LEANDRE CRISTÒFOL
MOISÈS VILLÈLIA
ANTONI TÀPIES
ANTONI LLENA
ÀNGELS RIBÉ
JAUME XIFRA
PERE NOGUERA
BENET FERRER
BENET ROSSELL
JORDI PABLO
PEP DURAN
JORDI COLOMER
JOAN ROM
MARGA XIMÉNEZ
RAMON GUILLÉN-BALMES
RICARDO CALERO
XAVIER DÉU
AURELI RUIZ

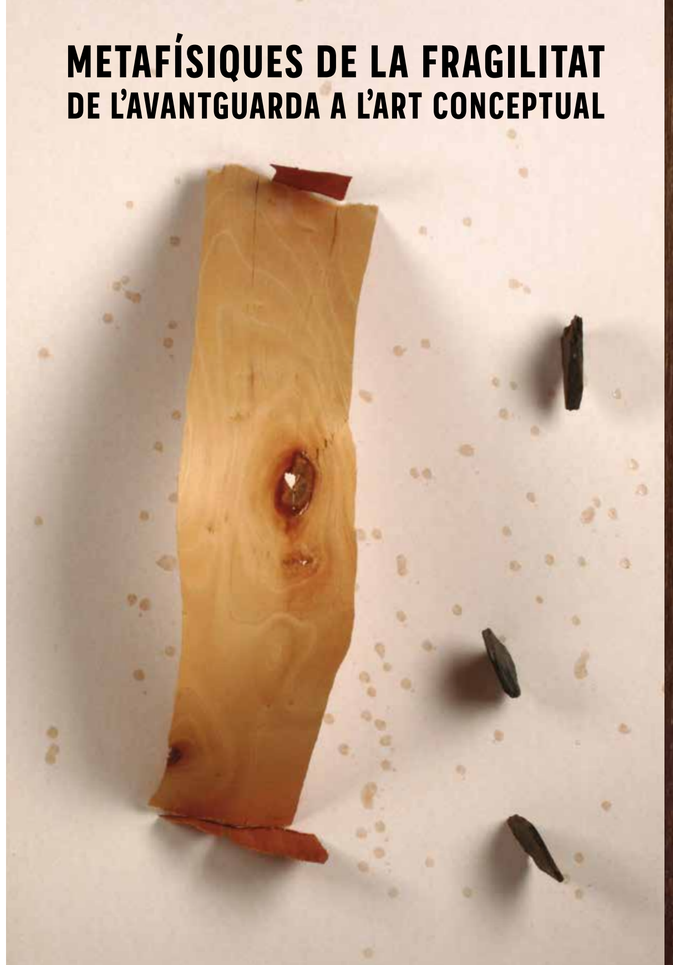
Joan Miró, des del vessant de la recerca surrealista va ser un referent de l'avantguarda per a la generació informalista de postguerra, i el lleidatà Leandre Cristòfol, al costat d'Àngel Ferrant, l'eix de l'escultura experimental d'avantguarda. Així es traçà un pont entre la generació avantguardista de preguerra i la de pintors i escultors de postguerra, una herència que recull la figura d'Antoni Tàpies fins a la dissolució de l'escultura com a disciplina específica en els paràmetres de l'*arte povera* i el conceptual. Aquesta actitud imaginativa, basada en els materials fràgils o efímers, fragments de la realitat, objectes trobats en el marc de la quotidianitat i el refús a executar obres en materials nobles per a un ús escultòric apropa l'artista a un paradigma d'experiència expressiva i senzillesa en estat pur. La cronologia de les obres recupera l'evolució històrica de la desmaterialització de l'objecte artístic en la generació d'artistes dels anys 70, més integrats dins les opcions conceptuals, i els seguidors d'aquesta via durant els anys 80 i 90 del segle XX.

Amb la col·laboració de:
Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

FUNDACIÓ
Vallpalou

METAFÍSIQUES DE LA FRAGILITAT DE L'AVANTGUARDA A L'ART CONCEPTUAL

METAFÍSIQUES DE LA FRAGILITAT
DE L'AVANTGUARDA A L'ART CONCEPTUAL



METAFÍSIQUES DE LA FRAGILITAT
DE L'AVANTGUARDA A L'ART CONCEPTUAL

LEANDRE CRISTÒFOL

MOISÈS VILLÈLIA

ANTONI TÀPIES

ANTONI LLENA

ÀNGELS RIBÉ

JAUME XIFRA

PERE NOGUERA

BENET FERRER

BENET ROSSELL

JORDI PABLO

PEP DURAN

JORDI COLOMER

JOAN ROM

MARGA XIMÉNEZ

RAMON GUILLÉN-BALMES

RICARDO CALERO

XAVIER DÉU

AURELI RUIZ

FUNDACIÓ Vallpalou

Índex

5 De la fragilitat al concepte
Pilar Parcerisas

16 LEANDRE CRISTÒFOL
20 MOISÈS VILLÈLIA
22 ANTONI TÀPIES
23 ANTONI LLENA
24 ÀNGELS RIBÉ
29 JAUME XIFRA
31 PERE NOGUERA
40 BENET FERRER
45 BENET ROSSELL
50 JORDI PABLO
56 PEP DURAN
58 JORDI COLOMER
59 JOAN ROM
61 MARGA XIMÉNEZ
63 RAMON GUILLÉN-BALMES
64 RICARDO CALERO
71 XAVIER DÉU
75 AURELI RUIZ

76 Traducciones al castellano

86 English translations

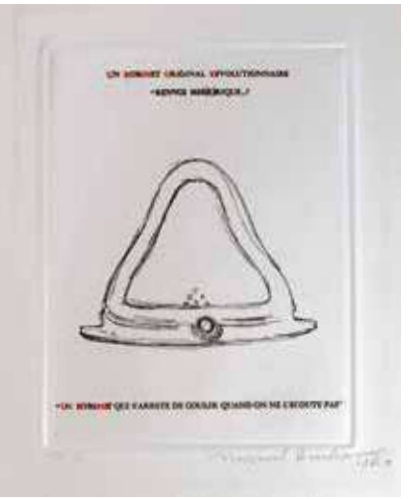
Antoni Llena | Escultura dissecada, 1968 | 16 x 13,5 cm
Paper de cel·lofana i paper | Col·lecció Bernat Puigdollers, Barcelona

De la fragilitat al concepte

Pilar Parcerisas

L'escultura pobra és una línia de treball recurrent durant el segle XX amb una menor preocupació per la «forma» que pel «concepte» i la seva evolució ha conduit a la seva desmaterialització. La nova era industrial obria les portes a l'objecte fabricat en sèrie, que no trigaria a incorporar-se a les files de l'art per la lucidesa de Marcel Duchamp en llançar el *ready-made* al lloc de l'art per donar-li un nou significat. El surrealisme acollí amb alegria i convenciment científic tota mena d'objectes a la galeria Charles Ratton a l'exposició de l'objecte el 1936, des d'objectes naturals, matemàtics, trobats o elaborats pels mateixos artistes. L'encontre fortuït d'un paraigua i una màquina de cosir sobre una taula de dissecció invocada pel comte de Lautréamont a *Els Cants de Maldoror* havia funcionat.

Si Picasso gosà molt aviat a practicar en la tercera dimensió allò que no trobà en la pintura –recordem que la seva primera escultura figurativa és *Dona asseguda* (1902)–, més endavant sorprengué amb guitarres cubistes i amb una obra tardana de tall surrealista com *Cap de brau* (1942), famosa per la combinació d'un seient i un manillar de bicicleta. Miró i Dalí s'acostaren més decididament a la dimensió de l'objecte surrealista: Dalí, mitjançant objectes de funcionament simbòlic, i Miró, més proper a la natura, a l'emoció que li provocava cada objecte trobat: una carabassa, una pedra, una arrel, un tronc descobert a la platja, guiat sovint per l'encanteri de la troballa, que després elaborava mentalment. Coincideix amb el moment que Miró proclamava l'assassinat de la pintura, un període que s'estén de 1928 a 1937, quan realitza quadres-objecte, i objectes.



Marcel Duchamp
An Original Revolutionary Faucet: Mirrorical return, juny 1964.
Aiguafort. 26,5 x 19,5 cm
Exemplar 59/100
Col·lecció Fundació Vall Palou, Lleida

Joan Miró
Pintura sobre pedra, 1934
Pintura i pedra
Col·lecció particular

Si Miró va ser un referent de l'avantguarda surrealista per a la generació informalista dels anys 50, el lleidatà Leandre Cristòfol, al costat d'Àngel Ferrant, és l'eix de l'escultura experimental d'avantguarda. Així es traçà un pont entre la generació avantguardista de preguerra i la de pintors i escultors de postguerra, una herència que recull la figura d'Antoni Tàpies, que n'és un referent destacat fins a la dissolució de l'escultura com a disciplina específica en els paràmetres de l'*arte povera* i el conceptual.

Leandre Cristòfol (1908-1998) va conèixer de prop l'avantguarda surrealista i en va ser partícip des de l'escultura mitjançant el contacte directe que mantingué amb l'escultor Àngel Ferrant al seu pas pedagògic per Barcelona els anys 20 i 30 del segle XX. Exposà amb ell a l'exposició Lògicofobista de 1936 promoguda pel grup ADLAN (Amics de l'Art Nou), al costat també dels iniciadors i introductors d'aquesta poètica pobra en l'escultura: Alexander Calder i Joan Miró.

L'escala de valors d'aquestes metafísiques de la fragilitat comença, doncs, per Calder, travessa la pintura de Miró, recala en l'escultura d' Àngel Ferrant i la recull Leandre Cristòfol, sense oblidar la llibertat que aporta l'esperit de l'objecte Dadà que acompanya l'imaginari surrealista d'artistes com Man Ray, que exposà a Barcelona el 1935 convidat per ADLAN, l'obra del qual es divulgada a la revista lleidatana *Art* (1932-1934) i al *D'Ací i d'Allà* dels anys 30. Cristòfol també participa a l'Exposició Internacional del Surrealisme de París el 1938 a la Galerie des Beaux Arts i la seva obra dels anys 30 mostra espurnes del surrealisme internacional en la sensibilitat per objectes propers i familiars, que es troben al seu taller o simplement quotidians, als quals dota d'un lirisme excepcional. Malgrat ser un

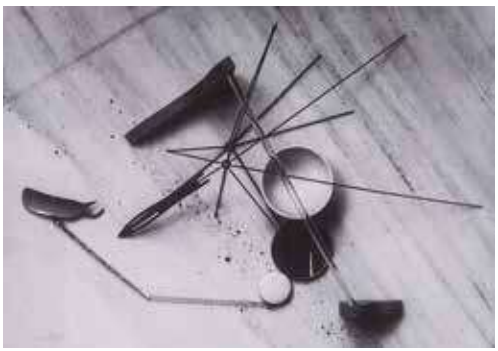
autodidacta i combinar l'obra figurativa i la de recerca, Maria Lluïsa Borràs observà que *«tancat a Lleida, va fer al començament dels anys 30 les escultures més interessants produïdes a Espanya en aquella època, però les circumstàncies polítiques i el seu caràcter mateix el van conduir a l'aïllament total»*.[1]

Aquesta actitud imaginativa, basada en els materials fràgils o efímers, fragments de la realitat, objectes trobats en el marc de la quotidianitat i el refús a executar obres en materials nobles per a un ús escultòric apropa l'artista a un paradigma d'experiència expressiva i senzillesa en estat pur. Hi ha un allunyament del formalisme, del treball sobre l'espai buit i ple que havia caracteritzat una via de l'escultura d'avantguarda i, en canvi, aquí hi ha un art que condueix a una idea, que qüestiona la naturalesa de l'escultura i el procés creatiu tot convertint cada escultura en una proposta demostrativa. L'escultura es converteix en una expressió vital d'arrels pedagògiques i en un exercici que desafia la realitat. Com sempre, seran els artistes a títol individual els constructors en solitud d'aquestes poètiques.

Cristòfol i Ferrant

Sabem de la importància que les pràctiques educatives van tenir en els exercicis d'Àngel Ferrant i la seva voluntat de crear un escola experimental de l'art. Deia Àngel Ferrant, *«s'ha de cultivar única i exclusivament la capacitat de creació»*. D'aquesta manera l'art es converteix en un joc obert, d'associacions improvisades, desimboltes, sense cap afany de conservació amb materials, objectes i procediments d'una certa precarietat.

L'obra no figurativa de Leandre Cristòfol participa d'aquest esperit heretat d'Àngel Ferrant i de la tradició surrealista. Però ens equivocaríem si volguéssim considerar Cristòfol tan sols un artista de l'objecte surrealista. Cristòfol, com Ferrant, era un escultor íntegre, que intentava trobar en els espais i matèries fràgils de la realitat l'essència de l'escultura, la metafísica que rau en l'ésser de totes i



Àngel Ferrant
Formes i moviments de la vida aquàtica, 1932
Fotografia

cadascuna de les coses perquè, com deia Ferrant, *«l'escultor ha de transformar la matèria en energia»*. A la pregunta d'*«on és l'escultura?»*, ambdós artistes donen la mateixa resposta plàstica: *«L'escultura no és sempre allà on es diu que es troba, sinó on cadascú la distingeix. L'escultura es troba submergida en configuracions de tot gènere. Però l'escultura, perquè sigui tal, s'ha de fer i després és indispensable que sigui reconeguda»*.[2] Amb aquesta afirmació, l'escultura s'obre a l'espectador i deixa que aquest acabi l'acte creatiu amb la seva participació activa, com havia anunciat Marcel Duchamp a la seva conferència *L'acte creatiu* (1957).

Ferrant i Cristòfol, sota el paraigua de dos mestres del surrealisme com Calder i Miró, comparteixen poètiques semblants amb escultures d'objectes trobats, formes que animen l'espai, geometries gravitatòries, místiques estel·lars, escultures infinites i un esperit obert al joc que els apropa a la ingenuïtat dels infants.

Altres artistes van entrar tangencialment a la poètica de l'objecte a través del surrealisme, com Eudald Serra, molt proper a Àngel Ferrant, o el pintor Antoni Clavé, als anys 30 del segle XX, però amb una representació exigua en el cas d' Eudald Serra i de traça tan informal en el cas d' Antoni Clavé que no participen profundament en la seva trajectòria d'aquesta renovació específicament escultòrica que acabarà transportant el despullament que suposen aquestes «metafísiques de la fragilitat» cap al terreny de la idea.

Aquesta evolució transita inexcusablement per la recerca escultòrica d'artistes de postguerra com Moisès Villèlia (1928-1994), que troba en la canya de bambú la matèria més ínfima i òssia que li dona la natura per transformar-la en metafísiques fràgils, estàtiques o dinàmiques, encara que també construeix amb pedres, cordes i fustes. En certa manera, assimila des d'un sincretisme purificador el mestratge de Calder, Miró, Ferrant i Cristòfol.

El pintor Antoni Tàpies (1923-2012), fidel al seu essencialisme filosòfic, creà objectes pobres, escultures amb materials senzills i pobres, com filats, serradures, escombres, cordes, fustes, en remarcables obres dels anys 60 i 70 que ens apropen a la seva visió del món quotidià. Ell mateix ho reconeix: *«És cert que en la meva obra hi ha, en determinades ocasions, un cert cant a les coses insignificants. Papers, cartrons, detritus..., respecte dels quals, com ha dit Jacques Dupin, la mà de l'artista ha intervingut gairebé únicament per recuperar-los de l'abandonament, de la fatiga, dels esquinçaments, de la petjada del pas de l'home i del temps. A tot el món, els valors estan tan cap per avall que pot tenir certa eficàcia.»* [3] Tàpies no se senti cridat aquí per l'imaginari surrealista, sinó més per l'esperit dadà, que presenta la realitat d'una forma nua i descarnada. Tàpies dona autonomia a l'objecte en aquestes *Espardenyes* (1970) i dignitat al calçat més ínfim, al més pobre, a allò que està més avall del peu (tema molt present a la seva obra) i de la sabata. És el calçat que es du per reposar, esmorteir el dolor, i ha es-

collit un dels models més senzills del mercat, despullat de tot ornament i riquesa, presentat dins la capsa de cartró més mínima i pobra imaginable. Ontologia pura, doncs, de l'objecte, tan sols amb el signe tapià de la seva signatura.

Les poètiques pobres i conceptuals dels anys 70

A mitjan dels anys seixanta neix una nova sensibilitat que afectà especialment el camp de l'escultura, la qual és vista com un concepte dinàmic, mutant i canviant, més enllà dels problemes formalistes de la matèria i de la forma. L'escultura baixa al terreny de l'experiència i reconsidera novament la relació entre l'art i la realitat. En aquest procés de desmaterialització rep etiquetatges diversos: *Arte povera*, *Anti-Form*, *Eccentric abstraccion*, *Process art*, *Anti-Illusionism*, *Post-minimal*...Es posen en qüestió els valors i procediments de la pràctica artística i l'escultura es veu immersa en el debat de l'abolició de les pràctiques específiques. L'escultura s'obrí vers la idea, la vida efímera, el punt de vista sensorial, naturalista i energètic de la matèria, i recuperà l'objecte en els seus aspectes morfològics i conceptuals.

Les propostes de desmaterialització es produeixen com una reacció a l'aspecte rígid i dur dels objectes estereomètrics del minimalisme. Contra el rígid i el dur s'ofereix el tou, el flexible, el flonjo, propietats físiques del material, que acompanyen la seva energia. L' *arte povera* estableix una polaritat «material-immaterial», de manera que l'escultura és material i immaterial a la vegada. Atès el substrat crític contra els valors de la societat i la recerca artística que la inspiren, es reivindiquen materials marginals i pobres que, per la seva mateixa pobresa, contenen una altra càrrega d'energia. Al mateix temps, la fotografia passa a ser no solament el document que fixa una experiència efímera sinó una part constitutiva de l'obra mateixa.

