverança i una honradesa que ha de ser sinònim de l'actitud que promet l'artista.

D'entre tots els llibres d'artista que presentem, sense cap mena de dubte, són els de Montserrat Costa els que millor encarnarien aquest paradigma: la seva aparença de recull de pintures miniades ens els converteix exactament en això, en perfectes “manuals visuals” que poden servir



Montserrat Costa
Mostra un dels llibres al seu estudi desaparegut.

— **Domènec Fita**
Atent a la naturalesa canviant dels materials.

— **RC**
(Ricard Cortés) a la mítica Galeria Cadaqués Dos.

— **Joan Palau**
Al seu santuari saltenc.



per atansar-nos a una producció pictòrica que se sol materialitzar en grans formats. Les llibretes de Costa són fruit d'un moment de replegament i, gràcies a aquest fet, contenen de forma embrionària tot allò que després es desplegarà. Amb tot, és important no oblidar mai que el seu caràcter no és subsidiari: són el que són independentment de la utilitat hermenèutica que vulguem donar-los. Succeeix exactament el mateix amb les llibretes plenes d'apunts de RC (Ricard Cortés): la seva funció té molt a veure amb la sinòpia o el dibuix preparatori, malgrat que el resultat final, extremadament fresc i alliberat de la suposada transcendència que l'artista sol exigir als seus treballs de format més "seriós", és un delicat calidoscopi capaç de contenir qualsevol element que hagi estimulat, per les raons que sigui, la intel·ligència visual del nostre autor.

Dues excepcions, en canvi, són les propostes de Domènec Fita i de Joan Palau. El primer, senzillament, no és l'autor dels seus llibres. La història és ben senzilla: Fita va descobrir que un parell d'obres literàries havien sigut atacades a la llibreria de casa seva per insectes xilòfags.

Aquests insospitats arquitectes de la família dels kalotermes van barrinar el cos dels llibres fins a convertir-los en delicades versions d'allò que havien estat; el mèrit de Fita, en tot cas, rau en el fet d'haver detectat l'interès formal d'uns treballs fruit de l'atzar i de la bulímia dels insectes més que no pas de la voluntat artística de cap autor determinat. En segon lloc, Joan Palau, també atent observador, va descobrir en els mínims bitllets de tren un lloc on pensar en miniatura mons que, la majoria de vegades, ni tan sols transcendirien mai aquest petit format. Palau és la màxima expressió d'un tipus de replegament íntim que dona com a resultat universos autàrquics com els que va immortalitzar per tots nosaltres el geni desbordant de Joan Ponç.

Com dèiem al començament, tot moviment expansiu sol implicar, tard o d'hora, un replegament. Els llibres d'aquesta Primera Rèplica són exactament això, concentrats d'intencions destinats a desplegar-se en el temps i en l'espai.

— **Eudald Camps**



Montserrat Costa
Sense títol.
 2007.
 Tinta xinesa, grafit,
 collage, i oli
 sobre paper relligat.



RC
Estudis per a la sèrie *Eros & Tànatos*.
2008.
Tècnica mixta.



Joan Palau
Llibretes d'apunts. Detalls.
Anys 90.
Tècnica mixta.
Mides variables.

Domènec Fita
Llibres de la biblioteca
de l'autor, danyats per
insectes xilòfils.



6 UN ALTRE PAISATGISME

Interpel·lar la realitat

Paisatges latents, reals i sonors

—

A l'esplèndida pàgina web de l'Observatori del Paisatge de Catalunya (www.catpaisatge.net) un glossari ens recorda quin és el valor estètic del seu objecte d'estudi: es tractaria de la “capacitat que té un paisatge per transmetre un determinat sentiment de bellesa, en funció del significat i l'apreciació cultural que ha adquirit al llarg de la història, així com del valor intrínsec en funció dels colors, la diversitat, la forma, les proporcions, l'escala, la textura i la unitat dels elements que el conformen”. És clar, per tant, que a banda de categories estètiques més o menys específiques (encapçalades pel perenne sublim romàntic), allò que resta és una amalgama difícil de sistematitzar però que apunta, de manera inequívoca, en una única direcció: la de la construcció simbòlica.

És a dir: el paisatge, avui dia, més que un “lloc” és un espai on la societat intenta projectar una sèrie de valors que poden no tenir res a veure amb allò que entenem, de manera intuïtiva, com a entorn natural. L'ecologisme i la política de parcs naturals en serien l'apèndix més visible: algú ha decidit que el món, tal i com l'entenem,

ha arribat a un punt de significació òptim que s'ha de preservar, per dir-ho així, extirpant-lo de tota lògica evolutiva. La reserva o el parc natural, en aquest sentit, serien espais sense temps que vindrien a encarnar el bo i millor d'una societat que s'emmiralla en un entorn, per altra banda, perfectament desinfectat. Res més allunyat de la realitat: Primera Rèplica vol rastrejar aquell altre paisatgisme que no només no renuncia a la mesura humana (i a la seva empremta) sinó que en cerca els paràmetres que fan possible seguir habitant, amb certa coherència, el nostre entorn. Paisatges latents, reals i sonors que contradiuen l'asèptica definició tradicional, abans esmentada, sobre el valor estètic del paisatge.

