



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UN LLARG VIATGE 1939-2007

Fonamentació ideològica amb base biogràfica
de la trajectòria artística de l'escultor Francesc
Torres Monsó

Volum I

Carme Ortiz Valeri
Tesi doctoral
Directora de tesi: Teresa Camps Miró
Departament d'Art i Musicologia
Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Barcelona, juny 2016

Resum

En el present estudi s'ha analitzat la interrelació de l'activitat artística de Francesc Torres Monsó i el context social, polític, cultural i artístic en l'àmbit local, nacional i internacional. Situa el seu paper i la seva influència des del punt de vista de la historiografia de l'art català, circumscrit en un ampli marc cronològic 1939-2007. L'estudi planteja el marc ideològic i descriu com el subjecte polític de l'autor es forma, creix i es comunica en l'evolució del llenguatge artístic i fa de la seva vida la seva obra: la seva capacitat d'artisticitat.

Aquest estudi aporta una nova i amplia visió de les etapes i les transformacions, el procés d'introspecció personal i socialització ideològica des del jo i la llibertat individual de F. Torres Monsó. Es descriu el camí que va seguir l'autor des de la recerca de la bellesa canònica a la construcció de discurs crític-artístic.

Abstract

The present study analyzes the relationship between the artistic activity of Francesc Torres Monsó and the social, political, cultural and artistic context locally, nationally and internationally. It places his role and influence from the point of view of the history of Catalan art within a broad chronological framework, 1939-2007. The study depicts the ideological framework and describes how the political subject of the author is born, grows and communicates within the evolution of artistic language and how he makes his life his work: his capacity of artisticity.

This study provides a new and comprehensive vision of his stages and transformations, the process of personal introspection and ideological socialization from the subject and individual freedom of Torres Monsó. It describes the path that the author takes, from the pursuit of canonical beauty to the construction of critical-artistic discourse.

Agraïments

En primer lloc voldria agrair a la meua directora de Tesi, Teresa Camps, el seu suport incondicional en la realització d'aquest treball i vull remarcar que els objectius que ens vam proposar han estat assolits gràcies al seu guiatge acadèmic i emocional i a les directrius aportades al llarg de la seva elaboració.

També voldria destacar que el treball de recerca que ha donat lloc a la redacció d'aquesta tesi doctoral no hauria estat possible sense el lliurament incondicional per part de Francesc Torres Monsó de tota la documentació del seu arxiu i col·lecció personal i, a la seva predisposició, en l'aclariment de dubtes així com les valuoses indicacions referents a diversos aspectes de la seva obra, en aquest punt vull agrair la generosa acollida en les múltiples visites al taller i al seu domicili de la seva esposa Rosa Rodríguez.

Per dur a terme la recopilació de documentació de l'obra de Francesc Torres Monsó ha estat inestimable l'ajut i les facilitats proporcionades per l'arxiver Joan Boada, per accedir a la documentació inclosa al Fons Francesc Torres Monsó dipositat per l'artista a l'Arxiu Municipal de Girona.

També vull agrair l'ajuda per buidar i recollir dades interessants per aquesta recerca, del Fons de documentació de la Fundació Espais d'art contemporani de Girona, de la historiadora de l'art Roser Asperò,. Voldria també agrair al fons de documentació del MACBA, Fundació Antoni Tàpies i el fons del Museu d'Art de Girona la predisposició a facilitar-me l'accés a les dades.

Voldria destacar també els treballs sobre Francesc Torres Monsó, articles de premsa, imatges i bibliografia diversa d'autors i estudiosos que han tingut en compte i han considerat la rellevància de la tasca artística de l'autor com Narcís Selles, Alexandre Circi, José Corredor Matheos, Alejandro del Castillo, José Marín Medina, Teresa Blanch, Vicente Aguilera Cerni, Glòria Bosch, Daniel Giralt Miracles, Francesc Miralles, Àlex Mitrani, Eva Vázquez, Josep M Oliveras,... ja que aquest treball parteix de les seves interessants aportacions.