Cal tenir present que Lleida va ser un nucli important de les poètiques pobres i fràgils del període preconceptual a Catalunya a l'entorn de la Petite Galerie de l'Alliance Française (1968) en què Antoni Llena (1942) representà els valors més precaris d'una dimensió ontològica de l'art de proximitat escultòrica. Ell va ser el primer que va començar l'any 1964 a experimentar amb el que Alexandre Circi va qualificar d'«art feble». De fet, es tractava d'escultures radicalment desmaterialitzades, fetes amb la suor del cos, amb pols de talc, amb paper retallat, doblegat o apilat i, en definitiva, eren exercicis d'acostament a alguna veritat que la cosa mateixa havia de revelar. Els seus quadres posteriors o escultures s'han poblat de restes i fragments. Com ha assenyalat Xavier Antich: «Coses salvades ontològicament, finalment en elles mateixes, emparades en la solitud del seu propi ésser, nues (*'l'art recherche la chose sans vêtement'*, va escriure Lévinas). Perquè les coses resten nues quan han estat despullades de tot ornament, quan ja només aguanten el pes de la seva existència, la intensitat de la seva veritat».[4]

En el marc de l'escultura com a energia i a la conquesta de l'espai fent ús de l' objecte, Pere Noguera (1941) és un dels exemples més rellevants que qüestionen la naturalesa de l'escultura i dels seus processos, prop de l'*arte povera*, amb la matèria com a esdeveniment o l'ús de l'objecte en desús en clau de joc i d'ironia. Practica una poètica del residu i una arqueologia del consum, mitjançant processos d'acumulació i desintegració. La sèrie *Càntirs (*1976), en col·laboració amb l'artesà Cornellà de La Bisbal d'Empordà, és una suite gramatical que en vuit càntirs desconstrueix els usos que les formes (brec, broc i nansa) aporten a aquest objecte popular, i uneix al mateix temps cultura popular i avantguarda. Aquesta sèrie va ser batejada per Alexandre Cirici com *Sèrie conceptual sobre el tema càntir: sencer, sense nansa ni broc, sense nansa, sense broc ni brec, sense broc, sense nansa ni brec, sense brec i sense res* (1976). Al tombant dels anys 80 el treball amb l'oxidació del ferro deixà empremta en moltes de les seves instal·lacions. Hem rescatat els papers oxidats, meravelles que l'atzar de l'aigua i la matèria fèrria han tacat deixant una empremta viva inesborrable. *Balança* (2006) s'integrà a l'exposició «Ni-Ni» que tingué lloc al Museu del Càntir d'Argentona (2006). Terra i llum creen un equilibri en aquesta petita i antiga balança de peses. El munt de terra crua en un plat i la bombeta en una altra configuren una mena de cosmos en perfecte equilibri.

Benet Ferrer (1945) és l'altre artista que dins l'àmbit de l'objecte ens enganya amb un fals hiperrealisme. Mitjançant l'ús de la ceràmica posa en crisi la imatge de les coses amb ironia sorneguera. Com assenyalà Alexandre Cirici, «converteix visualment en blanes unes morfologies típicament rígides. Així passa amb un marc de quadre que, als seus extrems, sembla fondre's».[5] Hi ha paperines de ceràmica que semblen fràgils com el paper, algunes es mostren senceres, mentre altres s'esquerden. Es mostra un martell de fang tou, que és tot el contrari de la duresa que ha de tenir un martell.

Benet Rossell (1937-2016), de terres lleidatanes, és un altre artista conceptual que ha treballat el relat poètic dels seus personatges microgràfics, en aquest cas sobre un material pobre com el cartró, però un cartró dissenyat per a ser plegat com a objecte. Els glaçons és un altre invent poètic d'aquest artista lleidatà que li serveix per congelar dins una copa els seus dibuixos, micro personatges que reposen dins una copa de somni, o fotogrames del curtmetratge *Doble camí* (1970), congelats per sempre.

La sèrie d'objectes *Impossibles i Irreversibles* de Jaume Xifra (1934-2014), que residí bona part de la seva vida a París, posen de nou l'accent en l'objecte quotidià i la seva energia intrínseca. Una cadira feta de filferro de pues, un arc de triomf amb el mateix material, que és un «antitriomf» que carrega contra el militarisme, i el salt al buit que fa Yves Klein simbolitzat amb una maleta oberta, buida, és

un indicador del salt mortal que representa l'art per a l'artista i més en el moment en què va ser feta aquest obra, el 1967, a les portes gairebé del Maig del 68.

Àngels Ribé (1943) té una llarga trajectòria com a artista de l'acció i la instal·lació inserida en els paràmetres de l'art conceptual, però els seus inicis en l'àmbit de l'escultura marquen una particular visió de la forma i dels materials amb un sentit de provocació, que a voltes crea una dialèctica entre el material pobre i el seu caràcter ornamental. La convivència de diamants de bijuteria amb un d'autèntic qüestiona el que és fals i el que és de debò, el món real i el de la imitació: *El brillant* (1997). Una simple reixeta clavada a la paret i adornada amb purpurina daurada la transforma en una joia de paret: *Sense títol* (1994). Quatre pedres triangulars pintades de marró, verd, rogenc i blanc fotografiades constitueixen *My mountains* (2019) i l'obra *The Living Horizon* (2019) marca amb un fil sobre cinc rectangles de colors pintats sobre fusta els diferents nivells d'horitzó viscut, una obra mínima carregada de constatació vital. Són obres recents que estiren el fil de la fragilitat i la precarietat vers nous mitjans conceptuals, com la fotografia.

Jordi Pablo (1950) tanca la reflexió escultòrica dels anys 70 amb experiències entorn de l'objecte i la forma, amb la sèrie d'objectes sonors, onomatopeics, construïts amb ironia i sentit de l' humor, amb les morfologies realitzades amb elements pobres com el paper, l'ús de materials tous o fàcilment deformables, com la goma escuma o el cotó fluix, entre d'altres, tot creant una gramàtica de formes que teoritzà en el llibre *Cossos, objectes i formes en l'espai* (1975), que recull les recerques anteriors a 1970. A Jordi Pablo li interessa el coneixement morfològic dels éssers i dels fenòmens de la naturalesa, així com el «*sentit que tenen les transformacions dels cossos geomètrics simples a partir d'unes determinades deformacions*». Així intentava esbossar una «*teoria de la forma o una morfologia aplicada a l'espai, amb una tendència a apreciar més el fenomen físic que el psicològic*».[6]

L'exposició «Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte», a la Fundació Miró el 1976, que va prologar i organitzar, va posar en evidència l'enorme pràctica de l'art de l'objecte, des de Brossa i Tàpies fins als més joves conceptuals. El poeta Joan Brossa va tenir una gran influència sobre tots aquests artistes des del seu mític objecte *Martell i carta* (1951) que tancava la primera etapa de Dau al Set. Però Brossa no es pot considerar un escultor, i la seva contribució al món de l'objecte té a veure amb la relació de les paraules amb les coses i amb les coses entre sí.

L'escultura construïda

Al tombant dels anys 70 als 80 es produeix una transició sobtada dels conceptualismes vers uns moviments «neo» que el mercat necessita per tornar a l'objecte vendible, atès que el procés desmaterialització de l'art conceptual havia deixat

fotos, films, textos i esquemes gràfics allunyats dels preus de la pintura o l'escultura com a objectes tradicionals de l'art. Però a partir d'aquí una nova transició obre una era postmoderna, amb uns altres paràmetres: Dan Cameron, des de Nova York, escriu el 1986: *«Al moment d'escriure aquestes ratlles, el grapat d'estils que es coneixen sota una nomenclatura variada com neoconceptualisme, postmodernisme, neo-geo, l'escultura commodity, la nova abstracció, la simulació i el 'It', s'ha apoderat del control més o menys plenari dels medis artístics de Nova York, de la seva imaginació col·lectiva i del seu mercat»*.[7] Els artistes es van desfent de les preocupacions formals o temàtiques i cada cop més practicaran diverses disciplines. Passat aquest moment de transavantguarda, neoexpressionisme i *bad painting*, que tingué el seu paral·lelisme tridimensional, l'escultura s'obrí als anys 80 a una nova perspectiva que retornava a l'objecte trobat i a la fragilitat dels materials, imbuïda d'un esperit físic de construcció. S'anomenà escultura construïda i tingué força predicament del costat anglès, per l'ús de fragments, l'esperit de collage i d'assemblatge. Usaven objectes de desferra de la societat de consum, amb ressons de pop i de *kitsch* en alguns casos, encara que tant les formes industrials com naturals podien ser font d'inspiració. L'escultura anglesa d'aquests anys, amb Toni Cragg i els seus murals de fragments d'objectes de plàstic, Richard Deacon i les seves corbes construïdes, Bill Woodrow, Anthony Gormley, Anish Kapoor o Alison Wilding il·lustren, entre altres, aquest retorn a l'objecte.

L'escultura construïda té aquí els seus representants en Pep Duran (1955) i Jordi Colomer (1962), especialment en els anys 80. Duran, que residí un temps a Londres, recollia mobiliari llençat a les cantonades i és el més fidel seguidor d'aquesta realitat anglesa, com es pot veure a *Un altre bosc* (1987) i a *Paisatge trobat* (1990-1991), mentre que Jordi Colomer configura una nova realitat escultòrica transformant l'espai buit de la pintura en un receptacle per acollir objectes, com és el cas de *This side up* (1989).

Al mateix temps, hi ha trets de postminimalisme, l'ús de formes toves, com havien fet Richard Serra o Robert Morris, que ara venen a trobar l'interès que el cos desperta a inicis dels anys 90. La crisi del subjecte, la consciència de la fragilitat del cos i l'adveniment de malalties com la sida desfermen una necessitat de donar suport al cos, de recobrir-lo amb materials de protecció, crear models d'ús o sota comanda, com fa Ramon Guillén-Balmes (1954-2001), un artista que té una consciència clara de la feblesa i fragilitat del cos. Amb el feltre, fustetes, cordes i altres elements tèxtils concep escultures sota comanda.

Joan Rom (1954) treballa amb les restes. Camina, troba, i construeix objectes sense mètode o ordre determinat. Ell mateixa confessa *«La meva entrada en l'art ha estat condicionada per la pregunta següent: què fer amb les restes?»*

Leandre Cristòfol i Joan Rom a l'exposició *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Centre d'Art Santa Mònica, 1989

Comença als anys 80 recollint ossos, trossos de vidre, cautxú o llana, materials subtils, discrets, no estridents, que per la seva qualitat matèrica acaben delimitant el procés i acabat final de la peça. Rom troba al camp de Tarragona materials residuals de la indústria, com el cautxú de la cambra pneumàtica d'una roda de cotxe, llana d'ovella, vidres d'automòbil, fustes, cartró, paper, pell d'animal, coure, plom, alumini, branques de cep, eines, sergents, brides, i els ha inscrit en els valors poètics de la més pura tradició de l'escultura «pobra». Potser siguin escultures de segona mà. Entre el subjecte i l'objecte, les seves escultures fetes de materials o fragments de rebuig prenen una dimensió espiritual i/o poètica, que les allunya del seu passat i fins i tot de la seva memòria d'ús, del que han estat, ja que és gairebé impossible la seva reconeixença. Escultures de revestiment, pells toves, orgàniques en forma de tors que vesteixen l'ànima de fusta que les sosté.

Des dels anys 80 que inicia la seva trajectòria, Aureli Ruiz (1959) ha emprat materials artificials als quals atribueix un valor simbòlic. Materials aliens a la tradició artística, com l'amiant o la plastilina, prohibits o cridats a la desintegració, o també la fulla d'alumini, matèria poc vista en la pintura i l'escultura i, en general, dibuixos minúsculs sobre paper vegetal acompanyen aquesta presència. Són obres d'un llenguatge híbrid, amb materials plàstics i monocroms, que acaben sublimats conceptualment i s'integren en una poètica de l'escultura construïda, però orgànica i tova. Aureli Ruiz s'interroga sobre les relacions afectives en una societat globalitzada, filla d'uns canvis d'actitud i mentalitat envers la comunicació personal, l'amor, l'afecte. Fa una crítica als vincles humans regits per la lògica del consum. Aquest és el tema de la instal·lació *Love_Indifference* (2007), a la que pertany el fragment que aquí s'exposa: dues parets simulen un ring de boxa amb dos braços oposats que surten de la paret rematats per guants de boxa, recoberts d'una fina capa premsada de

cendra negra darrera els quals s'inscriu la incògnita de la seva identitat. Un dibuix directe a la paret de forma orgànica explicita la forma humana que hi ha enmig d'aquesta lluita pels afectes, una figura sense identitat, desproveïda de defenses i víctima d'una modernitat salvatge: l'*homo sacer*, que exhibeix la seva nuesa davant el poder sobirà.

Marga Ximénez (1950) és una de les protagonistes de la creació tèxtil de les darreres dècades, reconeguda a nivell internacional. Del tapís evolucionà vers la instal·lació, la construcció d'obres tridimensionals i la desconstrucció de l'escultura, acompanyada d'un punt de vista de gènere. El material tèxtil, cordes, fils, fustes, robes, tenen una connotació de pobresa i reciclatge, molt propi de l'univers femení. L'obra de la sèrie *Llibres i llars* (2018) recrea una biblioteca dedicada a la gent gran en residències, com si aquest avis i àvies visquessin endreçats a les lleixes de la improductivitat, quan la vida ha deixat de ser útil i la societat t'obliga a aparcar la persona a l'espera de la mort, limitant les vivències i emocions. Llibres tous, fets de vida, de robes reciclades, com un armari de la vida, de la història de cadascú, del llibre que mai no s'escriurà.

A Xavier Deú (1966) el mou l'escalfor, el principi del calor, de manera que la cera d'abella és el seu principal material que ha convertit ara en la matèria de la seva pintura actual. Sempre basculant entre la pintura i l'escultura, aquests *Detalls de riu 1 i 2* (2019) presenten la dialèctica natural artificial, amb aquests còdols de riu atrapats en plàstic transparent deformat, una metàfora de la natura i de la morfologia de l'aigua dels torrents sobre les pedres de riu. La sèrie de les *Soldadures* (2019) mostra el plàstic transparent, deformat, amb un eix metàl·lic fi soldat al plàstic, una obra que es fa amb un punt d'escalfor, una escultura abstracta que rep el suport d'una vareta fina de ferro que l'estabilitza.

A inicis dels anys 80, Ricardo Calero (1955) va fer una plantejament radical de l'escultura, cremant totes les escultures que havia fet des d'un sentit tradicional, buscant el ple i el buit, per entrar en una dimensió més conceptual de l'art, oberta a la paraula, que li va ser de gran ajuda. Hem partit, doncs, d'aquelles cendres per a la cultura, d'aquella *Acción de luna* (1986), que comportà diverses accions cercant l'absència. Si l'escultura tradicional és ple i buit, aquí Calero la substitueix per l'absència, però plena de memòria. Ho il·lustra la foto de la roba en blanc on inscriu la pregunta *¿Es necesaria la presencia para invadir un espacio de deseos?* (1984). L'obra es titula *¿Es...?* i ens recorda allò que Heidegger escrigué a «Construir, habitar, pensar», que «*l'escultura ha de ser la custòdia d'un buit, el resguard de la possibilitat mateixa de l'espai escultòric*» . I també ho explicita *Ausencia contenida* (1986), en relació a la pintura: el bastidor cau, els tinters estan oberts i buits i el paper transparenta gairebé la paret. I a la recerca de certeses hi ha les seves accions *Horadados. Más allà de la pared* (1986-2011) en què en

una d'elles el seu dit penetra en una forat buscant una veritat. *Esencias de la ausencia* (1987-1988) és l'altra obra escollida d'aquest moment de canvi en què fragments d'arbres, aigua, pedres i menjadores de zinc com testos abandonats conflueixen en posició d'arc vers un punt d'inflexió entre l'abandó de la natura i la seva potencialitat de regeneració. Una obra important pel que significa en la seva trajectòria de revitalització del seu interès per la natura en la seva trajectòria posterior.

Metafísiques de la fragilitat. De l'avantguarda a l'art conceptual constitueix un intent de revisar el procés de desmaterialització que ha sofert l'escultura en les últimes dècades però que conserva un fil conductor arrelat a les avantguardes i que no s'ha perdut; al contrari, s'ha regenerat amb llibertat creativa, incorporant altres pràctiques com la fotografia i establint un llenguatge híbrid, on mana la fragilitat dels materials i el concepte. Aquesta exposició vol donar continuïtat a *L'avantguarda de l'escultura catalana* i particularment a la secció de la qual em vaig ocupar: *La dialèctica natural-artificial, 1964-1980,* que plantejava l'aportació a l'escultura de la generació conceptual. L'exposició va tenir lloc al Centre d'Art Santa Mònica el 1989 i ens en queda un magnífic record amb la fotografia de Leandre Cristòfol amb Joan Rom, junts, visitant aquella exposició, una fotografia que fa d'enllaç generacional perfecte per al fil pobre i fràgil que travessa la present exposició a la Fundació Vall Palou de Lleida.

1. Maria Lluïsa Borràs, *Die Eisenskulptur aus Spanien*, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1990
2. Àngel Ferrant, ¿Dónde la escultura?, Barcelona: ed. Club 49, 1955.
3. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, Barcelona: Ariel, 1971, p.47
4. Xavier Antich, *Antoni Llena. L'experiència del límit*, catàleg de l'exposició Preposicions, Barcelona: Edicions T, 1997
5. Alexandre Cirici, *Ceràmica catalana*, Barcelona: Ed. Destino, 1977
6. Jordi Pablo, apunts inèdits. Recollits a Pilar Parcerisas, *La dialèctica natural-artificial, 1964-1980*, al catàleg *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, pp.82-83,
7. Dan Cameorn, «A New York Perspective», al catàleg *L'art i el seu doble*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 15

LEANDRE CRISTÒFOL

Diàleg informal, 1971 | 36,7 x 30 x 25,8 cm
Fusta, bola de plàstic, metall, porcellana i suro sobre base de fusta
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Objecte accidentat, 1961 | 26,8 x 25,3 x 16,2 cm
Alumini, metall, suro, sobre base de fusta i filferro | Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

«L'escultor ha de transformar la matèria en energia».
Àngel Ferrant, 1955

Forma Consum I, 1975 | 65,2 x 50 x 7,5 cm
Xarxa de plàstic, regle de corbes, bola de nadal, espiral i agulles de cap sobre fusta tenyida
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Forma Consum III, 1975 | 65 x 50 x 6,5 cm
Xarxa i espiral de plàstic, raspall i ou de sargir sobre fusta tenyida
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

MOISÈS VILLÈLIA

«Era en veritat un dels primers en posar la mirada vers la matèria *povera*, un dels primers que en la segona meitat de segle escollia, a més de materials tan insòlits, com la canya o els escuradents, matèries orgàniques com un cactus, un os o una carabassa».
Maria Lluïsa Borràs

Sense títol, 1973 | **51 x 16 x 15 cm**
Talla de fusta de pi, cordill, pedres, acrílic i vernís de poliuretà
Col·lecció Galeria Marc Domènech, Barcelona

Sense títol, 1973 | **76 x 28 x 19 cm**
Talla de fusta de pi i d'alzina, cordill, pedres, acrílic i vernís de poliuretà
Col·lecció Galeria Marc Domènech, Barcelona

ANTONI TÀPIES

Espardenyes, 1970 - 1974 | 9,5 x 29,5 x 12 cm | Pintura i llapis sobre objecte-assemblatge | Col·lecció particular, Barcelona

«Cal insistir i acostumar la gent a veure que són més dignes de ser elevades a la categoria artística, és a dir, humana, moltes coses que, malgrat la seva aparença de petitesa, resulten, un cop posades adequadament a la consideració de l'espectador, posseïdores de més grandesa i són més dignes de respecte que les convencionalment importants, i que no s'ha de tenir tanta admiració ni tant temor cap als que s'han instal·lat a dalt sense comptar amb els de baix. Aquests aspectes humils de la meva obra tenen, doncs, també una part de protesta, i no es tracta només, com va dir encertadament Joan Teixidor, 'd'una simple història íntima ...', sinó d'un 'instint de justícia i de pau' que es fa portaveu d'una situació col·lectiva».