Paisatges latents. L'artista Isabel Banal ha dedicat bona part de la seva obra a repensar un paisatge que porta massa temps "segrestat" per un tipus de representació pictòrica d'arrel neo-romàntica que resulta, per raons òbvies, absolutament parcial. Banal ha incorporat la dimensió antropològica a un món que ella interpreta quasi sempre a través de fragments, restes, empremtes o altres materials mínims que se situen just a les antípodes de l'ambiciosa representació pictòrica total. La proposta que presenta a Primera Rèplica porta aquests plantejaments al seu límit poètic: es tracta de rodets fotogràfics que, tot i contenir imatges de paisatges de la Garrotxa, mai no han estat revelats. La seva latència és una forma de resistència en la mesura que se situa en un espai diametralment oposat a les obvietats iconogràfiques que encara proliferen a moltes galeries d'art.

Paisatges reals. O paisatges convertits en suport. Va ser el crític d'art Jaume Fàbrega el primer a utilitzar el terme "nivo-pintura" per definir un tipus d'acció plàstica realitzada per Barraca que feia servir la neu com a superfície pictòrica i pigments naturals per tenyir-la en grans àrees de color. Una nevada a tocar de l'estudi va ser el punt de partida per una experiència que aconsegueix anar més enllà de la representació en la mesura que forma i contingut coincideixen en un únic pla que, fins i tot, incorpora l'artista com a actor o figurant més que no pas com a demiürg omniscient. Barraca conserva un únic dibuix realitzat a final dels vuitanta i una sèrie d'imatges fotogràfiques que subratllen el caràcter efímer de la seva intervenció. Novament, no cal dir on rau el seu caràcter contestatari...



Isabel Banal

L'artista sol utilitzar la sinècdope com a estratègia artística.

Barraca

Mostrant una pintura que es troba en l'origen dels seus treballs posteriors.

Martí Ruiz

Fundador de l'orquestra ramadera estocàstica, en plena acció.





Isabel Banal

Sense revelar.

2009.

Rodets fotogràfics

sense revelar.

Vista de l'Espai Zero1 d'Olot.





Barraca
Intervenció al Karakorum,
Pakistan. 2000.

—
Neurosa
Primera nivopintura
realitzada a l'hort particular
de Banyoles.
1985.

Martí Ruiz
L'artista amb la seva orquestra
ramadera estocàstica (ramat
musical), durant una de les
seves intervencions sonores.
2009.



7 SUPERVIVÈNCIA PICTÒRICA

La vigència del color

La pintura no és inefable

Normalment és sobre les coses que hom afirma que és impossible (o inútil) parlar que s'articulen els discursos més generosos; Wittgenstein deia que calia guardar silenci (i llançar l'escala) sense guardar-lo i, per exemple, Hofmannsthal escrivia una carta a un imaginari Lord Chandos assegurant-li que era incapaç d'articular cap mena de discurs mentre, de fet, l'articulava. Amb l'art, i molt especialment amb la pintura, succeeix quelcom semblant: és impossible que algun dels que afirmen que una obra d'art s'ha d'explicar per ella mateixa mai no hagi parlat sobre una pintura. El problema, en tot cas, és que parlar "sobre" o "d'" una pintura vol dir interpretar-la (per saber-ho, n'hi ha prou en intentar fer l'experiment). Una altra cosa és la gratuïtat de la interpretació, o la seva mala fe, o la seva immodèstia, o, senzillament, la manca de sensibilitat, d'informació o directament

Miquel Duran, a l'estudi d'Agullana.

Pep Camps, a l'estudi de Parlavà.

Mim Juncà, a la seva casa de Tortellà.

Joan Paradís, al seu estudi de Figueres.

Jaume Turró, l'artista durant la realització d'una de les seves obres.



d'intel·ligència del que la formula. Cada vegada que algú obre la boca dona, encara que ens pesi (a nosaltres i a ell), la seva versió del món.

D'on ve la desconfiança, en tot cas, envers la interpretació? La resposta també és senzilla: es tracta de la por a la suplantació. Tom Wolfe ho explicava de manera quasi caricaturesca en un llibre (*The Painted Word*) en què es vanagloriava d'haver fet un gran descobriment: "Ara, finalment, el 28 d'abril de 1974, ja hi puc veure. De sobte he recuperat tota la meua visió. Res de *veure per creure*, ingenu de mi: creure és veure, perquè l'art modern s'ha tornat completament literari: les pintures i altres obres només existeixen per il·lustrar el text". La por de Wolfe, malgrat que hagin passat més de tres dècades, es manté intacta. Sense anar més lluny, José Guirao, director de La Casa Encendida de Madrid, afirmava durant la penúltima edició d'ARCO: "Hem de treballar perquè no hi hagi metallenguatges o metadiscursos al voltant de l'obra, perquè l'obra es defensa sola. Jo crec que les grans obres es defensen soles". Wolfe, Guirao i nombrosos artistes que neguen tota narració al voltant de la seva obra, obliden amb sorprenent facilitat que si els seus treballs existeixen és gràcies al fet que formen part d'un gran (meta)relat que no és altre que el de la història de l'art occidental.