Un punt a destacar en l'elaboració del catàleg de l'obra de F. Torres Monsó va ser la intervenció directa de l'artista. Gràcies a la seva memòria he pogut localitzar i documentar moltes obres que sense la seva ajuda s'haurien oblidat. El fet de poder contrastar la informació amb l'autor dona un rigor i un valor afegit a la informació presentada.

És molt difícil de regraciar cadascuna de les persones que han col·laborat en l'elaboració del catàleg d'obra. Col·leccionistes, museus, artistes, amics que han donat informació i han ajudat en aquesta recerca, fóra llarg enumerar-los tots sense descuidar-se'n cap. Per tant, vull regraciar en general tots aquells que han prestat la seva ajuda desinteressadament.

Però també he de fer esment d'algunes persones sense la intervenció de les quals no hauria estat possible l'edició d'aquest catàleg o, almenys, no fóra el mateix. Vull agrair l'ajuda rebuda de l'historiador i arxiver Frederic Lamaña, qui amb els criteris que vaig descriure va dissenyar una base de dades que té en compte la divisió de les fonts de recerca i els criteris de catalogació explicats en el volum II d'aquesta tesi.

Naturalment, no puc deixar d'esmentar l'ajuda d'amics com Maria Roca, per la seva acorada i pacient ajuda en la lectura i correcció dels textos i els apunts sempre aclaridors de David Serra.

Per últim, vull agrair, de manera especial, el suport incondicional emocional i intel·lectual, la paciència i la confiança del meu marit Toni i el meu fill Marc, perquè sense la seva comprensió aquest treball no s'hagués pogut finalitzar.

Sumari

Resum	3
Agraïments	5

Volum I

A- Introducció: materials i mètodes

1.- Fons documentals i procediment de treball	15
1.1 Procediment de treball	16
1.2 Fases d'estudi	16
1.3 Marc teòric del treball de l'artista Francesc Torres Monsó	17
1.4 Estat de la qüestió sobre el tema que s'investiga	18
1.5 Fons documentals.	19
1.5.1 Fons documentals textuals inèdites de Francesc Torres Monsó	
1.6 Procés de treball	20
1.7 Hipòtesi de treball sobre l'obra de Francesc Torres Monsó	21
1.8 Objectius	21

B- Anàlisi

2.-Trajectòria vital i definició d'etapes artístiques	25
2.1 Infantesa. Formació inicial	
2.1.1 Context sociopolític	26
2.1.1.1 Internacional. Crac de la Borsa de Nova York	26
2.1.1.2 Nacional. Exposició Internacional de Barcelona	26
2.1.2 Trets biogràfics	26
2.1.3 Producció i activitat artística	27
2.1.3.1 Context artístic europeu	27
2.2 Joventut. Període d'iniciació artística	29
2.2.1 Context sociopolític	30
2.2.1.1 Internacional feixisme, nacionalsocialisme i antisemitisme	30
2.2.1.1 Nacional. Segona República Espanyola. Estat Català. Guerra Civil	30
2.2.2 Trets biogràfics	31
2.2.3 Producció i activitat artística	32
2.2.4 Imatges	33
2.3 Joventut. Període de formació artística	39