Antoni Tàpies, 1970

ANTONI LLENA

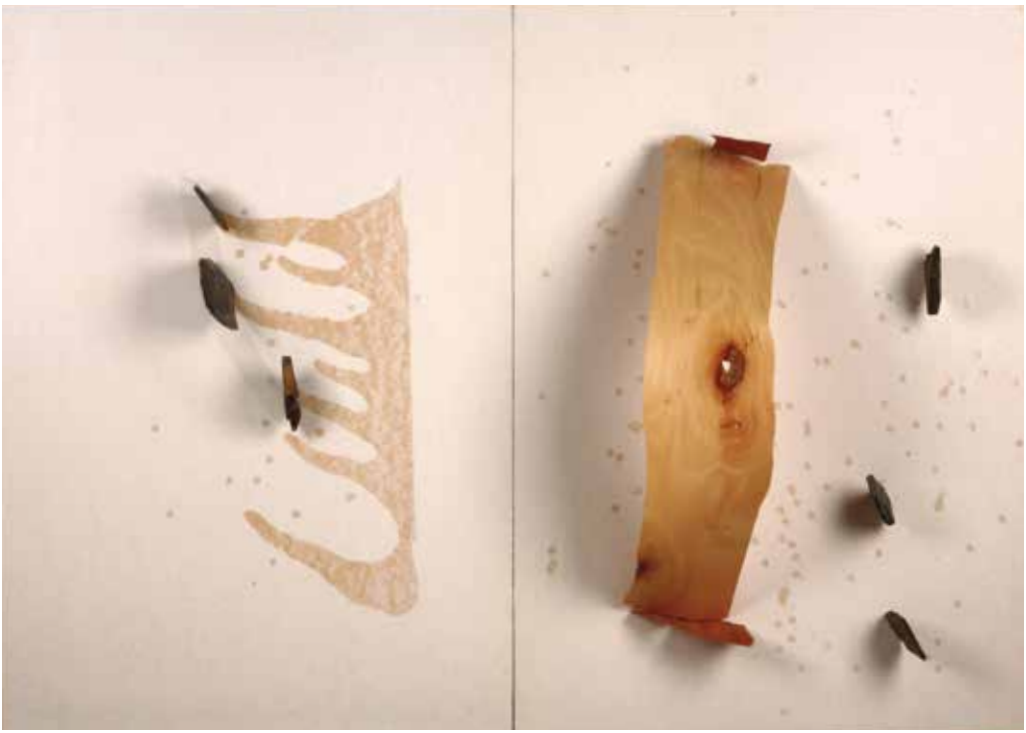
Sobre

Una preposició és una paraula «entre», una paraula que aïllada no té significat, que el troba en funció del mot que la precedeix i segueix.

Czeslaw Milosz en el seu *Diccionari de la vida*, diu: «Si ets un veritable poeta veuràs que dins una fulla de paper hi ha un núvol flotant. Sense el núvol no hi hauria pluja; sense la pluja, els arbres no poden créixer; i sense els arbres no es podria fer el paper. El núvol és necessari perquè el paper pugui existir. Així doncs podem afirmar que el núvol i el paper són-entre. Si seguim mirant amb atenció veurem que dins el paper hi llueix la llum del sol. Sense la llum del sol el bosc no podria créixer: el paper i el sol són-entre. Existir significa ser-entre. No podem existir per nosaltres sols. Tenim que ser-entre amb la resta de les coses. Una fulla de paper existeix perquè existeix tot el demès, tant l'home que va tallar l'arbre, com el blat que va alimentar-lo».

Tampoc allò que anomenem art és art si un fràgil punt d'inflexió no li permet recollir el passat i anunciar el futur.

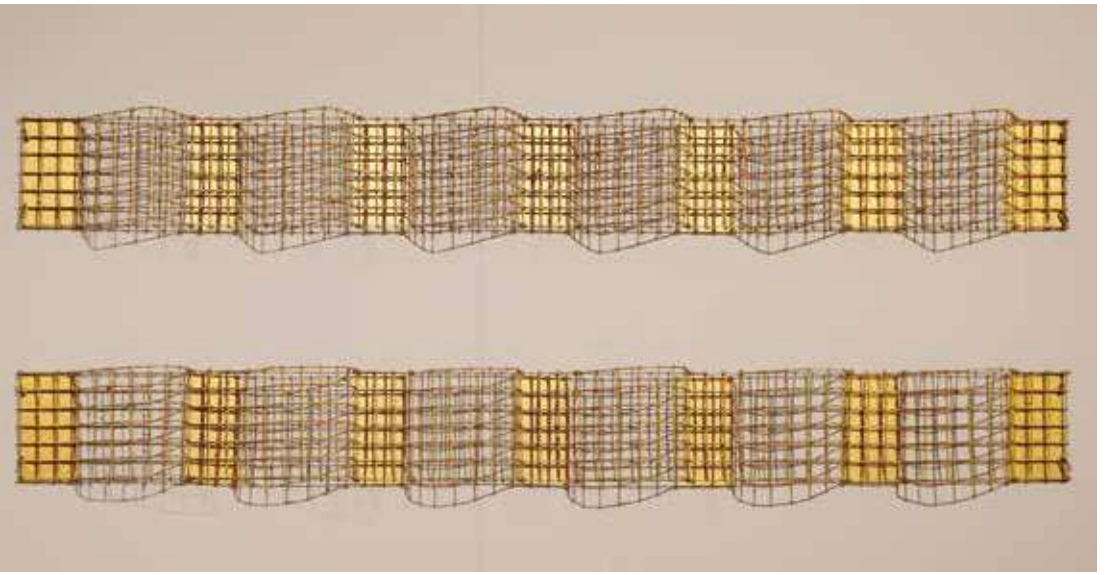
Antoni Llena



Sobre (Sèrie Preposicions), 1997 | 167 x 126 x 27 cm | Tècnica mixta sobre paper en caixa de fusta i metacrilat
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

ÀNGELS RIBÉ

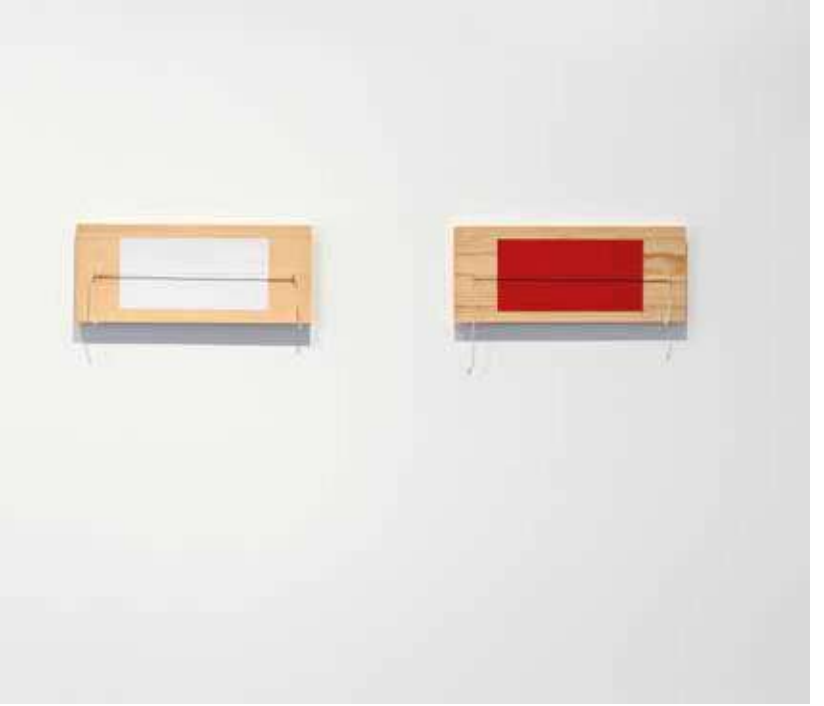
«Crear és una actitud i un valor davant la vida. Et converteix en una persona sense por, et dona força per intentar noves coses i fer-les».
Àngels Ribé

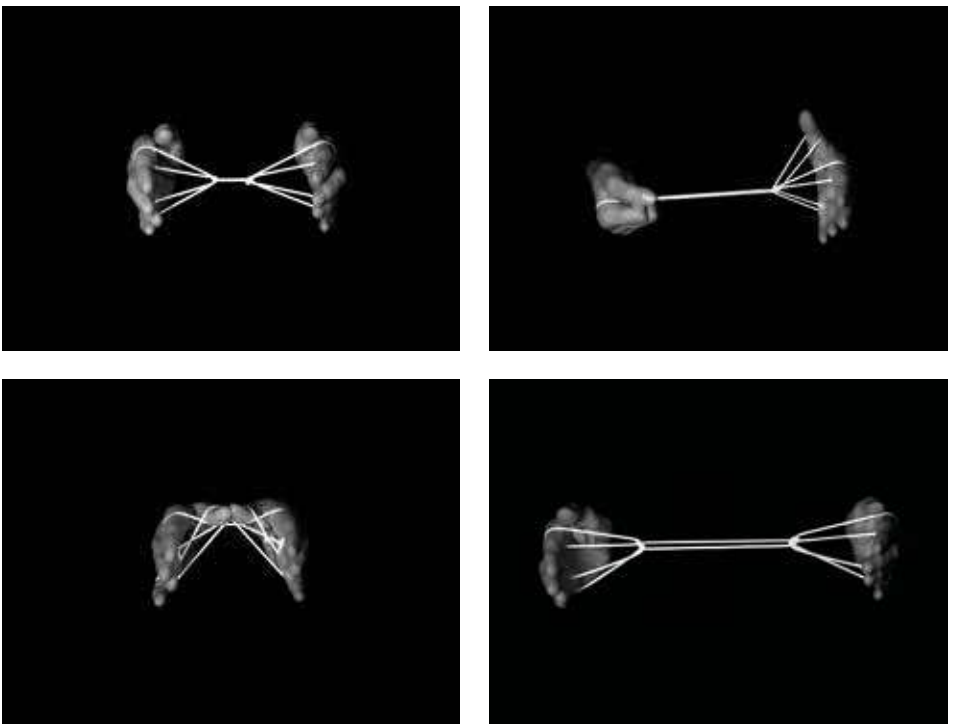


Sense títol, 1984 | 10 x 40 x 10 cm (unitat) | Filferro i purpurina d'or
Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 137.648. Dipòsit Generalitat de Catalunya. Col·lecció Nacional d'Art

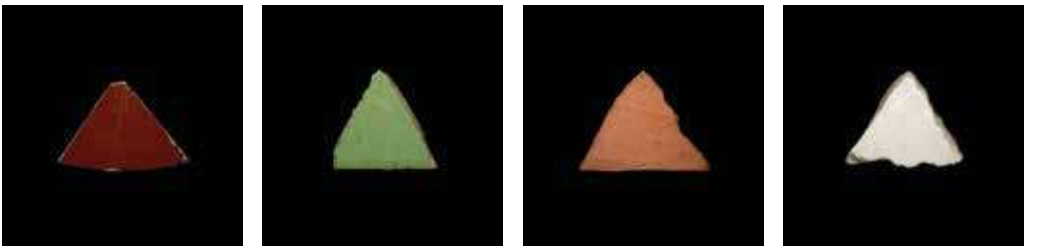
El brillant, 1997 | 28 x 28 x 1 cm | Plom, cristalls Swarovski i diamant
Col·lecció Àngels Ribé, La Floresta, Barcelona

The Living Horizon, 2019 | **Diverses mides** | **Fusta i tècnica mixta** | **Col·lecció Àngels Ribé, La Floresta, Barcelona**





Around the Garden, 2017 | 22,5 x 30 cm (unitat) | Impressió fotogràfica Giclée sobre paper baritat
Col·lecció Àngels Ribé, La Floresta, Barcelona



My Mountains, 2019 ı **40 x 40 cm (unitat)** ı **Impressió fotogràfica Giclée sobre paper baritat**
Col·lecció Àngels Ribé, La Floresta, Barcelona

JAUME XIFRA

«En el cas particular de l'activitat artística, el potencial creatiu també troba la forma i l'aplicació en 'l'entorn total', ja que l'artista, malgrat tot, és un ésser social».

Jaume Xifra, 1977

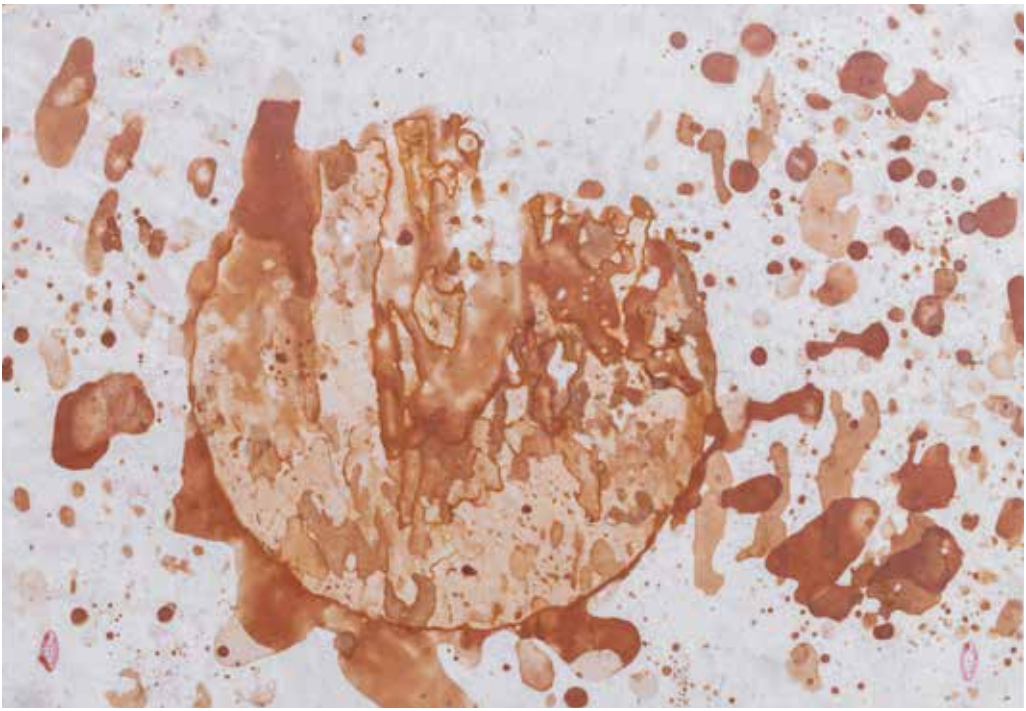
Le vide de Klein, 1967 | 116 x 90 x 20 cm | Objecte. Tela i cartró
Col·lecció Ajuntament de Salt, Girona

Sense títol, 1974 | **47 x 36 cm** | **Filferro i fusta** | **Col·lecció Ajuntament de Salt, Girona**

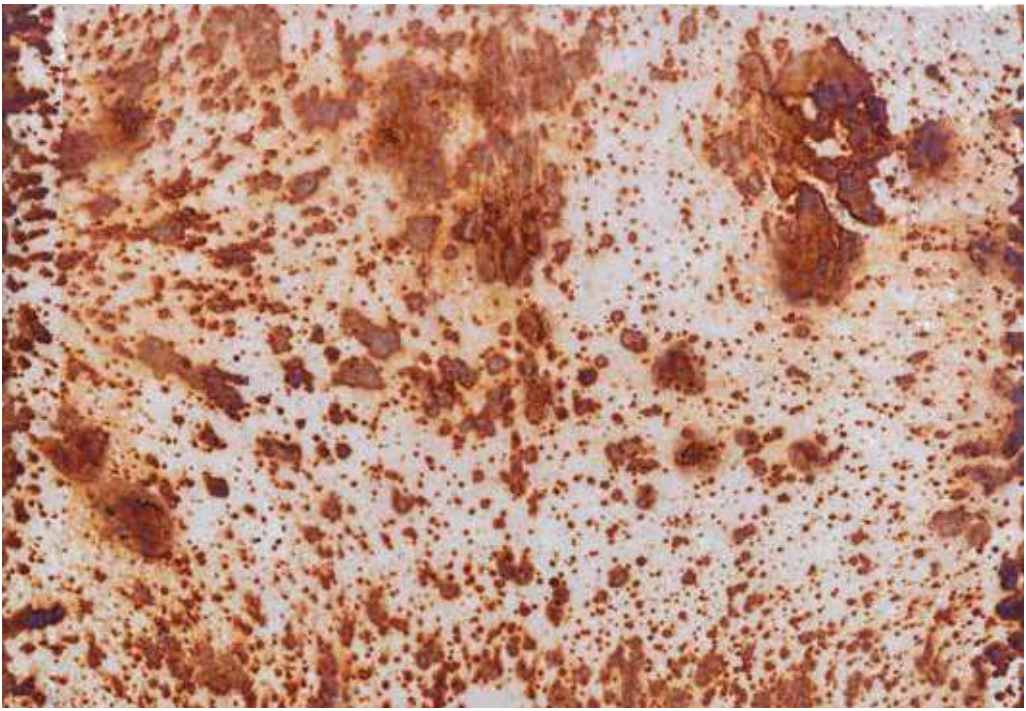
PERE NOGUERA

«Les accions de Pere Noguera
constitueixen un al·legat
entre la racionalitat
i la irracionalitat,
contra la reducció
del logos a la raó».
Carles Hac Mor

Càntirs, 1976 | 30 x 200 cm (conjunt) | 8 càntirs. Argila fumada | Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona