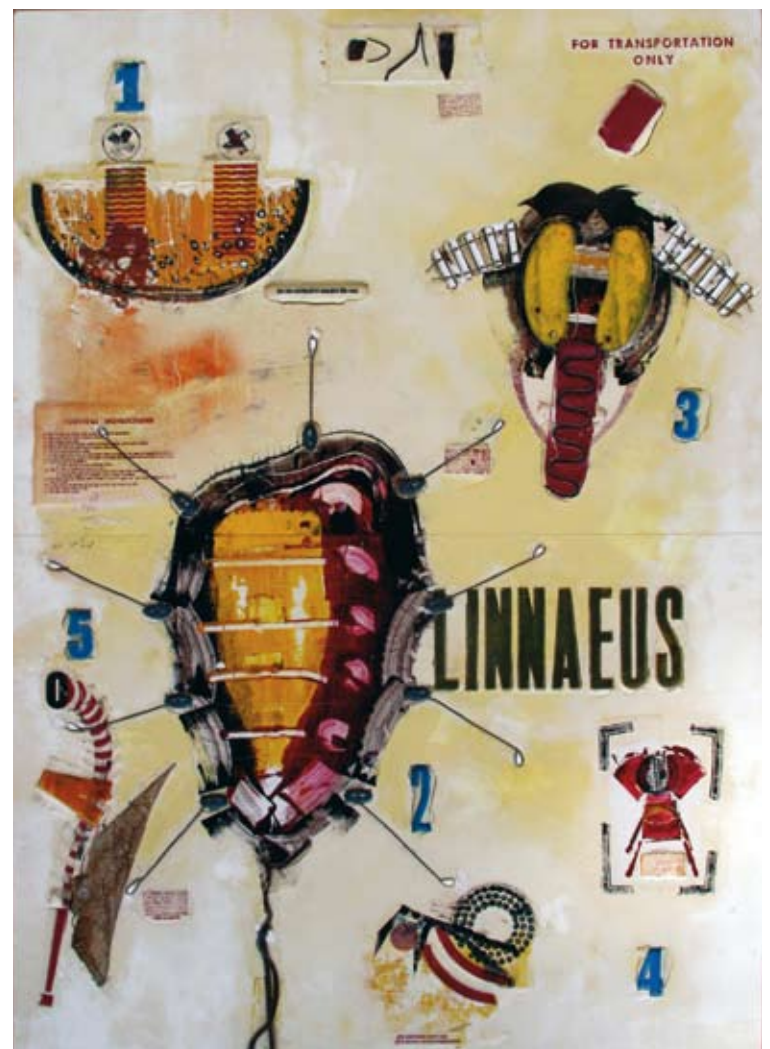
En aquest sentit, la supervivència pictòrica d'autors com Miquel Duran, Pep Camps, Mim Juncà, Joan Paradís o Jaume Turró té molt a veure amb la possibilitat i la necessitat intacta de parlar sobre ells, d'obrir-los a una literalitat que no només no és la seva enemiga esterilitzant sinó que encarna, en sentit estricte, la seva actualització. Podem parlar, per exemple, de la sofisticadíssima alquímia de Miquel Duran, un cuiner pictòric que aconsegueix sintetitzar en cada una de les seves obres totes les possibilitats formals del mitjà amb el qual ha decidit treballar. I no només es tracta de recursos plàstics: Duran utilitza de manera intel·ligent el llenguatge com

a pròtesi necessària per completar un sentit que, per altra banda, resta permanentment obert. També podem parlar de Pep Camps: el seu és un món que no discrimina fonts ni formes, que rastreja allò que li és necessari, que té cura de la pintura i l'alimenta mitjançant un àpat visual que no deixa de reinventar-se. Potser per això el collage és un territori on la seva creativitat esclata amb una intensitat insospitada; potser per això una pintura sempre en reclama una altra.

Fer un punt i a part per parlar de Mim Juncà és de rigor. Aquest orfebre del dibuix ha convertit el gest recursiu en una estratègia que és, en realitat, una forma de coneixement. Es dedica a munyir les formes com aquell filòsof malaguanyat que li demanava a l'ésser explicacions per tot plegat. Però Juncà no és Heidegger: amb les seves obres ens recorda que ser precari és ser humà, i que ser humà, per descomptat, implica associar-se amb l'intent, l'error, el desig frustrat o la simple (complicadíssima) impossibilitat. És segur que Joan Paradís certificaria aquestes obvietats: segons sembla, ell no rectifica mai en la mesura que creu en la veritat continguda en la immediatesa del gest. Els seus dibuixos simplíssims en són una perfecta demostració: es tracta d'enregistraments d'aparença sismogràfica que parlen d'unes latituds humanes sotmeses a la duresa dels imperatius tectònics. Quelcom similar al que succeeix amb les pintures del desaparegut Jaume Turró: la pulsionalitat substitueix la raó ordenadora amb l'única finalitat de convertir tots i cada un dels seus treballs en una declaració de principis que troba la seva legitimitat en la pura subjectivitat del que se sap artista.

La pintura no només no és inefable sinó que, gràcies a autors com els ara esmentats, és una forma de supervivència: dir-la per fer-la viure i, amb ella, activar pels que saben mirar tots els universos possibles.

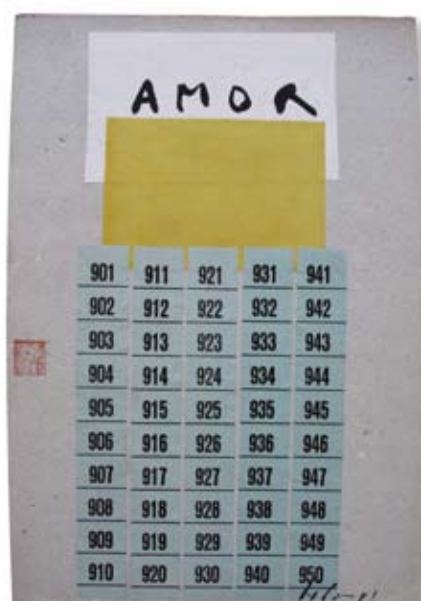
—
Eudald Camps



Miquel Duran
Dues imatges del seu estudi
d'Agullana.
Documentació P/R 2009.