2.3.1	Context sociopolític	40
2.3.1.1	Internacional. Es crea l'ONU.	40
2.3.1.2	Nacional. Llei de Responsabilitats polítiques. Organització de la resistència al règim	40
2.3.2	Trets biogràfics	41
2.3.2.1	L'estada a Barcelona	42
2.3.2.2	De retorn a Girona	43
2.3.3	Producció i activitat artística	44
2.3.3.1	Context artístic	44
2.3.3.2	Anàlisi de l'obra	44
2.3.3.3	Activitat artística	45
2.3.4	Imatges	46
2.4	Maduresa. Inici de trajectòria artística	57
2.4.1	Context sociopolític	58
2.4.1.1	Internacional. Creació dels organismes internacionals	58
2.4.1.2	Nacional. De l'autarquia a la tecnocràcia	58
2.4.2	Trets biogràfics i activitat artística	59
2.4.2.1	Grup Postectura	60
2.4.2.2	Grup Indika.	62
2.4.2.3	Beca del Cercle Maillol. Estada a París	64
2.4.2.4	XARCATO	65
2.4.2.5	Viatge a Itàlia	67
2.4.2.6	Premis i exposicions	67
2.4.3	Producció artística. Context artístic internacional i nacional	68
2.4.3.1	Nou escenari Nova York. El paper dels Estats Units	68
2.4.3.2	París debat	69
2.4.3.3	Convocatòries internacionals	70
2.4.3.4	Anàlisi de l'Obra	73
2.4.4	Imatges	76
2.5	Maduresa. Un escultor consolidat. Crisi creativa	87
2.5.1	Context sociopolític	88
2.5.1.1	Internacional. Frustració i alenades d'aire fresc	88
2.5.1.2	Nacional. Desenvolupament i confort	90
2.5.2	Trets biogràfics i activitat artística	91
2.5.2.1	Primeres exposicions individuals	92
2.5.2.2	Activitats col·lectives	94
2.5.3	Producció artística	95
2.5.3.1	Context artístic internacional i nacional	95
2.5.3.2	Trencament de disciplines	95
2.5.3.2.1	En l'escenari americà	95
2.5.3.2.2	En l'escenari Europeu	96
2.5.3.2.3	A l'escenari espanyol/català	96

2.5.3.3 Anàlisi de l'obra	97
2.5.3.3.1 Els temes	97
2.5.3.3.2 Inici de construcció d'un discurs crític	97
2.5.3.3.3 Reconeixement i presència pública	98
2.5.3.3.4 Evolució formal: de la deformació(formal) a la descomposició de la forma	99
2.5.3.3.5 La descomposició de la forma: la recerca tècnica	99
2.5.3.3.6 Primer experiment amb el llenguatge Abstracte	101
2.5.3.3.7 Escultura i arquitectura	101
2.5.4 Imatges	103
2.6 Maduresa. Moment de crisi existencial cap a una transformació del llenguatge artístic	119
2.6.1 Context sociopolític	120
2.6.1.1 Internacional. Nous escenaris "la gran divergència" i "l'aldea global"	120
2.6.1.1.1 Estats Units	120
2.6.1.1.1.1 L'escenari del poder polític	120
2.6.1.1.1.2 L'escenari del poder econòmic	122
2.6.1.1.1.3 "L'aldea global": Construcció d'un model hegemònic neoliberal	122
2.6.1.1.2 Europa	123
2.6.1.1.2.1 Enduriment de les polítiques liberals i desencant de les polítiques de base social, últims brots del terrorisme revolucionari	123
2.6.1.1.2.2 Brots revolucionaris: grups terroristes d'arrel marxista	124
2.6.1.2 L'escenari nacional: el cas espanyol	125
2.6.1.2.1 Tardo franquisme i transició de la dictadura franquista a la democràcia, la monarquia parlamentària	125
2.6.1.2.2 Context cultural gironí a finals del franquisme	126
2.6.1.3 Esdeveniments i organitzacions artístiques	127
2.6.1.3.1 Des del sector públic oficial	127
2.6.1.3.2 Des del sector privat	128
2.6.1.3.3 Des de l'activisme cívic	129
2.6.1.3.3.1 A la ciutat de Girona.	129
2.6.1.3.3.2 Al nucli de Banyoles.	129
2.6.1.3.3.3 Un cas singular: l' ADAG	131
2.6.2 Trets biogràfics i trajectòria artística	133
2.6.2.1 En la construcció de l'espai comú: esdeveniments i exposicions col·lectives.	134
2.6.2.2 Participació en col·lectius artístics	134