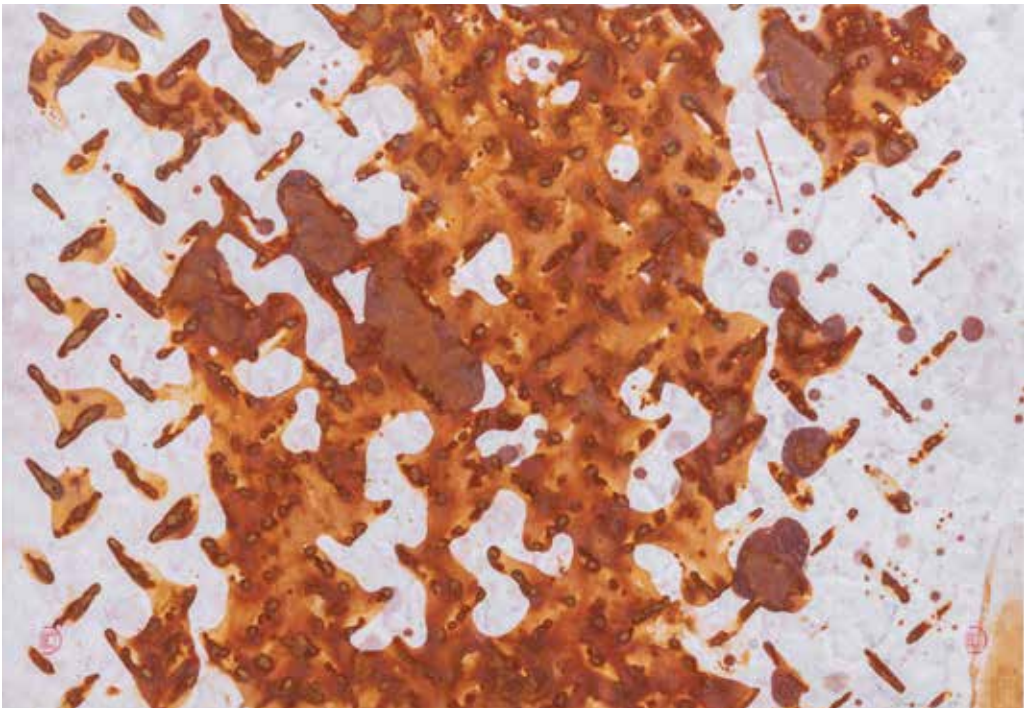


Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**



Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**

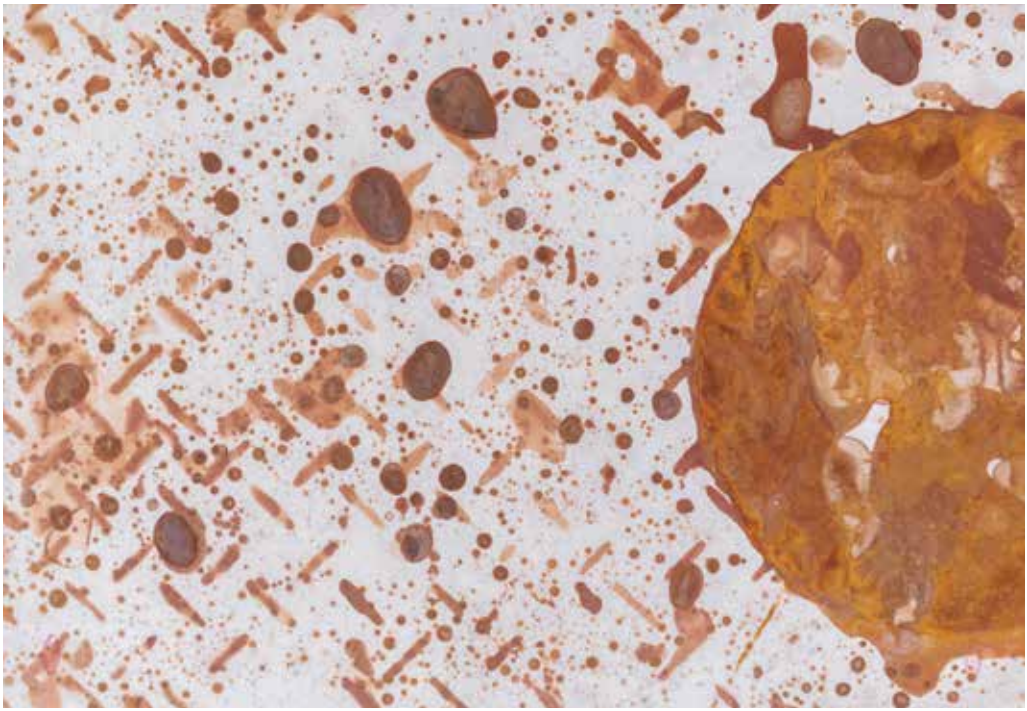
Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**



Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**

Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**

Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**



Sense títol, 1989 | **38 x 54,5 cm** | **Paper impregnat d'òxid de ferro** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**

Balança, 2006 | **32 x 18 x 28 cm** | **Balança, bombeta i terra** | **Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona**

BENET FERRER

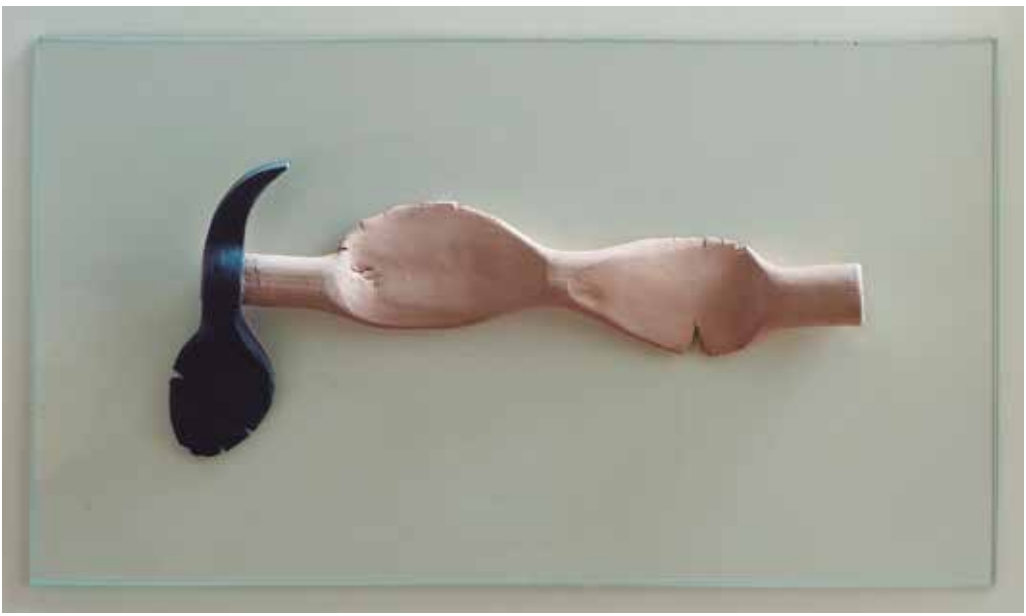
«L´home s´ha sentit a si mateix modelat de terra. Pastada amb argila, la ceràmica és, des de fa milers d´anys, com una germana seva».
Alexandre Cirici, 1977

Sabates grises aixafades per les puntes, 1974 | 28 x 8 x 10 cm
Terra cuita, engalba i esmalt | Col·lecció de l'artista, Sabadell

Marc aixafat per les puntes, 1974 | 40 x 34 x 4,5 cm | Terra cuita, engalba i esmalt
Col·lecció de l'artista, Sabadell

Paperina estripada, 1976 ı **76,50 x 53,50 cm** ı **Terra cuita tenyida**
Col·lecció de l'artista, Sabadell

Paperines, 1977 | 12,5 x 6,5 cm (unitat) / 53 x 45 cm (conjunt) | Terra cuita tenyida
Col·lecció de l'artista, Sabadell



Motllura aixafada, 1977 | **59 x 46 x 6 cm** | **Terra cuita i engalba** | Col·lecció de l'artista, Sabadell

BENET ROSSELL

«En l'art, com a la vida, l'essencial no és allò que és gran, impactant, espectacular, tan fàcil de percebre que ni tan sols no cal mirar...»
Benet Rossell.

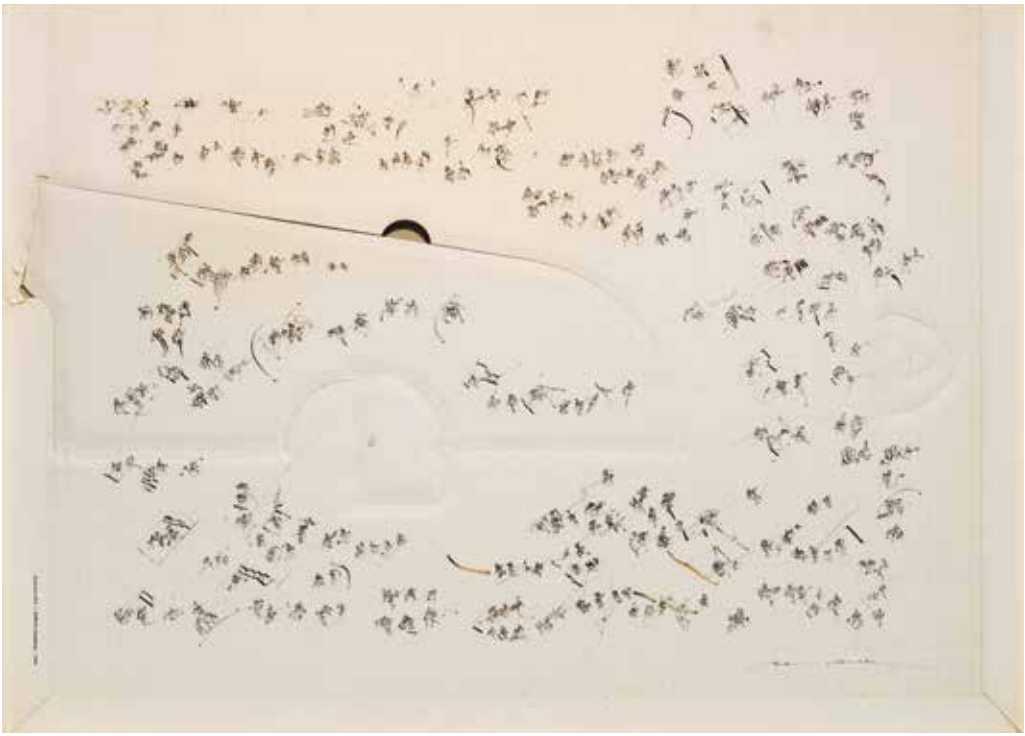
Glaçó-Curtmetratge Doble camí, 1970
8,2 x 5 cm | Pel·lícula 16 mm dins resina de polièster i copa de vidre
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Glaçó, 1970-1971

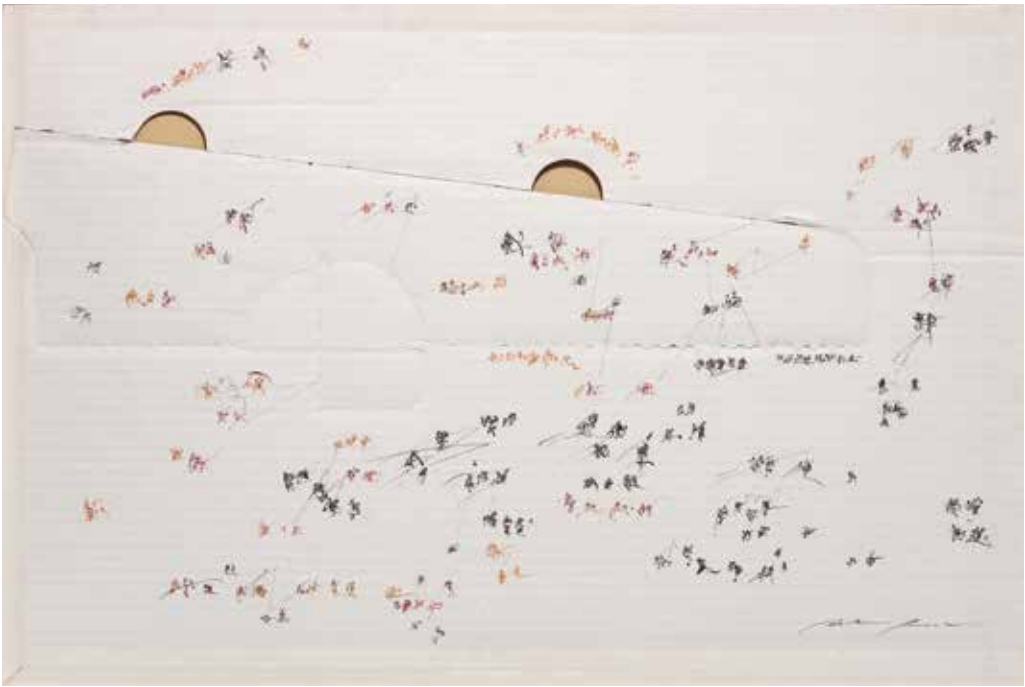
8,2 x 5,1 cm | Tinta xinesa dins resina de polièster i copa de vidre

Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Glaçó, 1970-1971 | 8,8 x 6 cm
Tinta xinesa dins resina de polièster i copa de vidre
Col·lecció Museu d'Art de Lleida



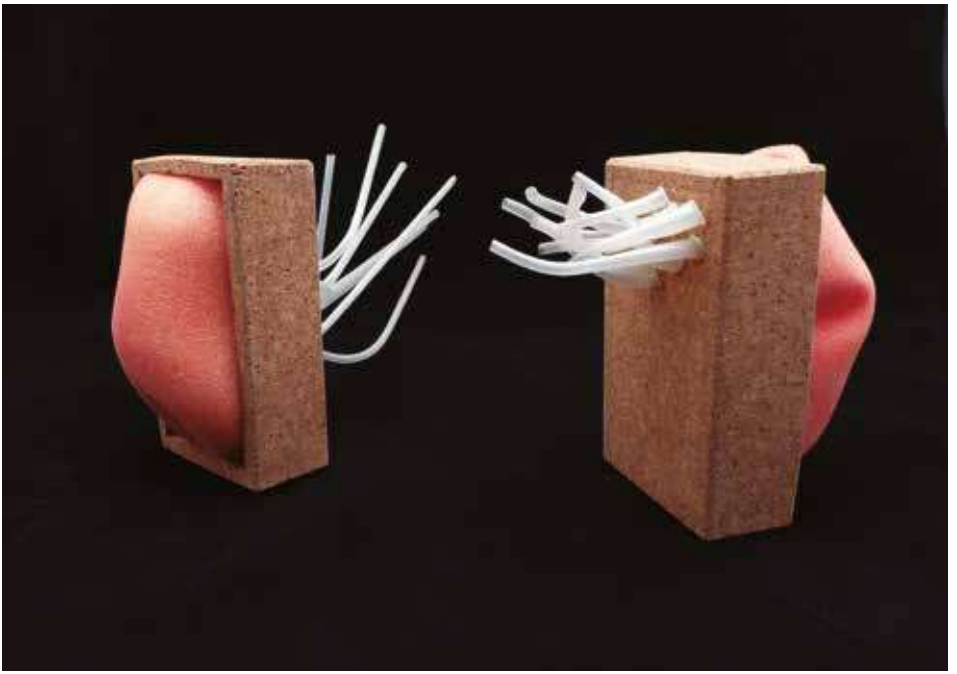
Encuny d'un forat, 1977 | 57 x 77 cm | Tinta xinesa sobre cartró | Col·lecció particular, Barcelona



Encuny de dos forats, 1977 | **50 x 75 cm** | **Tinta xinesa sobre cartró** | **Col·lecció particular, Barcelona**

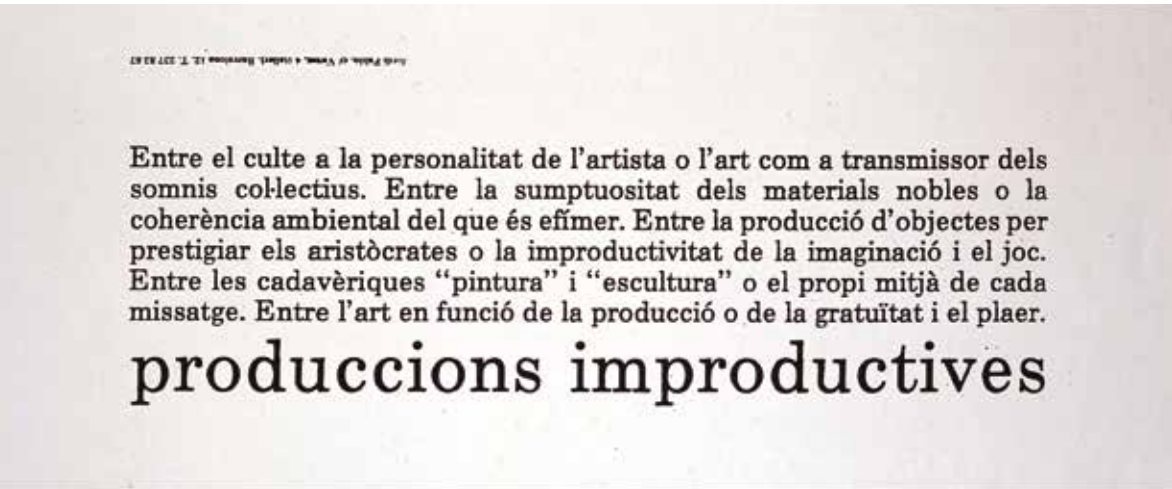
JORDI PABLO

«Noves sinestèsies: Mirar amb la llengua, tocar amb els ulls,
tastar amb el nas, escoltar amb les mans, olorar amb les orelles,
fer petons a la trompa d'una trompeta».
(Diari objectual .2005.03.15).
Jordi Pablo



Senyor rentant-se la cara i senyor rentant-se les mans al lavabo, 1971
30 x 15 x 15 cm | Suro, plàstic i escuma | Col·lecció de l'artista, Barcelona

Molla òptica, 1971 | 17 x 4 cm (obert) | Flameres en miniatura i paper | Col·lecció de l'artista, Barcelona



Produccions improductives, 1980 | 37 x 85 cm | Imprès | Arxiu Pilar Parcerisas, Barcelona

Didal punxegut, 1977 | **10 x 3 x 3 cm** | **Fusta i metall** | **Col·lecció de l'artista, Barcelona**

Conill, 2008 | **6 x 15 x 15 cm** | **Fusta i metall** | Col·lecció de l'artista, Barcelona

El polze del panda, 2014 | 2 x 5 x 20 cm (unitat) | Plàstic | Col·lecció de l'artista, Barcelona

PEP DURAN

Un altre bosc, 1987 | **176 x 115 x 90 cm** | **Fusta i ferro** | **Col·lecció Museu de Granollers, Granollers**

Paisatge trobat, 1990 - 1991 ‖ 90 x 60 x 80 cm. (unitat)
Dues butaques de fusta, volums folrats amb mantes, jaqueta i cinturó ‖ Fundació Suñol, Barcelona

«El meu treball es una col.lecció inacabable d'imatges i formes en continua transformació i reconstrucció: un IMAGOMUNDIS personal construït amb fragments a manera d' una obra de teatre muda».
Pep Duran

JORDI COLOMER

«Miro de parlar, precisament, de com pensen els homes que construeixen objectes i els fan servir. Això ho diu molt bé Mallarmé: 'Donar un sentit més pur als objectes de la tribu'. Hi ha objectes que ja m'apareixen construïts, d'altres cal construir-los. S'estableixen relacions entre ells i nous veïnatges. L'estratègia a seguir en el conjunt de l'obra és la pròpia del vell, gran museu antropològic, on s'expressen els objectes 'quotidians' al costat de la pintura. Es tracta de muntar escenografia perquè tots els objectes convidats hi adquireixin una espècie de categoria pseudoartística, valorats per un igual, però fent-ne ressaltar les diferències».
Jordi Colomer, 1990

This side up, 1989 | 210 x 122 x 51 cm | Ferro, fusta i plats de porcellana
Col·lecció Museu de Granollers, Granollers

JOAN ROM

Sense títol (construcció amb blanor), 1993
217 x 43 x 31 cm ı **Pell, fusta** ı Col·lecció de l'artista, Tarragona

«El mètode de treball que utilitzo és força simple, consisteix en caminar i observar. Per aquestes caminades trio llocs que ja han estat transitats, indrets on les restes del consum humà es barregen amb la natura. Estableixo una relació amb el lloc en utilitzar materials que hi trobo. Soc un espigolador».
Joan Rom

Ullat, 1995 | 36 x 35 x 20 cm | Llana i fusta | Col·lecció de l'artista, Tarragona

RAMON GUILLÉN BALMES

Model d'ús núm. 5, 1992 | 42 x 50 x 17 cm | Feltre | Fundació Suñol, Barcelona

«El material de treball que utilitza és poc convencional: el feltre, la fusta, l'aigua, el suro, la sorra, el metall, el paper, la fotografia o el gest. Sempre al servei del concepte i no del cànon escultòric, l'artista dibuixa i escriu, retalla, cus i fotografia acoblant imatges i narratives més enllà dels protocols. En la plenitud d'un humanisme contemporani».
Pilar Bonet, 2014

RICARDO CALERO

¿Es?, 1984 | **30 x 40 cm** | **Fotografia sobre paper** | **Col·lecció de l'artista, Fuendetodos**

El paso de la ausencia, 1986 | 22 x 30 cm | Fotografia sobre paper | Col·lecció de l'artista, Fuendetodos

NADA - ES - VACÍO - EN - SILENCIO

...No me interesa resaltar el vacío, sino llenarlo de significados

N
A
D
A
nunca es
Nada

Al principio todo es predecible...