El silenci sempre suma.
Tècnica mixta sobre fusta.
164 x 83,5 cm.

—
Linneus.
Tècnica mixta sobre cartró.
154 x 112 cm.



Pep Camps

Sense títol.

Tècnica mixta sobre paper d'estrassa.
37 x 50 cm. C/u.

— Vista del taller de l'artista.
Documentació P/R 2009.

Mim Juncà

Sense paraules.

2006.

Pintura a l'oli sobre lli.
4 unitats de 46 x 38 cm. C/u.



Joan Paradís

Sense títol.

Sense datar.

Tècnica mixta sobre paper.
21 x 29,7 cm.

—
Sense títol.

Sense datar.

Tècnica mixta sobre paper.
21 x 29,7 cm.

—
Sense títol.

Sense datar.

Oli sobre tela.
146 x 114 cm.





Jaume Turró
Dona.
 1976.
 Acrílic sobre paper.
 65 x 50 cm.

—
Sense títol.
 1990.
 Acrílic sobre tela.
 100 x 132 cm.

8 EPÍLEG (LLUÍS GÜELL)

Lluís Güell i l'energia desbordada

La història comença, contra pronòstic, en aquella capital del Pla de l'Estany que durant la dècada dels quaranta es trobava, com molt bé ha dit Arnau Puig, marcada per circumstàncies poc propícies “a l'hora de barrejar estany, efectes geològics i vulcanològics, amb tradicions carlistes i republicanes envoltades per esplendors d'una cultura científica com és el cas del Museu Darder”. Un paisatge cultural i humà, sense cap mena de dubte, que havia de marcar profundament qualsevol seny sensible, més encara si el seny pertanyia a algú que han qualificat amb justícia com “un vailet que era una mena de xuclador en espiral que feia que tot el que l'envoltava girés frenèticament al seu entorn”. Aquell “vailet huracà”, a banda de la natural observació de l'entorn quotidià i després de passar per l'Acadèmia banyolina Abat Bonito, amb només 12 anys va iniciar els seus estudis al Seminari de Girona, un lloc, com ell mateix explicava, “que, encara que semblava contradictori, impartia un ensenyament més liberal i de país que la resta d'escoles estatals”. Òbviament, la presència de personalitats com Mn. Modest Prats, Mn. Marquès o el Dr. Estela fan plausible el comentari de Güell. I encara que semblava tan o més contradictori, és en el seminari on l'art primerenc d'aquell jove esbojarrat va adoptar algun dels tics formals i conceptuals que ja mai no deixaria de banda.

En aquest sentit, la decoració d'altars i d'interiors d'esglésies com les d'Ullà o St. Mori prefiguren els seus futurs temples de música. Ho assenyalava Toni Álvarez de Arana, comissari de l'exposició antològica que se li va dedicar tot just fa un parell d'anys: “no és casualitat que en algun d'ells la cabina del discjòquei tingui forma d'altar major, ni el fet d'incloure talles d'estil gòtic en d'altres, ni el tractament que fa de la llum en tots ells. Pren l'estètica de la litúrgia cristiana per transformar-la i incorporar-la a les seves obres”. O dit d'una altra manera: Lluís Güell aprofitava absolutament tots els recursos que la vida li fornava integrant-los en una cosmovisió artística que no acceptava la contradicció com a principi estètic, que no descartava res, que habilitava qualsevol element en la mesura que entenia que la pràctica artística es fonamenta, justament, en la capacitat (i la possibilitat) de generar nous àmbits de sentit, nous espais de significació. Per això els seus inicis teocentristes de seguida van deixar pas –ens trobem a la dècada dels seixanta i posteriors– a plantejaments antroposòfics: la utilització de materials de rebuig industrial, el seu flirteig amb l'informalisme, amb el pop art, amb l'escenografia, l'interiorisme i el disseny gràfic i d'objectes, han de ser llegits sempre tenint en compte que Güell considerava un epicentre home que podia ser més polític o social,

més místic o pagà, en funció de les circumstàncies de cada moment, però, per sobre de tot, sempre humà (o massa humà).

La trajectòria artística de Lluís Güell es dilata, heterodoxa i contestatària, al llarg de més de mig segle afavorint sovint l'aparició d'episodis controvertits com ara la prohibició de la decoració de la cèntrica Llibreria les Voltes de Girona, la clausura de la inauguració de l'exposició homenatge a Miguel Hernández –una de les seves sèries més aconseguides– o els darrers escarafalls d'un règim franquista agònic que vedava sense massa èxit les representacions del TEI (Teatre Experimental Independent) per culpa de les agosrades escenografies que ell hi realitzava; Güell s'apropava a l'art d'acció –és un dels pioners del *happening* a l'Estat Espanyol–, trencava esquemes a ARCO 84 amb la seva incendiària *Victòria de la Burrocràcia* –un monòlit de sis tones de paper oficial trinxat i disposat com una falla valenciana a l'entrada de la fira– o s'inventava epifanies delirants destinades a convertir espais d'oci nocturn en temples paganitzants dedicats a la música i a la lliure reflexió... Amb tot, a final dels anys vuitanta, l'enorme embranzida creativa que l'havia de portar a terres americanes per consolidar definitivament la seva presència als circuits internacionals es va veure estroncada per la bèstia negra del càncer. Els de la Hispanic Society, Fernando Arrabal –li havia de fer unes escenografies–, la Chase Foundation o fins i tot el mític Studio 54 van haver de prescindir dels serveis d'un artista que, com afirmava la seva companya sentimental d'aleshores, Ester Andreu, “ja mai no va ser el mateix”. Aquest és, possiblement, el punt d'inflexió més important a la vida del nostre artista, a banda, és clar, del que va suposar la seva desaparició.