2.6.2.3 Exposicions col·lectives	136
2.6.2.4 Exposicions individuals	137
2.6.3 Producció artística	137
2.6.3.1 Context artístic internacional i nacional	137
2.6.3.1.1 Transformació del concepte d'avantguarda	138
2.6.3.1.2 El paper de la institució i el mercat	139
2.6.3.1.3 La institució i l'art alternatiu	140
2.6.3.2 Anàlisi de l'Obra	142
2.6.3.2.1 Els temes: cos humà, objecte, síntesi minimalista	142
2.6.3.2.2 El plàstic, els motlles i els múltiples. Recerca	143
2.6.3.2.3 De la crisi a la presa de decisions	145
2.6.4 Imatges	147
2.7 Plenitud. Etapa evolutiva i de reflexió a nivell artístic. De participació i reconeixements	165
2.7.1 Context sociopolític	166
2.7.1.1 Internacional	166
2.7.1.1.1 Primer escenari, anys vuitanta	166
2.7.1.1.2 Segon escenari anys noranta	167
2.7.1.2 Nacional	171
2.7.1.2.1 Primer escenari, anys vuitanta	171
2.7.1.2.2 Segon escenari, anys noranta	173
2.7.1.3 La crisi global: tercer escenari internacional i nacional	175
2.7.2 Context cultural i artístic: nacional i internacional	176
2.7.2.1 Globalització : noves tecnologies i escenaris internacionals.	176
2.7.2.2 Debat Modernitat vs postmodernitat	178
2.7.2.3 L'eclosió del paper de l'art en la societat contemporània	180
2.7.2.4 Les convocatòries i les tendències i les lleis del mercat	180
2.7.2.5 Mercat i institucionalització de l'art contemporani	183
2.7.2.6 L'Estat Espanyol	185
2.7.2.7 Un cas singular : Fundació Espais. Centre d'art contemporani de Girona	187
2.7.2.8 Eclecticisme i transformació dels llenguatges Artístics	188
2.7.3 Trets biogràfics , trajectòria i producció artística	190
2.7.3.1 Els temes	191
2.7.3.2 La plenitud: vida i obra	195
2.7.3.3 Series temàtiques i exposicions	196
2.7.3.4 Retrospectiva 1990	198
2.7.3.5 Els reconeixements	201
2.7.3.6 La introspecció: la posició nihilista	201

2.7.4 Imatges	215
---------------	-----

C – Diagnosi

L'evolució de l'obra. L'estil i l'artisticitat

3.- De la representació de la bellesa a la construcció de discurs artístic	249
3.1 Pèrdua d'estil canònic: de l'escultura d'estil mediterrani a l'escultura expressionista d'arrel constructivista	251
3.1.1 Inicis: el despertar de la vocació	252
3.1.2 Aprèn l'ofici i aprehèn a treballar amb les idees	252
3.1.2.1 De la bellesa noucentista a l'estil mediterrani	252
3.1.2.2 De l'estil mediterrani a l'expressionisme constructivista	253
3.1.2.2.1 Desaprendre vs evolucionar	255
3.1.2.2.2 Etapa constructivista	256
3.1.2.2.3 El llenguatge abstracte	257
3.1.3 Imatges	258
3.2 Evolució dels temes, les formes, les tècniques i els materials	279
3.2.1 De la descomposició de la forma a l'apropiació de l'objecte	280
3.2.1.1 L'evolució radical del sentiment expressionista: la descomposició de la forma	280
3.2.1.2 De la descomposició de la forma a l'objecte. Els nous materials. Posicionament neodadaïsta	281
3.2.2 Imatges	285
3.3 Evolució del llenguatge artístic. El conceptualisme minimalista i l'espai expandit	301
3.3.1 De l'apropiació de l'objecte al conceptualisme minimalista	302
3.3.1.1 El conceptualisme minimalista: les analogies i els universals	302
3.3.2 L'espai expandit	304
3.3.3 Imatges	305
3.4 Importància de l'estil tardà en la seva obra	317
3.4.1 La radicalització del pensament crític	318
3.4.2 El testimoni vital	320
3.4.3 Imatges	322