Ricardo Calero

Ausencia contenida - Esencial, 1986
Mesures adaptables a l'espai, 65 cm ample
Col·lecció de l'artista, Fuendetodos

Cenizas para la cultura...acción de luna, 1986 | **Acció, tríptic** | **Fotografies sobre paper, 30 x 65 cm** |
Edició 3 exemplars | **Col·lecció de l'artista, Fuendetodos**

Más allá de la pared, 1986-2011 | 37,5 x 81,5 x 3 cm (Tríptic) | **Fotografia sobre paper** | Col·lecció de l'artista, Fuendetodos

Esencias de la ausencia, 1987-1989 | 138 x 210 x 100 cm
Troncs de fusta rebutjada, ferro, terra, llavors, aigua i essències | Col·lecció de l'artista, Fuendetodos

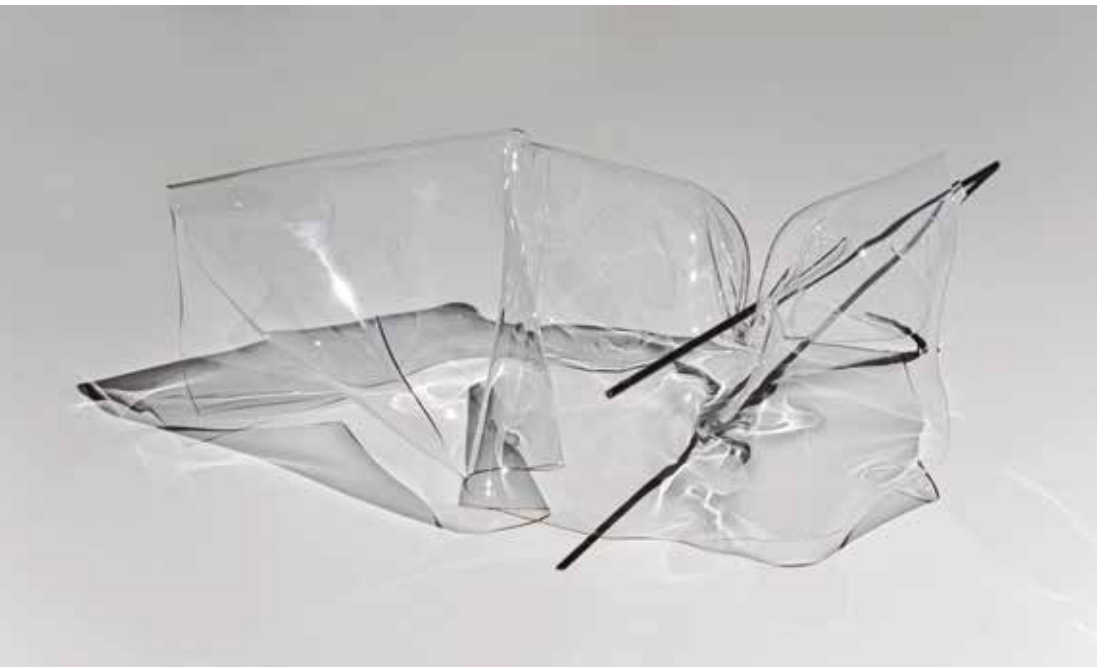
Necesario repetirlo, 2009
22 x 15 cm. (fotografia), 20 x 17 x 8 cm. (pedres), 103 x 73 cm (quadre)
Fotografia sobre paper, dues pedres tallades i quadre amb lletres de bronze
Col·lecció de l'artista, Fuendetodos

Detall de riu 1, 2019 | 24 x 30 x 18 cm | Pegt i pedra | Col·lecció de l'artista, Barcelona

L'escalfor, la calidesa, *warmh* (en anglès), són els conceptes que posen remei a la rigidesa i a allò que és immòbil i dur. Relaxa les estructures, les estova fins a fer desaparèixer la morfologia i el significat que li són tan propis.
Els materials són sinònims dels pensaments, conceptes i maneres de fer de l'artista.
L'escalfor és l'eina per a transformar-los.
Res és més dur que quan està fet del tot. I és quan esdevé més trencadís.
Repensar l'obra perquè no s'endureixi,
i que resti alguna cosa per enllestir.
Xavier Déu

Detall de riu 2, 2019 | 19 x 21 x 20 cm | Pegt i pedra | Col·lecció de l'artista, Barcelona

Soldadura 1, 2019 | 24 x 23 x 11,5 cm | Pegt i vareta de ferro | Col·lecció de l'artista, Barcelona



Soldadura 2, 2019 | 8,5 x 23 x 30 cm | Pegt i vareta de ferro | Col·lecció de l'artista, Barcelona

Homo sacer, 2004-2007 ‖ 65,5 x 16,5 x 12 cm. i 58,5 x 11,5 x 10 cm
Plastilina, cendra amb suport de ferro i dibuix en carbonet a la paret ‖ Col·lecció de l'artista, Reus

«Aquest (dispositiu)-obra, forma part de la trilogia d'instal·lacions encetada amb *Love_Indifference*, al voltant de la figura de l'«homo sacer», descrit per Agamben a *El lenguaje y la muerte* i *Homo Sacer*, el precedent del qual tenia com un dels referents la «traça» levinasiana (exposició Litúrgia, Lleida 1996). Recordem que aquesta trilogia està formada per *Love_indifference* (2007), *Performance (a l'alçada dels teus ulls/a l'alçada dels teus peus) Film* (2018) i *Save Our Souls* (2021)».
Aureli Ruiz

TRADUCCIONES AL CASTELLANO

TEXTOS ARTISTAS

LEANDRE CRISTÒFOL
«El escultor ha de transformar la materia en energía».
Ángel Ferrant, 1955

MOISÈS VILLÈLIA
«Era en verdad uno de los primeros en poner la mirada hacia la materia *povera*, que en la segunda mitad de siglo escogía, además de materiales tan insólitos, como la caña o los palillos, materias orgánicas como un cactus, un hueso o una calabaza».
Maria Lluïsa Borràs

ANTONI TÀPIES
«Es preciso insistir y acostumbrar a la gente a ver que son más dignas de ser elevadas a la categoría artística, es decir, humana, muchas cosas que, pese a su apariencia de pequeñez, resultan, una vez puestas adecuadamente a la consideración del espectador, poseedoras de más grandeza y más dignas de respeto que las convencionalmente importantes; y que no debe tenerse tanta admiración ni tanto temor hacia quienes se han instalado arriba sin contar con los de abajo. Estos aspectos humildes de mi obra tienen, pues, también una parte de protesta, y no se trata sólo, como dijo acertadamente Joan Teixidor, 'de una simple historia íntima…', sino de un 'instinto de justicia y de paz' que se hace portavoz de una situación colectiva».
Antoni Tàpies, 1970

ANTONI LLENA
Sobre
Una preposición es una palabra «entre», una palabra que aislada no tiene significado, que lo encuentra en función de la palabra que la precede y sigue.
Czeslaw Milosz en su *Diccionario de la vida*, dice: «Si eres un verdadero poeta verás que en una hoja de papel hay una nube flotante. Sin la nube no habría lluvia; sin la lluvia, los árboles no pueden crecer; y sin los árboles no se podría hacer el papel. La nube es necesaria para que el papel pueda existir. Así pues podemos afirmar que la nube y el papel son-entre. Si seguimos mirando con atención veremos que dentro del papel luce la luz del sol. Sin la luz del sol el bosque no podría crecer: el papel y el sol son-entre. Existir significa ser-entre. No podemos existir por nosotros mismos. Tenemos que ser-entre con el resto de las cosas. Una hoja de papel existe porque existe todo el demás, tanto el hombre que cortó el árbol, como el trigo que lo alimentó.»
Tampoco lo que llamamos arte lo es si un frágil punto de inflexión no le permite recoger el pasado y anunciar el futuro.
Antoni Llena

ÀNGELS RIBÉ
«Crear es una actitud y un valor ante la vida. Te convierte en una persona sin miedo, te da fuerza para intentar cosas nuevas y hacerlas».
Àngels Ribé

JAUME XIFRA
«En el caso particular de la actividad artística, el potencial creativo también encuentra la forma y la aplicación en 'el entorno total', ya que el artista, a pesar de todo, es un ser social».
Jaume Xifra, 1977

PERE NOGUERA
«Las acciones de Pere Noguera
constituyen un alegato
entre la racionalidad
y la irracionalidad,
contra la reducción
del logos a la razón».
Carles Hac Mor, 1996

BENET FERRER
«El hombre se ha sentido a sí mismo modelado de tierra. Amasada con arcilla, la cerámica es, desde hace miles de años, como una hermana suya».
Alexandre Cirici, 1977

BENET ROSSELL
«En el arte, como en la vida, lo esencial no es lo grande, lo impactante, lo espectacular, tan fácil de percibir que ni siquiera hay que mirar...».
Benet Rossell

JORDI PABLO
«Nuevas sinestesias: Mirar con la lengua, tocar con los ojos, probar con la nariz, escuchar con las manos, oler con las orejas, dar besos a la trompa de una trompeta».
Jordi Pablo, (Diario objetual, 15.3.2005)

PEP DURAN
«Mi trabajo es una colección interminable de imágenes y formas en continua transformación y reconstrucción: un IMAGOMUNDIS personal construido con fragmentos a modo de una obra de teatro muda».
Pep Duran

JORDI COLOMER
«Trato de hablar, precisamente, de cómo piensan los hombres que construyen objetos y los usan. Esto lo dice muy bien Mallarmé: 'Dar un sentido más puro a los objetos de la tribu'. Hay objetos que ya me aparecen construidos, otros hay que construirlos. Se establecen relaciones entre ellos y nuevas vecindades. La estrategia a seguir en el conjunto de la obra es la propia del viejo, gran museo antropológico, donde se expresan los objetos 'cotidianos' junto a la pintura. Se trata de montar una escenografía para que todos los objetos invitados adquieran una especie de categoría pseudoartística, valorados por un igual, pero haciendo resaltar las diferencias».
Jordi Colomer, 1990

JOAN ROM
«El método de trabajo que utilizo es bastante simple, consiste en caminar y observar. Por estas caminatas elijo lugares que ya han sido transitados, lugares donde los restos del consumo humano se mezclan con la naturaleza. Establezco una relación con el lugar al utilizar materiales que encuentro. Soy un espigador».
Joan Rom

MARGA XIMÉNEZ
«El ser humano que envejece, las realizaciones ya han sido contabilizadas y sopesadas, está condenado».
(de *Revuelta y resignación*, de Jean Améry).

«A partir del año 2000 la ética del cuidado y su potencial transformador enmarcará casi todos mis trabajos, junto con el carácter pobre y efímero de los materiales y el reciclaje, como parte activa de la propuesta plástica.
En la recreación de esta biblioteca, unos libros, como las personas mayores, son alojados en residencia, sin dejarles margen a sus vivencias, a situarse y gestionar lo inevitable en diálogo con otras generaciones. La improductividad los hace inútiles, transparentes, no hay lugar para las emociones. Sólo queda la alienación y la espera».
Marga Ximénez

RAMON GUILLEN-BALMES
«El material de trabajo que utiliza es poco convencional: el fieltro, la madera, el agua, el corcho, la arena, el metal, el papel, la fotografía o el gesto. Siempre al servicio del concepto y no del canon escultórico, el artista dibuja y escribe, recorta, cose y fotografía acoplando imágenes y narrativas más allá de los protocolos. En la plenitud de un humanismo contemporáneo».
Pilar Bonet, 2014

RICARDO CALERO
NADA - ES - VACÍO - EN - SILENCIO

…No me interesa resaltar el vacío, sino llenarlo de significados

N
A
D
A
nunca es
Nada

Al principio todo es predecible…
Ricardo Calero

XAVIER DÉU
«El calor, la calidez, *warmth* (en inglés), son los conceptos que ponen remedio a la rigidez y a lo inmóvil y duro. Relaja las estructuras, las ablanda hasta hacer desaparecer la morfología y el significado que le son tan propios.
Los materiales son sinónimos de los pensamientos, conceptos y maneras de hacer del artista. El calor es la herramienta para transformarlos.
Nada es más duro que cuando está hecho del todo. Y es cuando se hace más quebradizo.
Repensar la obra que no se endurezca y que quede algo para terminar».
Xavier Déu

AURELI RUIZ
«Este (dispositivo) -obra, forma parte de la trilogía de instalaciones iniciada con *Love_Indiffe-rence*, en torno a la figura del 'homo sacer', descrito por Agamben en *El lenguaje y la muerte* y *Homo Sacer*, cuyo precedente tenía como uno de los referentes la 'huella' levinasiana (exposición Litúrgia, Lleida 1996). Recordemos que esta trilogía, está formada por *Love_Indifference* (2007), *Performance (a la altura de tus ojos / a la altura de tus pies)*, *Film* (2018) y *Save Our Souls* (2021)».
Aureli Ruiz

De la fragilidad al concepto

Pilar Parcerisas

La escultura pobre es una línea de trabajo recurrente durante el siglo XX con una menor preocupación por la «forma» que por el «concepto» y su evolución ha conducido a su desmaterialización. La nueva era industrial abría las puertas al objeto fabricado en serie, que no tardaría en incorporarse a las filas del arte por la lucidez de Marcel Duchamp al lanzar el *ready-made* al lugar del arte para darle un nuevo significado. El surrealismo acogió con alegría y convencimiento científico todo tipo de objetos en la galería Charles Ratton en la exposición del objeto en 1936, desde objetos naturales, matemáticos, encontrados o elaborados por los mismos artistas. El encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección invocada por el conde de Lautréamont en *Los Cantos de Maldoror* había funcionado.

Si Picasso osó muy pronto a practicar en la tercera dimensión lo que no encontró en la pintura –recordemos que su primera escultura figurativa es *Mujer sentada* (1902)–, más adelante sorprendió con guitarras cubistas y con una obra tardía de corte surrealista como *Cabeza de toro* (1942), famosa por la combinación de un asiento y un manillar de bicicleta. Miró y Dalí se acercaron más decididamente a la dimensión del objeto surrealista: Dalí, mediante objetos de funcionamiento simbólico, y Miró, más cercano a la naturaleza, a la emoción que le provocaba cada objeto encontrado: una calabaza, una piedra, una raíz, un tronco arrastrado por el mar en una playa, guiado a menudo por el hechizo del hallazgo, que luego elaboraba mentalmente. Coincide con el momento que Miró proclamaba el asesinato de la pintura, un período que se extiende de 1928 a 1937, cuando realiza cuadros-objeto, y objetos.

Si Miró fue un referente de la vanguardia surrealista para la generación informalista de los años 50, el leridano Leandre Cristòfol, junto a Ángel Ferrant, es el eje de la escultura experimental de vanguardia. Así se trazó un puente entre la generación vanguardista de preguerra y la de pintores y escultores de posguerra, una herencia que recoge la figura de Antoni Tàpies, referente destacado hasta la disolución de la escultura como disciplina específica en los parámetros del *arte povera* y el conceptual.

Leandre Cristòfol (1908-1998) conoció de cerca la vanguardia surrealista y fue partícipe desde la escultura mediante el contacto directo que mantuvo con el escultor Ángel Ferrant a su paso pedagógico por Barcelona en los años 20 y 30 del siglo XX. Expuso con él en la exposición Logicofobista de 1936 promovida por el grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou), junto con los iniciadores e introductores de esta poética pobre en la escultura: Alexander Calder y Joan Miró.