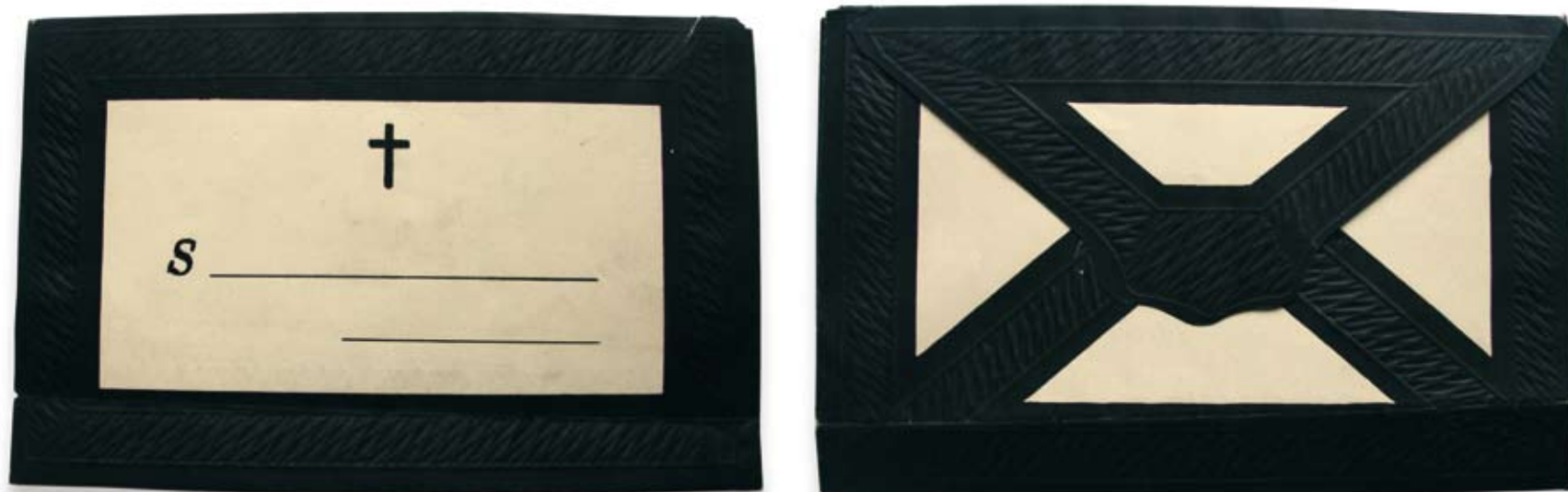
Ens hem de tornar a referir per justícia a la mostra antològica que se li va dedicar, l'estiu del 2007, al Museu d'Art de Girona, a la Casa de Cultura de Girona i a la Sala El Tint de Banyoles. Gràcies a aquest projecte, hom va poder descobrir tres aspectes de Lluís Güell que en conformen la complexa personalitat artística. El Museu d'Art, en primer lloc, va fer seu el títol d' *El gran desconegut* mostrant àmpliament el gruix més significatiu de la producció del banyolí. El tret de sortida el donava el polèmic calze que va dissenyar amb vidre de Murano i



Lluís Güell. Durant el muntatge del seu treball, a la fira ARCO. 1984.

que va haver de ser beneït per l'Abat Escarré de Montserrat davant la negativa del controvertit bisbe Cartanyà de fer-ho. La segona peça fonamental (des d'un punt de vista cronològic) que es podia veure a l'antic Palau Episcopal era la seva *Derrota de Samotràcia (o Victòria pírrica de la Coca-Cola)*, una obra que va servir per a realitzar, l'any 66 al Museu de Mataró, el que per a molts és el primer *happening* a Catalunya. Tancaria aquesta mena de triumvirat d'imprescindibles la que és possiblement una de les escultures més conegudes i més polèmiques de Güell: *El negre ferit de bala*. Exposada amb anterioritat a Girona, és segurament un dels treballs que aconsegueix fusionar de manera més

perfecta i acabada el pla polític amb el social sense renunciar, en cap cas, a una sòlida posada en escena a nivell formal que no pot deixar a ningú indiferent. No deixa de ser curiós que en els comentaris sobre aquesta obra s'obviï la que pot ser la seva principal referència: el “negre de Banyoles”, que de ben segur el jove Güell va descobrir fascinat entre les moltes curiositats que custodiava el màgic Museu Darder. La Casa de Cultura, en canvi, apostava pel “Güell íntim”: prenent com a fil conductor el suport de paper, s'oferia a l'espectador l'oportunitat de descobrir l'artista més proper, aquell que recuperava en l'esbós el traç immediat, la proximitat amb el dibuix màximament expressiu



Lluís Güell. Programa per a la funció teatral *Morts sense sepultura*. 1969.

o amb la pintura de format domèstic, aquella que es fa entremig de les “grans” obres i que moltes vegades acaba essent la més interessant en la mesura que respecta, en darrera instància, la dimensió humana.