D – Conclusions i Bibliografia

4.- Conclusions	339
5.- Bibliografia	343

Volum II

E – Catàleg raonat de l'obra de Francesc Torres Monsó

6.- Introducció: motivació i criteris	371
6.1 Motivació	373
6.2 Criteris de catalogació	375
7.- Catàleg	379-779

A INTRODUCCIÓ

Materials i Mètodes

1. Fons documental i procediment de treball

1.1 Procediment de treball

En aquest apartat es descriurà el procediment emprat en aquesta tesi per estudiar l'obra de Francesc Torres Monsó. D'una banda, s'ha realitzat una anàlisi de la interrelació de l'activitat artística de Francesc Torres Monsó i el context social, polític, cultural i artístic en l'àmbit local, nacional i internacional, amb la finalitat d'estudiar la interrelació de l'autor amb els seu context, és a dir, situar el seu paper i la seva influència des del punt de vista de la historiografia de l'art català, per aquest motiu s'ha estudiat, tenint en compte els esdeveniments biogràfics, la seva dilatada trajectòria artística i les etapes que se'n deriven i que he circumscrit en el marc cronològic en el recull realitzat en el catàleg raonat de l'obra entre 1939 i 2007, d'altra banda, s'han estudiat les qüestions des d'un punt de vista ideològic que van influir i on es va situar l'artista amb la finalitat de descriure i argumentar la manera singular, tot i que no única, de fer síntesi entre vida i obra i simbiosi entre home i artista, que he anomenat: la seva capacitat d'artisticitat.

1.2 Fases d'estudi

En la primer fase de l'estudi de l'obra de Francesc Torres Monsó s'ha fet un treball de camp que ha consistit en recollir les fonts visuals, realitzar el catàleg raonat de l'obra a estudiar. Catàleg fet amb el guiatge i posterior revisió de F. Torres Monsó, la visita a col·leccionistes i el buidatge de la documentació sobre l'artista recollida al Centre de Documentació de la Fundació Espais d'art contemporani de Girona i de la biblioteca i col·lecció de l'autor. Catàleg que es recull en el volum II d'aquest estudi on s'explica com s'ha portat a terme i on es recull l'obra segons el criteris de catalogació definits i explicats.

La segona fase de la investigació es va dedicar a analitzar les fonts escrites, a ordenar, catalogar i extreure la màxima informació possible sobre F. Torres Monsó a partir de documents, catàlegs, premsa diària i especialitzada, imatges, textos inèdits, epistolari i documents sonors per completar el catàleg raonat, contrastar les dades i establir un fil argumental.

La tercera fase va consistir a completar els buits i dubtes que havien sorgit de les dues fases anteriors, un treball de camp de fonts orals de entrevistes amb l'autor, artistes, crítics i col·leccionistes.

La quarta fase, després de buidar, analitzar i contrastar les fonts es va determinar l'organització de l'estudi, donat que es va comprovar que el ritme cronològic natural és el marc adequat per ordenar els esdeveniments biogràfics i els canvis conceptuals i formals.

Finalment, la cinquena fase va consistir en interrelacionar i contextualitzar la seva producció, la seva biografia i la seva evolució i posicionament ideològic.