La escala de valores de estas metafísicas de la fragilidad comienza, pues, por Calder, atraviesa la pintura de Miró, recala en la escultura de Ángel Ferrant y la recoge Leandre Cristòfol, sin olvidar la libertad que aporta el espíritu del objeto Dadá que acompaña al imaginario surrealista de artistas como Man Ray, que expone en Barcelona en 1935 invitado por ADLAN, cuya obra es divulgada en la revista leridana *Art* (1932-1934) y en *D'Ací i d' Allà* de los años 30. Cristòfol también participa en la Exposición internacional del surrealismo de París en 1938 en la Galerie des Beaux Arts y su obra de los años 30 acusa rasgos del surrealismo internacional en la sensibilidad por los objetos cercanos y familiares, que se encuentran en su taller o simplemente cotidianos, a los que dota de un lirismo excepcional. A pesar de ser un autodidacta y combinar la obra figurativa y la de investigación, Maria Lluïsa Borràs observó que *«sin salir de Lleida, hizo a comienzos de los años 30 las esculturas más interesantes producidas en España en aquella época, pero las circunstancias políticas y su carácter mismo lo condujeron al aislamiento total»*.[1]

Esta actitud imaginativa, basada en los materiales frágiles o efímeros, fragmentos de la realidad, objetos encontrados en el marco de la cotidianidad y el rechazo a ejecutar obras con materiales nobles para un uso escultórico acerca el artista a un paradigma de experiencia expresiva y sencillez en estado puro. Hay un alejamiento del formalismo, del trabajo sobre el

espacio lleno y vacío que había caracterizado una vía de la escultura de vanguardia y, en cambio, aquí hay un arte que conduce a una idea, que cuestiona la naturaleza de la escultura y el proceso creativo convirtiendo cada escultura en una propuesta demostrativa. La escultura se transforma en una expresión vital de raíces pedagógicas y en un ejercicio que desafía la realidad. Como siempre, serán los artistas a título individual los constructores en soledad de estas poéticas.

Cristòfol y Ferrant

Sabemos de la importancia que las prácticas educativas tuvieron en los ejercicios de Ángel Ferrant y su voluntad de crear una escuela experimental del arte. Decía Ángel Ferrant, *«se ha de cultivar única y exclusivamente la capacidad de creación»*. De esta manera el arte se convierte en un juego abierto, de asociaciones improvisadas, desenvueltas, sin ningún afán de conservación con materiales, objetos y procedimientos de una cierta precariedad.

La obra no figurativa de Leandre Cristòfol participa de este espíritu heredado de Ángel Ferrant y de la tradición surrealista. Pero nos equivocaríamos si quisiéramos considerar a Cristòfol sólo un artista del objeto surrealista. Cristòfol, como Ferrant, era un escultor íntegro, que intentaba encontrar en los espacios y materias frágiles de la realidad la esencia de la escultura, la metafísica que radica en el ser de todas y cada una de las cosas porque, como decía Ferrant, *«el escultor ha de transformar la materia en energía»*. A la pregunta: *«¿Dónde está la escultura?»*, ambos artistas dan la misma respuesta plástica: *«La escultura no está siempre allí donde se dice que está, sino donde cada uno la distingue. La escultura se encuentra sumergida en configuraciones de todo género. Pero la escultura, para que sea tal, debe hacerse. Y luego es indispensable que sea reconocida»*.[2] Con esta afirmación, la escultura se abre al espectador y deja que éste acabe el acto creativo con su participación activa, como había anunciado Marcel Duchamp en su conferencia *El acto creativo* (1957).

Ferrant y Cristòfol, al amparo de dos maestros del surrealismo como Calder y Miró, comparten poéticas similares con esculturas de objetos encontrados, formas que animan el espacio, geometrías gravitatorias, místicas estelares, esculturas infinitas y un espíritu abierto al juego que los acerca a la ingenuidad infantil.

Otros artistas entraron tangencialmente en la poética del objeto a través del surrealismo, como Eudald Serra, muy cercano a Ángel Ferrant, o el pintor Antoni Clavé, en los años 30 del siglo xx, pero con una representación exigua en el caso de Eudald Serra y de rasgo tan informal en el caso de Antoni Clavé que no participan profundamente en su trayectoria de esta renovación específicamente escultórica que acabará transportando el despojamiento que suponen estas «metafísicas de la fragilidad» hacia el terreno de la idea.

Esta evolución transita inexcusablemente por la investigación escultórica de artistas de posguerra como Moisés Villèlia (1928-1994), que encuentra en la caña de bambú la materia más ínfima y ósea que le da la naturaleza para transformarla en metafísicas frágiles, estáticas o dinámicas, aunque también construye con piedras, cuerdas y maderas. En cierto modo, asimila desde un sincretismo purificador la maestría de Calder, Miró, Ferrant y Cristòfol.

El pintor Antoni Tàpies (1923-2012), fiel a su esencialismo filosófico, creó objetos pobres, esculturas con materiales sencillos y pobres, como hilados, serrín, escobas, cuerdas, maderas, en remarcables obras de los años 60 y 70 que nos acercan a su visión del mundo cotidiano. Él mismo lo reconoce: «*Es cierto que en mi obra hay, en determinadas ocasiones, un cierto canto a las coses insignificantes. Papeles, cartones, detritus…, respecto a los cuales, como ha dicho Jacques Dupin, la mano del artista ha intervenido casi únicamente para recuperarlos del abandono, de la fatiga, de las rasgaduras, de la huella del paso del hombre y del tiempo. En todo el mundo, los valores están tan patas arriba que puede tener cierta eficacia*»[3] Tàpies no se sintió llamado aquí por el imaginario surrealista, sino más bien por el espíritu Dadá, que pre-

senta la realidad de una forma desnuda y descarnada. Tàpies da autonomía al objeto en estas *Espardenyes* (1970) y dignidad al calzado más ínfimo, al más pobre, a lo que está más abajo del pie (tema muy presente en su obra) y del zapato. Es el calzado que se lleva para descansar, amortiguar el dolor, y ha escogido uno de los modelos más sencillos del mercado, despojado de todo adorno y riqueza, presentado dentro de la caja de cartón más mínima y pobre imaginable. Ontología pura, pues, del objeto, tan sólo con el signo tapiano de su firma.

Las poéticas pobres y conceptuales de los años 70

Desde mediados de los años sesenta, nace una nueva sensibilidad que afectó especialmente al campo de la escultura, la cual es vista como un concepto dinámico, mutante y cambiante, más allá de los problemas formalistas de la materia y de la forma. La escultura baja al terreno de la experiencia y reconsidera nuevamente la relación entre el arte y la realidad. En este proceso de desmaterialización, recibe etiquetas diversas: *Arte povera*, *Anti-Form*, *Eccentric abstraccion*, *Process art*, *Anti-Illusionism*, *Post-minimal*... Se ponen en cuestión los valores y procedimientos de la práctica artística y la escultura se ve inmersa en el debate de la abolición de las prácticas específicas. La escultura se abrió hacia la idea, la vida efímera, el punto de vista sensorial, naturalista y energético de la materia y recuperó el objeto en sus aspectos morfológicos y conceptuales.

Las propuestas de desmaterialización se producen como una reacción al aspecto rígido y duro de los objetos estereométricos del minimalismo. Contra lo rígido y lo duro se ofrece lo blando, lo flexible, las propiedades físicas del material que acompañan su energía. El *arte povera* establece una polaridad «material-inmaterial», por lo que la escultura es material e inmaterial a la vez. Dado el sustrato crítico contra los valores de la sociedad y la búsqueda artística que la inspiran, se reivindican materiales marginales y pobres que, por su misma pobreza, contienen otra carga de energía. Al mismo tiempo, la fotografía pasa a ser no sólo el documento que fija una experiencia efímera sino una parte constitutiva de la obra misma.

Hay que tener presente que Lleida fue un núcleo importante de las poéticas pobres y frágiles del período preconceptual en Cataluña en torno a la Petite Galerie de la Alianza Francesa (1968) en la que Antoni Llena (1942) representó los valores más precarios de una dimensión ontológica del arte de proximidad escultórica. Él fue el primero que comenzó en 1964 a experimentar con lo que Alexandre Cirici calificó de «arte débil». De hecho, se trataba de esculturas radicalmente desmaterializadas, hechas con el sudor del cuerpo, con polvos de talco, con papel recortado, doblado o apilado y, en definitiva, eran ejercicios de acercamiento a alguna verdad que la cosa misma había de revelar. Sus cuadros posteriores o esculturas se han poblado de restos y fragmentos. Como ha señalado Xavier Antich: «Cosas salvadas ontológicamente, finalmente en ellas mismas, amparadas en la soledad de su propio ser, desnudas (*'l'art recherche la chose sans vêtement'*, escribió Lévinas). Porque las cosas quedan desnudas cuando han sido despojadas de todo ornamento, cuando ya sólo aguantan el peso de su existencia, la intensidad de su verdad».[4]

En el marco de la escultura como energía y en la conquista del espacio haciendo uso del objeto, Pere Noguera (1941) es uno de los ejemplos más relevantes que cuestionan la naturaleza de la escultura y de sus procesos, muy cerca del *arte povera*, con la materia como acontecimiento o el uso del objeto en desuso en clave de juego y de ironía. Practica una poética del residuo y una arqueología del consumo, mediante procesos de acumulación y desintegración. La serie *Càntirs* (1976), en colaboración con el artesano Cornellà de La Bisbal d'Empordà, es una suite gramatical que en ocho botijos deconstruye los usos que las formas (gollete, asa, pitorro) aportan a este objeto popular, y une al mismo tiempo cultura popular y vanguardia. Esta serie fue bautizada por Alexandre Cirici como *Serie conceptual sobre el tema del càntir*: *sencer, sense nansa ni broc, sense nansa, sense broc ni brec, sense brec, sense nansa ni brec,*

sense brec i sense res[5] (1976). A finales de los años 80 el trabajo con la oxidación del hierro dejó huella en muchas de sus instalaciones. Hemos rescatado algunos papeles oxidados, maravillas que el azar del agua y la materia férrea han manchado dejando una huella viva imborrable. *Balanza* (2006) se integró en la exposición «Ni-Ni» que tuvo lugar en el Museu del Càntir de Argentona (2006). Tierra y luz crean un equilibrio en esta pequeña y antigua balanza de pesas. El montón de tierra cruda en un plato y la bombilla en otra configuran una especie de cosmos en perfecto equilibrio.

Benet Ferrer (1945) es otro artista que dentro del ámbito del objeto nos engaña con un falso hiperrealismo. Mediante el uso de la cerámica pone en crisis la imagen de las cosas con ironía socarrona. Como señaló Alexandre Cirici, *«convierte visualmente en blandas unas morfologías típicamente rígidas. Así ocurre con un marco de cuadro que, en sus extremos, parece fundirse»*.[6] Hay cucuruchos de cerámica que parecen frágiles como el papel, algunos se muestran enteros, mientras otros se agrietan. Se expone un martillo de barro blando, que es todo lo contrario de la dureza que debe tener un martillo.

Benet Rossell (1937-2016), de tierras leridanas, es otro artista conceptual que ha trabajado el relato poético de sus personajes micrográficos, en este caso sobre un material pobre como el cartón, pero un cartón diseñado para ser plegado como objeto. Los *Glaçons* («cubitos») es otro invento poético de este artista que le sirve para congelar en una copa sus dibujos, micro personajes que reposan en una copa de sueño, o fotogramas del cortometraje *Doble camino* (1970), congelados para siempre.

La serie de objetos *Imposibles y Irreversibles* de Jaume Xifra (1934-2014), que residió buena parte de su vida en París, ponen de nuevo hincapié en el objeto cotidiano y su energía intrínseca. Una silla hecha de alambre de púas, un arco de triunfo con el mismo material, que es un «anti-triunfo» que carga contra el militarismo, y el salto al vacío que hace Yves Klein simbolizado con una maleta abierta, vacía, es un indicador del salto mortal que representa el arte para el artista y más en el momento en que fue hecha este obra, en 1967, a las puertas casi de Mayo del 68.

Àngels Ribé (1943) tiene una larga trayectoria como artista de la acción y la instalación inserta en los parámetros del arte conceptual, pero sus inicios en el ámbito de la escultura marcan una particular visión de la forma y los materiales con un sentido de provocación, que a veces crea una dialéctica entre el material pobre y su carácter ornamental. La convivencia de diamantes de bisutería con uno de auténtico cuestiona lo que es falso y lo que es de verdad, el mundo real y el de la imitación: *El brillante* (1997). Una simple rejilla clavada en la pared y adornada con purpurina dorada la transforma en una joya de pared: *Sin título* (1994). Cuatro piedras triangulares pintadas de marrón, verde, rojizo y blanco fotografiadas constituyen *My mountains* (2019) y la obra *The Living Horizon* (2019) marca con un hilo sobre cinco rectángulos de colores pintados sobre madera los diferentes niveles de horizonte vivido, una obra mínima cargada de constatación vital. Son obras recientes que tiran del hilo de la fragilidad y la precariedad hacia nuevos medios conceptuales, como la fotografía.

Jordi Pablo (1950) cierra la reflexión escultórica de los años 70 con experiencias en torno al objeto y la forma, con la serie de objetos sonoros, onomatopeicos, construidos con ironía y sentido del humor, con las morfologías realizadas con elementos pobres como el papel, el uso de materiales blandos o fácilmente deformables, como la goma espuma o el algodón, entre otros, creando una gramática de formas que teorizó en el libro *Cossos, objectes i formes a l' espai* (1975), que recoge las investigaciones anteriores a 1970. A Jordi Pablo le interesa el *«conocimiento morfológico de los seres y de los fenómenos de la naturaleza»*, así como el *«sentido que tienen las transformaciones de los cuerpos geométricos simples a partir de unas determinadas deformaciones»*. Así intentaba esbozar una *«teoría de la forma o una morfología aplicada al espacio, con una tendencia a apreciar más el fenómeno físico que el psicológico»*.[7]

La exposición «Objecte. Primera antologia catalana de l'art i l'objecte», en la Fundación Miró en 1976, que prologó y organizó, puso en evidencia la enorme práctica del arte del objeto, desde Brossa y Tàpies hasta los más jóvenes conceptuales. El poeta Joan Brossa tuvo una gran influencia sobre todos estos artistas desde su mítico objeto *Martell y carta* (1951) que cerraba la primera etapa de Dau al Set. Pero Brossa no se puede considerar un escultor, y su contribución al mundo del objeto tuvo que ver con la relación de las palabras con las cosas y con las cosas entre sí.

La escultura construida

A finales de los años 70 e inicios de los 80 se produce una transición repentina de los conceptualismos hacia unos movimientos «neo» que el mercado necesita para volver al objeto vendible, dado que el proceso de desmaterialización del arte conceptual había dejado fotos, filmes, textos y esquemas gráficos, productos alejados de los precios de la pintura o la escultura como objetos tradicionales del arte. Pero a partir de ahí una nueva transición abre una era postmoderna, con otros parámetros: Dan Cameron, desde Nueva York, escribe en 1986: *«En el momento de escribir estas líneas, el puñado de estilos que se conocen bajo una nomenclatura variada como neoconceptualismo, posmodernismo, neo-geo, la escultura commodity, la nueva abstracción, la simulación y el 'It', se ha apoderado del control más o menos plenario de los medios artísticos de nueva York, de su imaginación colectiva y de su mercado»*. Los artistas se deshacen de las preocupaciones formales o temáticas y cada vez más practicarán diversas disciplinas. Pasado este momento de transvanguardia, neoexpresionismo y *bad painting*, que tuvo su paralelismo tridimensional, la escultura se abrió en los años 80 a una nueva perspectiva que retornaba al objeto encontrado y a la fragilidad de los materiales, imbuida de un espíritu físico de construcción. Se denominó escultura construida y tuvo un fuerte predicamento del lado inglés, por el uso de fragmentos, el espíritu de collage y ensamblaje. Usaban objetos de desecho de la sociedad de consumo, con ecos de pop y de *kitsch* en algunos casos, aunque tanto las formas industriales como naturales podían ser fuente de inspiración. La escultura inglesa de estos años, con Toni Cragg y sus murales de fragmentos de elementos de objetos de plástico, Richard Deacon y sus curvas construidas, Bill Woodrow, Anthony Gormley, Anish Kapoor o Alison Wilding ilustran, entre otros, este retorno al objeto.

La escultura construida tiene aquí sus representantes en Pep Duran (1955) y Jordi Colomer (1962), especialmente en los años 80. Duran, que residió un tiempo en Londres, recogía mobiliario tirado en las esquinas y es el más fiel seguidor de esta realidad inglesa, como se puede ver en *Un altre bosc* (1987) y *Paisatge trobat* (1990-1991), mientras que Jordi Colomer configura una nueva realidad escultórica transformando el espacio vacío de la pintura en un receptáculo para acoger objetos, como es el caso de *This side up* (1989).

Al mismo tiempo, hay rasgos de posminimalismo, el uso de formas blandas, como habían hecho Richard Serra o Robert Morris, que ahora van al encuentro del interés que el cuerpo despierta a inicios de los años 90. La crisis del sujeto, la conciencia de la fragilidad del cuerpo y el advenimiento de enfermedades como el sida desatan una necesidad de apoyar el cuerpo, de recubrirlo con materiales de protección, crear modelos de uso o bajo pedido, como hace Ramon Guillén-Balmes (1954- 2001), un artista que tiene una conciencia clara de la debilidad o fragilidad del cuerpo. Con el fieltro, maderitas, cuerdas y otros elementos textiles concibe esculturas bajo pedido.

Joan Rom (1954) trabaja con los restos. Camina, encuentra, y construye objetos sin método u orden determinado. Él mismo confiesa *«Mi entrada en el arte ha estado condicionada por la pregunta siguiente: ¿qué hacer con los restos?»* Comienza en los años 80 recogiendo huesos, trozos de vidrio, caucho o lana, materiales sutiles, discretos, no estridentes, que por su calidad matérica acaban delimitando el proceso y acabado final de la pieza. Rom encuentra

en el campo de Tarragona materiales residuales de la industria, como el caucho de la cámara neumática de una rueda de coche, lana de oveja, lunas de automóvil, maderas, cartón, papel, piel de animal, cobre, plomo, aluminio, ramas de vid, herramientas, bridas, y los ha inscrito en los valores poéticos de la más pura tradición de la escultura «pobre». Quizás sean esculturas de segunda mano. Entre el sujeto y el objeto, sus esculturas hechas de materiales o fragmentos de desecho toman una dimensión espiritual y / o poética, que las aleja de su pasado e incluso de su memoria de uso, de lo que han sido, ya que es casi imposible su reconocimiento. Esculturas de revestimiento, pieles blandas, orgánicas en forma de torso que visten el alma de madera que las sostiene.

Desde los años 80 que inicia su trayectoria, Aureli Ruiz (1959) ha empleado materiales artificiales a los que atribuye un valor simbólico. Materiales ajenos a la tradición artística, como el amianto o la plastilina, prohibidos o llamados a la desintegración, o también la hoja de aluminio, materia poco vista en la pintura y la escultura y, en general, dibujos minúsculos sobre papel vegetal acompañan esta presencia. Son obras de un lenguaje híbrido, con materiales plásticos y monocromos, que acaban sublimados conceptualmente y se integran en una poética de la escultura construida, pero orgánica y blanda. Aureli Ruiz se interroga sobre las relaciones afectivas en una sociedad globalizada, hija de unos cambios de actitud y mentalidad hacia la comunicación personal, el amor, el afecto. Hace una crítica a los vínculos humanos regidos por la lógica del consumo. Este es el tema de la instalación *Love_Indifference* (2007), a la que pertenece el fragmento que aquí se expone: dos paredes simulan un ring de boxeo con dos brazos opuestos que salen de la pared rematados por guantes de boxeo, recubiertos de una fina capa prensada de ceniza negra detrás de los cuales se inscribe la incógnita de su identidad. Un dibujo directo en la pared, de forma orgánica explicita la forma humana que hay en medio de esta lucha por los afectos, una figura sin identidad, desprovista de defensas y víctima de una modernidad salvaje: el *homo sacer*, que exhibe su desnudez ante el poder soberano.