Tema a part resultava ser la mostra de Banyoles: en aquell cas, del que es tractava era de rastrejar en format antològic la vinculació perenne de l'artista amb la seva ciutat natal. La seva relació amb el grup Presència 63 (Jordi Gimferrer i Antoni Mercader en van ser els fundadors), les col·laboracions amb el Teatre Experimental Independent, la seva feina com a cartellista, en especial els treballs que va fer pel Club Natació Banyoles, o la seva aportació fonamental en el grup Tint-i dibuixaven un personatge quasi inabastable que va saber mantenir intactes les seves arrels malgrat el seu caràcter nòmada. De fet, si alguna característica va acompanyar la figura de Lluís Güell és la del nòmada fidel als seus orígens.

El problema del desbordament

Un art sorgit de la realitat del viure. Escrivia el filòsof Arnau Puig a propòsit dels “temples de la música” de Güell: “Són espais constru-

ïts, creats i ornamentats expressament per ser espais lúdics però també de reflexió, on es volia que la música, l'ambient escultòric i pictòric incidissin en la sensibilitat dels que hi eren presents; no per guiar-los mentalment sinó perquè a partir del que es mostrava –molt sovint exuberàncies formals aparentment inconnexes però provocadores d'iniciatives lliures en relació a la personalitat i sensibilitat de qui les formulés– cadascú comencés a establir el món de les formes més adequat a la seva sensibilitat, per evitar els estàndards estètics i simbòlics a l'ús que, en lloc d'alliberar les sensacions, les uniformitzen, les encasellen i les empobreixen, no permetent que al món s'hi manifesti la totalitat de la seva possible exuberància”. La cita és llarga però resumeix perfectament algun dels aspectes fonamentals, inclosos els “problemes” que han provocat en gran mesura el desconeixement de l'estètica de Güell: ens trobem davant d'un artista desbordat i desbordant.

Tot i que el primer local-escultura (temple de la música, instal·lació, escenografia interactiva... en podríem dir de qualsevol manera) va ser l'Skinsad de Banyoles, seguit pel Sant Tropez de Lloret –més conegut com a Sant Trip– i

l'Envelat del Follet a Olot, allà on Güell desborda i es desborda de manera més extrema és a Eivissa. Es Paradís Terrenal, primer, juntament amb la seva obra més coneguda, El Café del Mar (origen del *chill out*) i el Summum són llocs on l'art es desplega més enllà de tota norma o llei, més enllà de tot servilisme mercantil, dogma o expectativa raonable. I aquest és justament el lloc per on el riu Güell –per seguir amb la imatge del desbordament– es sedimenta: no formar part del mercat artístic és un problema que es multiplica quan la teva feina depèn d'un context arquitectònic que, com molt bé sabem, està subjecte a unes lleis immobiliàries que són qualsevol cosa menys raonables i, per descomptat, amigues de la cultura. I no ve ara tan al cas enumerar els “güells” desapareguts definitivament, com intentar preservar els que encara resten. Per descomptat que la feina més feixuga serà la que intenti preservar els “temples de la música”, les catedrals de l'art que va imaginar el de Banyoles. Esperem que el que va escriure una vegada el mateix Güell no sigui cert: “ara és tard / i la llum enlluerna”.

—
Eudald Camps



MORTS SENSE SEPULTURA

DE

JEAN-PAUL SARTRE

REPRESENTADA

PEL

TEATRE EXPERIMENTAL INDEPENDENT

DE

BANYOLES

DECORATS I FIGURINS

DE

LLUIS GUÉLL

MUNTATGE I DIRECCIO

DE

JAUME COLL

A LA SALA ESPLAI DE SALT

ELS DIES

24, 25, 26, 29 i 31 DE MAIG i 1 DE JUNY DE 1969

A TRES QUARTS D'ONZE DE LA NIT

Dep. Leg. O. E. 570 1969

IMATGES - Imp. 571 - 17 - 1969 - 1969 - 1969



Lluís Güell
Durant el muntatge de *Victòria de la*
Burrocràcia, a la fira ARCO. 1984.

Alguns arbres d'allò que un dia va ser un bosc

—

Molt propera a Banyoles, en el municipi de Porqueres, es pot visitar una escenografia natural anomenada les Estunes. El paratge el conformen unes grans esquerdes que són practicables. El públic que s'hi atansa pot deambular, i endinsar-se literalment dins la terra. I un cop dins les esquerdes, des d'aquesta posició singular, observar damunt seu un bosc d'alzines i roures immensos que creix cap al cel. Aquesta és una visió espectacular i molt poc freqüent a la natura: visionar com creix un paisatge —encara molt verge— des de l'interior, dins la pedra que li fa de peanya.

A l'obra de Lluís Güell li passa una mica el mateix: només s'entén en la seva totalitat —veient com creix en infinitat de direccions— quan es visita algun dels seus “temples pagans”, alguna de les seves creacions pseudoarquitectòniques, aparadors o muntatges al carrer. És des de l'interior més brutal, barroc i desmesurat d'aquests espais quan es fa més evident la qualitat d'aquest creador i la dimensió desbocada que prenen els seus treballs inabordables (indefinibles). Malauradament, aquest embalum d'obra feta i pensada per aquests espais ha desaparegut o està en un estat de degradació o d'oblit molt considerable. Per desgràcia dels investigadors i del públic en general, la majoria d'aquestes obres només es pot observar amb documents. Dibuixos, esbossos i fotografies acrediten el corpus de la majoria d'aquestes arquitectures vives.

Però no parlem d'obres tan llunyanes com pot ser la botiga de Pere Mañach de Josep M. Jujol, que tampoc no ha arribat a nosaltres físicament; parlem d'espais que es van construir a final dels anys seixanta i durant la curta vida de l'artista de Banyoles. La botiga que Jujol va fer al segle dinou, sense cap mena de dubte en l'actualitat seria absolutament indispensable per entendre la seva obra, aquest huracà creatiu que fa del sostre de la botiga un món viu i desafiant en què jo hi veig l'obra de Güell i, fins hi tot, la cúpula de Barceló. O el pavelló *Somni de Venus*, també desaparegut, que Dalí va fer per a la Fira Mundial de Nova York, i que és un assaig del que posteriorment ha esdevingut el Teatre Museu de Figueres.

A la desmesura constructiva de Güell cal contrarestar la imparable —implacable, podríem dir-ne— destrucció del seu treball més emblemàtic. En vida de l'artista i en plena ebullició creadora, molts dels espais, escenografies, escultures de grans dimensions... desapareixen. No hi ha una raó aparent: és així, en el seu cas sembla aplicar-se de forma radical i sense concessions allò que res no és per sempre. Apareixen més articles a la premsa on es parla del que desapareix que del que s'està gellant o inaugurant. La paraula destrucció sembla estar intrínsecament lligada a la seva trajectòria. Només per citar-ne alguns exemples: l'any 1969 un incendi va cremar l'Skinsad de Banyoles; uns anys més tard, en la dècada dels noranta, es va obrir sota

un altre nom: Pub Art Cafè, conservant algunes parts de l'original, però en l'actualitat no en queda res. El mateix 1969 el Ministerio de la Gobernación va clausurar l'espectacle teatral *Morts sense sepultura* de Jean Paul Sastre, posada en escena pel TEI amb escenografia de Güell. Després li va tocar a l'obra pública que havia fet a la Devesa de Girona, uns urinaris massa originals per l'època: les excavadores van acabar amb l'espai en una nit. El 1984 a Madrid es va llençar a la brossa la instal·lació *Victòria de la Burrocràcia*, una escultura de quatre metres i sis tones de paper premsat instal·lada davant la porta principal del Palacio de Cristal durant la fira ARCO.

El 1987 es va cremar el Sant Tropez de Lloret de Mar, un altre temple pagà. Uns anys més tard, i després de molts litigis, va desaparèixer un espai emblemàtic d'Olot: l'Envelat del Foilet. Dels aparadors tampoc no se'n conserva cap. L'artista en va fer a Banyoles, a Can Grilló i a Can 65; a Girona, a la llibreria Les Voltes, que va ser clausurat per ordre del governador civil de l'època; o el que duia per títol “Diorama Postromàntic” fet a la pelleteria La Sibèria de Barcelona, on va traslladar, entre d'altres, un cocodril i uns micos dissecats del Museu Darder de Banyoles, un altre temple de la museologia del segle dinou que també ha desaparegut.

—

Jordi Mitjà



Lluís Güell.
Supernit.
Sense datar.
Tècnica mixta sobre cartró.
60 x 43 cm.



Lluís Güell

Estat actual d'una botiga dissenyada per l'artista, situada a la confluència del carrer Cort Reial amb les Voltes d'en Rosés de Girona.

Primera Rèplica. Arqueologia de la contemporaneïtat.
Un projecte a cura d'Eudald Camps i Jordi Mitjà. 2009

—
Casa de Cultura de Girona.
Del 14 de novembre al 23 de gener de 2010.

—
Espai Cultural La Ciutadella (Roses)
Del 15 de novembre al 14 de febrer de 2010.

Crèdits fotogràfics:

Fotografies del projecte P/R 2009 a càrrec de Jordi Mitjà.

—
Fotografia de Montserrat Costa (p.32) a càrrec de Pep Iglésias.

—
Fotografies de l'exposició d'Isabel Banal a l'Espai Zero1 d'Olot (p. 38) a càrrec de Marcel Dalmau.

—
Fotografies de Lluís Güell (p.47 / 50) a càrrec de Moisès Tibau. Arxiu d'imatges del Museu d'Art de Girona.

—
(p.16 / 17 / 19) Les obres citades estan indexades al catàleg de l'obra de Josep Bosch i Puy. Piculives (1937-1998), realitzat per Glòria Granell Nogué, i dipositat a l'Arxiu Municipal de Girona. Núm. 247 / Vol. 4.

—

Textos:

Àlex Nogué, Eudald Camps, Jaume Fàbrega, Jordi Mitjà.

Disseny:

Dummiesgrafic.

Impressió:

Rotimpres.

Tiratge:

5.000 exemplars.

Dipòsit legal:

GI-1294-2009

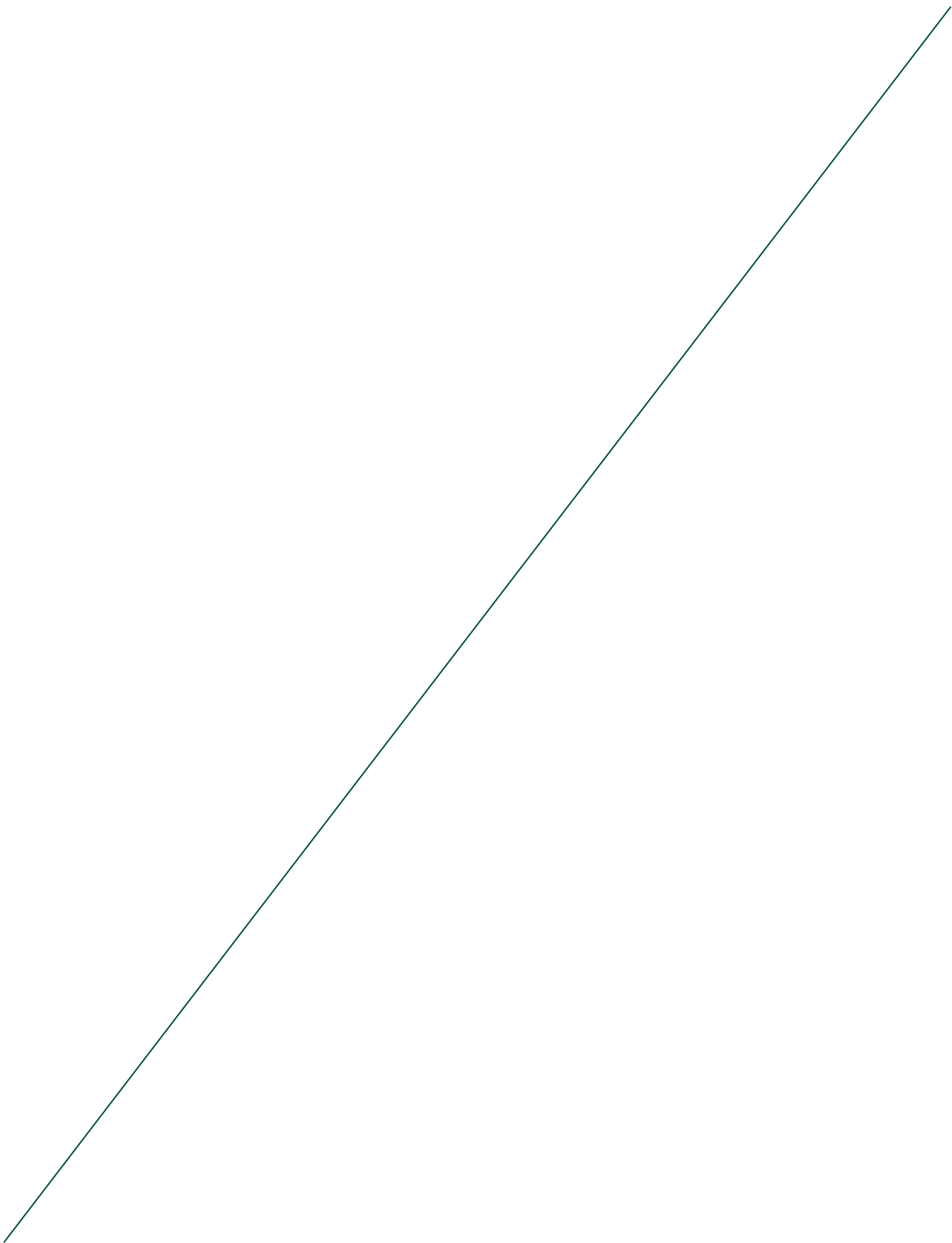
Agraïments:

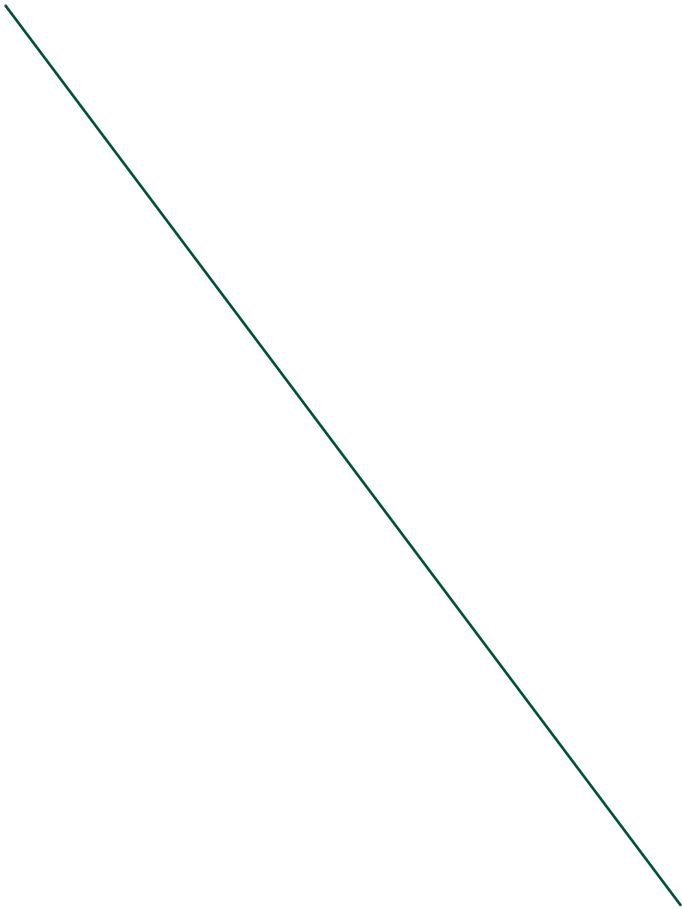
Adrià Miserachs, Anna Bosch, Arxiu Municipal de Figueres, Arxiu Municipal de Girona, Cafè Royal, Cinema Truffaut, Esther Andreu, Georgina Ferran, Glòria Granell, Huc Malla, Iris González, Maria Antònia Bagué, Mia Ramoneda, Museu d'Art de Girona, Museu de l'Empordà, Patronat Call de Girona, Pep Iglésias, Pep Vallés, Pio González, Quim Gironella, Susanna Cros, Tànit Güell.

—

Empresa col·laboradora:

ecolignor
recuperació de palets





Ajuntament de Roses