Marga Ximénez (1950) es una de las protagonistas de la creación textil de las últimas décadas, reconocida a nivel internacional. Del tapiz a la instalación, a la construcción de obras tridimensionales y a una evolución hacia la deconstrucción de la escultura, acompañada de un punto de vista de género. El material téxtil, cuerdas, hilos, maderas, ropas, tienen una connotación de pobreza y reciclaje, muy propio del universo femenino. La obra de la serie *Llibres i llars* (2018) recrea una biblioteca dedicada a los ancianos en residencias, como si vivieran ordenados en los estantes de la improductividad, cuando la vida ha dejado de ser útil y la sociedad te obliga a aparcar la persona a la espera de la muerte, limitando las vivencias y emociones. Libros blandos, hechos de vida, de ropas recicladas, como un armario de la vida, de la historia de cada uno, del libro que nunca se escribirá.

A Xavier Déu (1966) le mueve el calor, el principio del calor, por lo que la cera de abeja es su principal material que ha convertido ahora en la materia de su pintura actual. Siempre basculante entre la pintura y la escultura, estos *Detalls de riu 1 y 2* (2019) presentan la dialéctica natural artificial, con estos guijarros de río atrapados en plástico transparente deformado, una metáfora de la naturaleza y de la morfología del agua de los torrentes sobre las piedras de río. La serie de las *Soldaduras* (2019) muestra el plástico transparente, deformado, con un eje metálico fino soldado al plástico, una obra que se hace con un punto de calor, una escultura abstracta que recibe el apoyo de una varilla fina de hierro que lo estabiliza.

A inicios de los años 80, Ricardo Calero (1955) hizo un planteamiento radical de la escultura, quemando todas las esculturas que había hecho desde un sentido tradicional, buscando el lleno y el vacío, para entrar en una dimensión más conceptual del arte, abierta a la palabra, que le fue de gran ayuda. Hemos partido, pues, de aquellas cenizas para la cultura, de aquella *Acción de luna* (1986), que supuso varias acciones buscando la ausencia. Si la escultura moderna tradicional se basa en el lleno y el vacío, aquí Calero la sustituye por

la ausencia, pero plena de memoria. Lo ilustra la foto de la ropa en blanco donde inscribe la pregunta *¿Es necesaria la presencia para invadir un espacio de deseos?* (1984). La obra se titula *¿Es …?* y nos recuerda lo que Heidegger escribió en «Construir, habitar, pensar», que *«la escultura debe ser la custodia de un vacío, el resguardo de la posibilidad misma del espacio escultórico»*. Y también lo explicita *Ausencia contenida* (1986), en relación a la pintura: el bastidor cae, los tinteros están abiertos y vacíos y el papel casi transparenta la pared. Y en busca de certezas hay sus acciones *Horadados. Más allá de la pared* (1986-2011) en la que en una de ellas su dedo penetra en un agujero buscando una verdad. *Esencias de la ausencia* (1987-1988) es la otra obra escogida de este momento de cambio en el que fragmentos de árboles, agua, piedras y comederos de zinc como macetas abandonadas confluyen en posición de arco hacia un punto de inflexión entre el abandono de la naturaleza y su potencialidad de regeneración. Una obra importante por lo que significa en su trayectoria de revitalización de su interés por la naturaleza en su trayectoria posterior.

Metafísicas de la fragilidad. De la vanguardia al arte conceptual constituye un intento de revisar el proceso de desmaterialización que ha sufrido la escultura en las últimas décadas pero que conserva un hilo conductor arraigado en las vanguardias y que no se ha perdido; al contrario, se ha regenerado con libertad creativa, incorporando otras prácticas como la fotografía y estableciendo un lenguaje híbrido, donde manda la fragilidad de los materiales y el concepto. Esta exposición quiere dar continuidad a *L'avantguarda de l'escultura catalana* y particularmente a la sección de la que me ocupé: *La dialéctica natural-artificial, 1964-1980*, que planteaba la aportación de la generación conceptual a la escultura. La exposición tuvo lugar en el Centre d' Art Santa Mònica en 1989 y nos queda un magnífico recuerdo en la fotografía de Leandre Cristòfol con Joan Rom, juntos, visitando aquella exposición, una fotografía que hace de enlace generacional perfecto con el hilo pobre y frágil que atraviesa la presente exposición en la Fundación Vall Palou de Lleida.

Notas

1. Maria Lluïsa Borràs, *Die Eisenskulptur aus Spanien*, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1990
2. Àngel Ferrant, ¿Dónde la escultura?, Barcelona: ed. Club 49, 1955.
3. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, Barcelona: Ariel, 1971, p.47
4. Xavier Antich, *Antoni Llena. L'experiència del límit*, catálogo de la exposición Preposicions, Barcelona: Edicions T, 1997
5. Alexandre Cirici, *Ceràmica catalana*, Barcelona: Ed. Destino, 1977
6. Jordi Pablo, apuntes inéditos. Recogidos en Pilar Parcerisas, *La dialèctica natural-artificial, 1964-1980*, en el catálogo *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, pp.82-83,
7. Dan Cameorn, "A New York Peerspective", en el catálogo *El arte y su doble*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 15

ENGLISH TRANSLATIONS

ARTISTS TEXTS

LEANDRE CRISTÒFOL
The sculptor must transform matter into energy.
Àngel Ferrant, 1955

MOISÈS VILLÈLIA
He was one of the first to really look at *povera* matter, one of the first in the second half of the century to choose, in addition to such unusual materials as a stick or a toothpick, organic matter such as a cactus, a bone or a pumpkin.
Maria Lluïsa Borràs

ANTONI TÀPIES
We must insist and get people used to seeing that many things are more worthy of being elevated to the artistic category - that is, the human category, which, in spite of their apparent smallness, reveal themselves, when properly put forward for the consideration of the viewer, as possessors of greater grandeur and more worthy of respect than those conventionally held to be important, and that one should not have so much admiration for or so much fear of those that have been placed at the top while disregarding those at the bottom. In these humble aspects of my work there is, then, an element of protest, and it is not only, as Joan Teixidor rightly said, 'a simple intimate story' but also an instinct of justice and peace which comes to speak for a collective situation.
Antoni Tàpies, 1970

ANTONI LLENA
About
A preposition is a word between, a word that in isolation has no meaning but encounters it by means of the words that precede and follow it.
In his *Dictionary of Life*, Czesław Miłosz says: 'If you are a true poet you will see there is a cloud floating in a sheet of paper. Without the cloud there would be no rain; without rain, the trees cannot grow; and without trees we cannot make paper. The cloud is necessary for the paper to exist. So we can say that the cloud and the paper inter-are. If we continue to look closely at the paper we will see the sunshine in it. Without sunlight the forest could not grow: paper and the sun inter-are. To exist is to inter-be. We cannot be by ourselves alone. We have to inter-be with every other thing. A sheet of paper exists because of every other thing, the man who cut down the tree and the wheat that fed him.'
Nor can what we call art be art if a fragile point of inflection does not allow it to take up the past and announce the future.
Antoni Llena

ANGELS RIBÉ
Creating is an attitude and a value with regard to life. It makes you a fearless person, it gives you strength to try new things and to make them.
Àngels Ribé

JAUME XIFRA
In the particular case of artistic activity, the creative potential also finds its form and its application in the 'total environment', since the artist is, in spite of everything, a social being.
Jaume Xifra, 1977

PERE NOGUERA
Pere Noguera's actions constitute a plea, between rationality and irrationality, against the reduction of the *logos* to reason.
Carles Hac Mor, 1996

BENET FERRER
Man has felt himself moulded out of earth. Kneaded with clay, ceramic has been like a sister to him for thousands of years.
Alexandre Cirici, 1977

BENET ROSSELL
In art, as in life, what is essential is not what is big, striking, spectacular, so easy to perceive that you don't even have to look…
Benet Rossell

JORDI PABLO
New synaesthesias: to look with the tongue, touch with the eyes, taste with the nose, listen with the hands, smell with the ears. To kiss the bell of a trumpet.
Jordi Pablo, 15.3.2005

PEP DURAN
My work is an endless collection of images and forms in continuous transformation and reconstruction: a personal IMAGO MUNDI constructed from fragments like a silent play.
Pep Duran

JORDI COLOMER
I try to talk, precisely, about how the people who construct things and use them think. Mallarmé says this very well: To give a purer meaning to the words of the tribe. There are things that come to me ready-made, others that need to be constructed. Relationships are established between them and their new neighbours. The strategy to be followed in the whole work is that of the grand old anthropological museum, in which 'everyday' objects are expressed alongside the painting. It is a question of setting the scene so that all the invited objects there acquire a kind of pseudo-artistic category, valued as equal but bringing out the differences.
Jordi Colomer, 1990

JOAN ROM
The method of work I use is quite simple, it consists of walking and observing. For these walks I choose places that have already been visited, places where the remnants of human consumption are mixed with nature. I establish a relationship with the place by using materials I find there. I am a gleaner.
Joan Rom

MARGA XIMÉNEZ
'The ageing human being, the achievements that have already been counted and weighed, is doomed.' From *Über das Altern. Revolte und Resignation* by Jean Améry.
Since 2000 the ethics of care and its transformative potential have framed almost all my work, together with the poor and ephemeral nature of materials and recycling, as an active part of the plastic proposal.
In the recreation of this library, some of the books, like old people, are placed in a residence, leaving them no room for their experiences, to situate themselves and deal with the inevitable

in dialogue with other generations. Unproductivity makes them useless, transparent, there is no room for emotions. All that remains is alienation and waiting.
Marga Ximénez

RAMON GUILLÉN-BALMES
The work materials he uses are unconventional: felt, wood, water, cork, sand, metal, paper, photography or gesture. Always at the service of the concept and not of the sculptural canon, the artist draws and writes, cuts, sews and photographs, combining images and narratives beyond protocols. In the plenitude of a contemporary humanism.
Pilar Bonet, 2014

RICARDO CALERO
NOTHING - IS - VOID - IN - SILENCE

…I'm not interested in highlighting the void but in filling it with meanings

N
O
T
H
I
N
G
is ever
Nothing

In principle everything is predictable…
Ricardo Calero

XAVIER DÉU
Heat - warmth - is the concept that remedies stiffness and what is hard and immobile. It relaxes the structures, softens them until the morphology and the meaning that are so much a part of them disappear.
The materials are synonyms of the artist's thoughts, concepts and ways of doing. Heat is the tool with which to transform them.
Nothing is harder than when it's completely done. And that's when it becomes most fragile.
Rethink the work so that it doesn't harden,
and there is something left to finish.
Xavier Déu

AURELI RUIZ
This (device)-work is part of the trilogy of installations begun with *Love_ Indifference*, around the figure of the *Homo sacer* described by Agamben in *Language and Death* and *Homo Sacer*, one of the referents of which had as an antecedent the Levinasian 'trace' (the exhibition *Liturgy*, Lleida, 1996). Recall that this trilogy consists of *Love_Indifference* (2007), *Performance (at the level of the eyes / at the level of the feet) Film* (2018) and *Save Our Souls* (2021).
Aureli Ruiz

From Fragility to Concept

Pilar Parcerisas

Poor sculpture is a recurring line of work in the twentieth century, less concerned with 'form' than with 'concept', and its evolution has led to an increasing dematerialisation. The new industrial era opened the floodgates for the mass-produced object, which before long was enlisted in the ranks of art thanks to the lucidity of Marcel Duchamp, who installed the ready-made in the exhibition space, thereby giving it a new meaning. Surrealism embraced with joy and scientific conviction all kinds of objects - natural, mathematical, found or made by the artists themselves - in the *Exposition surréaliste d'objets* at the Charles Ratton Gallery in 1936. The chance encounter of a sewing machine and an umbrella on an operating table invoked by the Comte de Lautréamont in *Les Chants de Maldoror* had borne fruit.

If Picasso dared very soon to practice in three dimensions what he was unable to find in painting - remember that his first figurative sculpture was *Seated Woman* (1902) - he later surprised with Cubist guitars and a late Surrealist work such as *Bull's Head* (1942), famous for its combination of a bicycle saddle and handlebar. Miró and Dalí entered more resolutely into the dimension of the Surrealist object, Dalí through his objects of symbolic functioning and Miró, closer to nature, through the emotion aroused in him by each found object - a squash, a stone, a root, a trunk washed up on a beach - and often guided by the spell it cast in its subsequent mental elaboration. This turn coincides with Miró's proclamation of the death of painting and the period between 1928 and 1937 in which he concentrated on object-paintings and objects.

If Miró was a point of reference in the Surrealist avant-garde for the informalist generation of the 1950s, it was Leandre Cristòfol from Lleida, alongside Àngel Ferrant, who constituted the axis of avant-garde experimental sculpture. This formed a bridge between the pre-war avant-garde generation and the painters and sculptors of the post-war lineage that includes Antoni Tàpies, an outstanding figure through to the dissolution of sculpture as a specific discipline within the parameters of *arte povera* and conceptual art.

Leandre Cristòfol (1908-1998) was closely involved with the Surrealist avant-garde and contributed to it through sculpture thanks to his direct contact with Àngel Ferrant during the sculptor's time as a teacher in Barcelona in the 1920s and early 1930s. Cristòfol exhibited with Ferrant in 1936 in the Logicophobist show organised by the ADLAN group (Friends of New Art), alongside the initiators and introducers of this poor poetics into sculpture: Alexander Calder and Joan Miró.

The scale of values of these metaphysics of fragility has its basis, then, in Calder, and passes through Miró's painting and on to the sculpture of Àngel Ferrant before being taken up by Leandre Cristòfol, not to forget the freedom afforded by the spirit of the Dada object that invests the Surrealist imaginary of artists such as Man Ray, who exhibited in Barcelona in 1935 at the invitation of ADLAN and whose work was published in the Lleida magazine *Art* (1932-1934) and in *D'Ací i d'Allà* in the 1930s. Cristòfol also took part in the *Exposition Internationale du Surréalisme* at the Galerie des Beaux Arts in Paris in 1938 and his work from the 1930s shows sparks of international Surrealism in the sensibility with he engages ordinary familiar objects, the things around him in his workshop and in everyday life, and endows them with an exceptional lyricism. For all that Cristòfol was self-taught and combined figurative work and research, Maria Lluïsa Borràs observed of him that 'shut away in Lleida, in the early 1930s he made the most interesting sculptures being produced in Spain at the time, but the political circumstances and own character led him to total isolation'.[1]

The attitude of his imagination, grounded in fragile or ephemeral materials, fragments of reality, objects found in the framework of the day-to-day and the refusal to execute works in the noble materials reserved for sculptural use brings the artist closer to a paradigm of

expressive experience and simplicity in its pure state. There is a distancing from formalism, from the work on the void and the filled space that had characterised one of the paths of avant-garde sculpture; instead, here is an art that leads to an idea, which questions the nature of sculpture and of the creative process by turning each piece into a demonstrative proposal. Sculpture becomes a vital expression with pedagogical roots and an exercise that defies reality. As always, individual artists were to be the solitary shapers of these poetics.

Cristòfol and Ferrant

We know the importance of educational practices in the exercises of Àngel Ferrant and his desire to create an experimental art school. As he said, 'what must be cultivated solely and exclusively is the capacity for creation.' Seen in this light, art becomes an open play of improvised, uninhibited associations, free of any desire for conservation, with materials, objects and procedures of a certain precariousness.

Leandre Cristòfol's non-figurative work shares this spirit derived from Àngel Ferrant and the Surrealist tradition, but we would be mistaken in considering Cristòfol as simply an artist of the Surrealist object. He was, like Ferrant, an integral sculptor, who tried to find in the fragile materials and spaces of reality the essence of sculpture, the metaphysics that resides in the being of each and every thing, because, as Ferrant said, 'The sculptor must transform matter into energy'. To the question 'where is the sculpture?', both artists give the same plastic response: 'Sculpture is not always where it is said to be, but where each person discerns it. Sculpture is immersed in configurations of all kinds. But sculpture, in order to be, must be made. And then it is essential that it be recognised.'[2] With this statement, the sculpture opens up to the spectator and allows the spectator to complete the creative act with their active participation, as Marcel Duchamp had affirmed in his 1957 lecture 'The Creative Act'.

Ferrant and Cristòfol, under the aegis of two masters of Surrealism, Calder and Miró, shared similar poetics, with sculptures of found objects, forms that animate the space, gravitational geometries, stellar mysticisms, infinite sculptures and a spirit open to play. which brings them closer to the naivete of children.

Other artists who entered into the poetics of the object tangentially, through Surrealism, include Eudald Serra, who was very close to Àngel Ferrant, and the painter Antoni Clavé, in the 1930s, albeit to a very small extent in the case of Eudald Serra and in such an informal fashion in the case of Antoni Clavé that neither was deeply involved at any point in their career in this specifically sculptural renewal that in due course was to shift the stripping down intrinsic to these 'metaphysics of fragility' towards the field of the idea.

This evolution inevitably takes in the sculptural researches of post-war artists such as Moisès Villèlia (1928-1994), who worked with the bamboo cane, as the most negligible osseous material found in nature, and transformed it into fragile metaphysics, static or dynamic. Villèlia also made use of stone, rope and wood in ways that assimilate the mastery of Calder, Miró, Ferrant and Cristòfol from a purifying syncretism.

The painter Antoni Tàpies (1923-2012), faithful to his philosophical essentialism, created poor objects and sculptures with simple humble materials such as yarn, sawdust, brooms, rope and wood, in a series of remarkable works from the 1960s and 1970s that bring us closer to his vision of the everyday world. As he himself acknowledged: 'It is true that in my work there is, on certain occasions, a kind of hymn to insignificant things. Papers, cardboard, detritus… with regard to which, as Jacques Dupin has said, the hand of the artist has intervened almost uniquely to recover them from abandonment, from fatigue, from tears, from the footprint of man's passage and from time. All over the world, values are so upside down that this can have a certain effectiveness.'[3] Tàpies did not feel called here by the Surrealist imaginary so much as by the spirit of Dada, which presents reality naked, stripped to the bone. Tàpies gives auton-

omy to the object in his *Espardenyes* [Espadrilles] (1970) and dignity to the humble rope-soled sandal of the poorest: that which is beneath the foot - a theme present in much of his work - and the shoe. This is the footwear that is worn to rest, to cushion pain, and Tàpies chose one of the simplest models on the market, devoid of all ornament and opulence, presented in the smallest, meanest cardboard box imaginable. Pure ontology of the object, then, with only the sign of his signature.

The poor and conceptual poetics of the 1970s

From the mid-1960s on a new sensibility emerged, one that has especially affected the field of sculpture, which is seen as a dynamic, mutant and changing concept, above and beyond the formalist problems of matter and form. Sculpture comes down into the realm of experience and reconsiders the relationship between art and reality. In this process of dematerialisation, it has received various labels: *arte povera*, Anti-Form, Eccentric abstraction, Process art, Anti-Illusionism, Post-minimal… The values and procedures of artistic practice and sculpture, immersed in the debate of the abolition of specific practices, are called into question. Sculpture opened up to the idea, to ephemeral life, to the sensorial, naturalistic, energetic point of view of matter and recovered the object in its morphological and conceptual aspects.

The proposals of dematerialisation manifest as a reaction to the rigidity and hardness of the stereometric objects of minimalism, offering in opposition to the rigid and the hard the soft, the flexible, the loose, physical properties of the material which accompany its energy. *Arte povera* establishes a 'material-immaterial' polarity, so that sculpture is at once material and immaterial. Given the substrate of critique of the established values of society and the artistic research that inspires it, *arte povera* champions poor, marginal materials that, by virtue of their poverty, contain an additional charge of energy. At the same time, photography becomes not only the document that fixes an ephemeral experience but also a constituent part of the work itself.

It is important to bear in mind that Lleida was an important nucleus of the poor and fragile poetics of the preconceptual period in Catalonia, centred on the Petite Galerie de l'Alliance Française (1968), with Antoni Llena (1942) representing the most precarious values of an ontological dimension of the art of sculptural proximity. He was the first to start experimenting in 1964 with what Alexandre Cirici called 'weak art'. In fact, Llena was creating radically dematerialized sculptures, made with body sweat, talcum powder and cut or folded paper, constructing piles of paper and, in short, exercises in approaching some truth that the thing itself had to reveal. His later paintings and sculptures have been populated by remains and fragments. As Xavier Antich has pointed out: 'Things saved ontologically, finally in themselves, sheltered in the solitude of their own being, naked ('l'art recherche la chose sans vêtement,' Lévinas wrote). Because things are left naked when they have been stripped of all ornament, when they can bear no more than the weight of their existence, the intensity of their truth.'[4]

In the context of sculpture as energy and the conquest of space by means of the object, Pere Noguera (1941) is one of the most significant cases, questioning the nature of sculpture and its processes, close to *arte povera*, with matter as an event and the use of the disused object in terms of play and irony, practising a poetics of waste and an archaeology of consumption through processes of accumulation and disintegration. The series *Càntirs* [Water jugs] (1976), in collaboration with the potter Cornellà, from La Bisbal d'Empordà, is a grammatical suite in eight water jugs which deconstructs the uses that the forms - long spout, handle spout - bring to this humble object and unites both popular culture and the avant-garde. This series was named by Alexandre Cirici *Conceptual Series on the water jug theme: whole, without handle or spout, without handle, without spout or long spout, without spout, without handle or long spout, without spout and without everything* (1976). In the early 1980s, work with the

oxidation of iron set its stamp on many of his installations. We have recovered here the rusty papers, marvels stained by the chance action of water and iron, leaving an indelible living mark. *Balança* (2006) was part of the *Ni-Ni* exhibition at the Museu del Càntir in Argentona (2006). Earth and light create an equilibrium on this old weighing scale. The pile of raw earth on one plate and the light bulb on the other form a kind of cosmos in perfect balance.

Benet Ferrer (1945) is the other artist who, within the realm of the object, deceives us with a false hyperrealism. Through the use of ceramics he places the image of things in crisis with a sly irony. As Alexandre Cirici has pointed out, 'he visually turns typically rigid morphologies into soft ones. This is what happens with a picture frame that, at its extremes, seems to merlt.'[5] There are ceramic paper sachets that look as fragile as paper, some whole, others cracked. There is a hammer of soft clay, which is the very opposite of the hardness a hammer should have.

Benet Rossell (1937-2016), from Lleida, is another conceptual artist who has worked on the poetic story of his micrographic characters, in this case on a poor material such as cardboard, but a cardboard designed to be folded as an object. Ice cubes is another poetic invention of this artist from Lleida that serves to freeze his drawings in a glass, micro-characters resting in a dream glass, or frames from the short film *Doble camí* [Double path] (1970), frozen forever.

The series of objects *Impossible and Irreversible* by Jaume Xifra (1934-2014), who spent much of his life in Paris, once again places the accent on the everyday object and its intrinsic energy. A chair made of barbed wire, a triumphal arch in the same material, which is an 'anti-triumph' against militarism, while the leap into the void taken by Yves Klein, symbolised by an open, empty suitcase, is an indicator of the life-or-death somersault that represents art for the artist and in particular at the time this work was made, in 1967, almost on the threshold of May 68.

Àngels Ribé (1943) has a long career as an action and installation artist working within the parameters of conceptual art, but her beginnings in the field of sculpture mark a particular vision of form and materials with a sense of provocation, which at times creates a dialectic between the poor material and its ornamental character. The juxtaposition of paste jewellery with a real diamond questions what is false and what is genuine, the real world and the world of imitation: *El brillant* [The diamond] (1997). A simple grid nailed to the wall is adorned with golden glitter, transforming it into a wall jewel: *Untitled* (1994). Four triangular stones painted in brown, green, red and white and photographed constitute *My Mountains* (2019), while *The Living Horizon* (2019) marks with a thread on five coloured rectangles painted on wood the different levels of the experienced horizon, a minimal work charged with vital validation. These recent works stretch the thread of fragility and precariousness towards new conceptual media such as photography.

Jordi Pablo (1950) closes the sculptural reflection of the 1970s with experiences relating to the object and the form, with a series of onomatopoeic sound objects, constructed with irony and sense of humour, their morphologies realised with poor elements such as paper and the use of soft or easily deformable materials such as foam rubber or cotton wool, among others, creating a grammar of forms that he theorized in the book *Cossos, objectes i formes en l'espai* [Bodies, objects and forms in space] (1975), which covers his researches prior to 1970. Jordi Pablo is interested in the 'morphological knowledge of beings and the phenomena of nature' and 'the meaning of the transformations of simple geometric bodies by means of certain deformations'. In this way he sought to sketch a 'theory of form or a morphology applied to space, with a tendency to appreciate the physical phenomenon more than the psychological'.[6]

The exhibition *Object. First Catalan anthology of art and the object*, at the Fundació Miró in 1976, which Pablo prologued and organised, drew attention to the tremendous extent of the art of the *object*, from Brossa and Tàpies to the younger conceptual artists. All these artists

were greatly influenced by the poet Joan Brossa and his mythical object *Martell i carta* [Hammer and card] (1951), which concluded the first stage of Dau al Set, but Brossa cannot be considered a sculptor, and his contribution to the world of the object centred on the relationship of words to things and to each other.

Constructed sculpture

The end of the 1970s and the start of the 1980s saw a sudden transition from conceptualisms to 'neo' movements, which the market needed to return to the sellable object, since the process of dematerialisation of conceptual art had left photographs, films, texts and graphic schemes far removed from the prices of such traditional art objects as paintings and sculptures. But from here a new transition opens a postmodern era, with other parameters: Dan Cameron, from New York, writes in 1986: 'At the time of writing these lines, the handful of styles that are known under a variable nomenclature as Neoconceptualism, Postmodernism, Neo-Geo, Commodity Sculpture, New Abstraction, Simulation and "It" have taken more or less complete control of New York's art media, its collective imaginary and its art market.'[7] Artists were dispensing with formal or thematic concerns and increasingly practising a variety of disciplines. In the wake of this moment of Transavantgarde, Neo-Expressionism and 'Bad' Painting, which had its three-dimensional parallelism, in the 1980s sculpture opened up to a new perspective with a return to the found object and fragile materials, imbued with a physical spirit of construction. What was known as constructed sculpture developed a strong following in Britain, characterised by a preference for fragments and a spirit of collage and assembly, using objects salvaged from the trash of consumer society, with Pop and kitsch echoes in some cases, although industrial and natural forms could also be sources of inspiration. The foremost British sculpture of these years - Tony Cragg and his murals of fragments of assorted plastic objects, Richard Deacon and his constructed curves, Bill Woodrow, Antony Gormley, Anish Kapoor and Alison Wilding, among others - instantiates this return to the object.

Constructed sculpture in Catalonia found its key exponents in Pep Duran (1955) and Jordi Colomer (1962), especially in the 1980s. Duran, who lived for a time in London, where he collected furniture dumped on street corners, is the most faithful follower of this British tendency, as can be seen in *Un altre bosc* [Another forest] (1987) and *Paisatge trobat* [Found landscape] (1990-1991), while Jordi Colomer has configured a new sculptural reality by transforming the empty space of painting into a receptacle to accommodate objects, as in *This Side Up* (1989).

At the same time there are elements of Postminimalism and the use of soft forms, in the manner of Richard Serra or Robert Morris, evidenced by the interest in the body in the early 1990s. The crisis of the subject, an awareness of human fragility and the advent of diseases such as AIDS generated a need to support the body, to cover it with protective materials and create models of use, as in the work of Ramon Guillén-Balmes (1954-2001), an artist with a clear sense of the weakness or vulnerability of the body whose commissioned sculptures combine felt, sticks, rope and other textiles.

Joan Rom (1954) works with remnants. He walks, and finds and constructs objects with no predetermined method or order. As he himself confesses: 'My entry into art has been conditioned by the following question: what to do with the leftovers?' He began in the 1980s, collecting bones, pieces of glass, rubber or wool; subtle, discreet, non-strident materials, the material quality of which ends up delimiting the process and final finish of the piece. In the Tarragona countryside Rom finds the material residue of industry, such as the rubber inner tube of a car tyre, sheep's wool, car windows, timber, cardboard, paper, animal skins, copper, lead, aluminium, vine branches, flanges and tools, and inscribes them in the poetic values of the purest tradition of 'poor' sculpture. Perhaps they are second-hand sculptures. Between subject and object, his sculptures made of cast-off materials and fragments take on a spiritual and / or

poetic dimension, which distances them from their past and even from their memory of use, from what they have been, since they tend to be almost impossible to recognise. Sculptures of upholstery, soft, organic torso-shaped skins that clothe the wooden soul that supports them.

Since he started out in the 1980s, Aureli Ruiz (1959) has worked with artificial materials, which he invests with symbolic value - materials alien to the artistic tradition, such as asbestos or plasticine, prohibited or destined to disintegrate; or aluminium foil, a material rarely seen in painting and sculpture and, in general, tiny drawings on parchment paper accompany this presence. These are works in a hybrid language, with monochrome plastic materials which end up being sublimated conceptually and integrated into a poetics of constructed sculpture, but soft and organic. Aureli Ruiz wonders about affective relations in a globalized society born of far-reaching changes in attitude and mentality towards personal communication, love and affect and engages in a critique of human connections governed by the logic of consumption. This is the theme of the installation *Love_Indifference* (2007), part of which is on show here: two walls simulate a boxing ring, with two opposing arms ending in boxing gloves protruding from them, covered with a fine layer of pressed black ash behind which is inscribed the unknown of his identity. A drawing made directly on the wall, organic in aspect, makes explicit the human form in the middle of this fight for affection, a figure without identity, with no defences, victim of a savage modernity: *Homo sacer*, who exhibits his nakedness before sovereign power.

Marga Ximénez (1950) is a leading figure in the internationally acclaimed textile creation of the last few decades. She ranges from tapestry to installation and the construction of three-dimensional works, with an evolution towards the deconstruction of sculpture, accompanied by a gendered perspective: textiles, rope, thread, wood and clothes have a connotation of poverty and recycling, very much a part of the female universe. The work in her series *Llibres i llars* [Books and homes] (2018) recreates a library dedicated to the elderly in residences, as if they were lined up on the shelves of unproductivity, when their lives are no longer useful and society expects them to be packed off, parked in waiting for death, truncating experiences and emotions. Soft books, made of life, of recycled clothes, like a wardrobe of life, of everyone's story, of the book that will never be written.

Xavier Déu (1966) is moved by heat, by the principle of heat; so much so that beeswax is his primary material and has now become the material of his current painting. Continually oscillating between painting and sculpture, these *Detalls de riu 1 i 2* [Details of river 1 and 2] (2019) present the natural / artificial dialectic, with their river pebbles trapped in deformed transparent plastic, a metaphor for nature and for the morphology of the water streaming over the stones on the riverbed. The series of *Soldadures* [Weldings] (2019) shows the transparent, deformed plastic, with a slender strip of metal welded to it, a work made with a heated point, an abstract sculpture that receives the support of the thin rod of iron that stabilizes it.

In the early 1980s Ricardo Calero (1955) took a radical turn in his approach to sculpture, burning all the pieces he had made from a traditional standpoint of exploring the full and the void to move into a more conceptual dimension of art, open to the word, which has been of great value to him. We have therefore started from those ashes for culture, from that *Acción de luna* [Action of moon] (1986), which involved various actions in search of absence. If traditional sculpture is solid and void, Calero replaces it here with absence, but full of memory. This is illustrated by the photograph of the white clothing on which he wrote the question 'Is presence necessary to invade a space of desires?' (1984). The work is entitled *¿Es…? - Is…?* - and it calls to mind what Heidegger wrote in *Building, Dwelling, Thinking* about sculpture being the custody of a void, a safeguarding of the very possibility of sculptural space. And so does *Ausencia contenida* [Contained absence] (1986), in relation to painting: the frame falls, the inkwells are open and empty and the paper almost makes the wal transparent. In search of certainties

are his actions *Horadados. Más allà de la pared* [Perforated. Beyond the wall] (1986-2011), in one of which his finger penetrates a hole seeking a truth. *Esencias de la ausencia* [Essences of absence] (1987-1988) is the other selected work from this moment of change: here fragments of trees, water, stones and zinc feeders like abandoned pots converge in an arc towards a point of inflection between the abandonment of nature and its potential for regeneration in an important work for its significance in revitalising his interest in nature in his later career.

Metaphysics of Fragility. From the Avant-gardes to Conceptual Art is an attempt to review the process of dematerialisation that sculpture has undergone in recent decades while retaining a common thread rooted in the avant-garde which has not been lost; on the contrary, it has regenerated itself with creative freedom, incorporating other practices such as photography and establishing a hybrid language in which the fragility of materials and the concept are dominant. This exhibition aims to give continuity to *The Avant-garde of Catalan Sculpture* and in particular the section of which I was in charge, *The Natural-Artificial Dialectic, 1964-1980*, which addressed the contribution to sculpture made by the conceptual generation. That exhibition was held in the Centre d'Art Santa Mònica in 1989 and we have a magnificent record of it in the photograph of Leandre Cristòfol and Joan Rom visiting the show together, a photograph that makes a perfect generational link for the poor fragile thread that runs through the present exhibition at the Fundació Vallpalou in Lleida.

Notes

1. Maria Lluïsa Borràs, *Die Eisenskulptur aus Spanien*. Mannheim: Städtische Kunsthalle Mannheim, 1990.
2. Àngel Ferrant, ¿Dónde la escultura? Barcelona: Ed. Club 49, 1955.
3. Antoni Tàpies, *La práctica del arte*, Barcelona: Ariel, 1971, p.47
4. Xavier Antich, *Antoni Llena. L'experiència del límit*, in the exhibition catalogue *Preposicions*. Barcelona: Edicions T, 1997.
5. Alexandre Cirici, *Ceràmica catalana*. Barcelona: Ed. Destino, 1977.
6. Jordi Pablo, unpublished notes. Quoted in Pilar Parcerisas, 'La dialèctica natural-artificial, 1964-1980', in the exhibition catalogue *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, p. 82-83.
7. Dan Cameron, 'A New York Perspective', in the exhibition catalogue *Art and its Double*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 15.

FUNDACIÓ
Vallpalou

Roger de Llúria, 2, 25005 Lleida
Tel. 973 254 937
fvp@fundaciovallpalou.org
www.fundaciovallpalou.org

Organització
Fundació Vallpalou
Presidenta: Teresa Vall Palou
Director: Joan Mari Vall
Directora d'exposicions: Pilar Parcerisas

Exposició
METAFÍSIQUES DE LA FRAGILITAT
Comissària: Pilar Parcerisas
Muntatge: Abdó Martí
Transport: Gal Fàbrega
Assegurances: Aon, Gil y Carvajal, Barcelona.

Agraïments
Museu d'Art Jaume Morera, Lleida
Museu de Granollers, Granollers
Museu d'Art de Girona, Girona
Fundació Suñol, Barcelona
Galeria Marc Domènech, Barcelona,
i als col·leccionistes particulars i
artistes que han prestat obra per
a aquesta exposició.

Catàleg
Textos: Pilar Parcerisas, Ángel Ferrant, Maria Lluïsa Borràs,
Antoni Tàpies, Antoni Llena, Àngels Ribé, Jaume Xifra,
Carles Hac Mor, Alexandre Cirici, Benet Rossell, Jordi Pablo,
Pep Duran, Jordi Colomer, Joan Rom, Marga Ximénez,
Pilar Bonet, Ricardo Calero, Xavier Déu i Aureli Ruiz
Fotografies: Leandre Cristòfol, Antoni Llena
i Benet Rossell, Museu d'Art Jaume Morera (Jordi V. Pou).
Antoni Tàpies, Gasull fotografia
Disseny gràfic: Jordi Ortiz
Impressió: Serper

© D'aquesta edició, Fundació Vallpalou
© del textos, els autors
Joan Miró © Successió Miró, 2021
© De les fotografies, els seus autors
© Antoni Llena, Pep Duran, Jordi Colomer,
Jaume Xifra, Marga Ximénez, VEGAP, Lleida, 2021
© Comissió Tàpies, VEGAP, Lleida, 2021
© Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2021
© de les fotografies, els seus autors
Tots els drets reservats
Edició: setembre 2021

Dipòsit Legal: L-566-2021
ISBN: 978-84-09-32980-9

Amb la col·laboració de:

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Coberta:
Antoni Llena
Sobre (Sèrie Preposicions), 1997 (fragment)
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Solapa coberta:
Leandre Cristòfol
Forma Consum I, 1975 (fragment)
Col·lecció Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

Solapa contracoberta:
Àngels Ribé
My Mountains, 2019 (fragment)
Col·lecció Àngels Ribé, La Floresta, Barcelona