1.3 Marc teòric del treball de l'artista Francesc Torres Monsó

Dins la historiografia de l'art l'etapa més estudiada i sobre tot reconeguda de la producció artística de F. Torres Monsó ha estat la canònica d'estil mediterrani i l'expressionista d'arrel constructivista que va dels anys cinquanta a la dècada dels setanta. Serà present en molts articles de premsa i se'l va reconèixer en reculls històrics d'enfoc general i específic d'aquest període. Vull apuntar: Aguilera, V. , *Panorama del nuevo arte espanyol* de 1966; Aguilera, V. , *Iniciación al arte español de la postguerra.*; Cirici, A., *Art català contemporani*, ambdós publicats a l'any 1970; Miralles F., *L'època de les avantguardes 1917-1970*. Història de l'art català Vol.VIII de 1983. Altres autors que van estudiar l'obra d'aquest període i van publicar en catàlegs i revistes especialitzades Alberto del Castillo, J. Corredor Matheos, José Marín Medina, Arnau Puig.

A partir d'aquest període situen la seva etapa neodadaïsta i pop, dels anys setanta i vuitanta els autors següents: Marín-Medina, J., *La escultura espanyola contemporánea (1800-1978)* de 1978; Miralles, F., *Plàstica gironina actual* catàleg de 1980; Corredor-Matheos, J., *La segona meitat del segle XX*. Història de l'art català Vol. IX de 1996.

Serà en el darrer període de la seva trajectòria des de mitjans anys vuitanta, noranta i principis del segle XXI quan es produeix en la seva obra el trencament formal de l'escultura, el procés de treball canvia, la maqueta serà el marc de reflexió i l'espai d'exposició el lloc de concreció i realització. F. Torres Monsó adopta una dinàmica de producció discursiva, procediment evolutiu que el fa singular, únic en la seva generació d'artistes. Aquest fet en el context artístic ha tingut una doble repercussió paradoxal en la contextualització de la figura de l'artista. D'una banda, la presència de l'artista desapareixerà de les obres d'historiografia general de referència però, d'altra banda, la seva figura serà constantment reivindicat pels historiadors de l'art i crítics que van presentar la seva obra en els catàlegs de les exposicions que va realitzar o bé, les van comentar en mitjans especialitzats, vull recordar els següents autors: J. Corredor-Matheos, Daniel Giral-Miracle, José Marín-Medina, Glòria Bosch , Eduardo Pérez Soler, Narcís Selles, Àlex Mitrani, Anna Guasch, M Teresa Blanch, Teresa Camps, Eduard Carbonell, Eva Vázquez, Luis Casado, Eudald Camps.

1.4 Estat de la qüestió sobre el tema que s'investiga

L'estat de la qüestió del tema que ens proposem abordar en aquest treball d'investigació té a veure amb una voluntat latent en molts dels autors que han escrit sobre el personatge i l'obra, de reivindicar una figura de trajectòria singular, evolutiva i vinculada al seu temps.

Tal com he dit en l'apartat anterior F. Torres Monsó té una presència i reconeixement en el marc de la generació d'artistes de postguerra en concret en la disciplina de l'escultura amb reconeixement internacional, així ho situen: la tesi doctoral de Cabañas, JM. *La Primera Bienal hispanoamericana de arte: arte político y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, de l'any 1992 i el text del catàleg de Del Castillo, *Torres Monsó*, de la primera individual que va presentar l'artista a l'Ateneo de Madrid i on es situa i reconeix la seva obra i la seva trajectòria, també ho fa en el mateix context de l'Ateneo de Madrid en el text de catàleg de l'exposició que presenta l'artista l'any 1968. Corredor, en aquest text, ja apunta qüestions latents sobre la personalitat i ideologia de l'artista que el present estudi ha contestat com amb el temps s'han anat manifestant.

L'any 1979, dels articles que es van publicar en motiu de la individual que va presentar a la galeria Ciento de Barcelona, vull destacar les opinions expressades per Blanch, MT., a *Torres Monsó: Història d'una desmitificació*, publicat a la revista Batik l'any 1979 i on expressa l'interès de l'obra malgrat la posició no central de l'artista. En aquesta mateixa tessitura Corredor-Matheos, J., a *La provocadora estètica de Torres Monsó*, article publicat a Guadalimar l'any 1979, planteja les característiques pròpies de l'evolució de l'obra i el pensament de F. Torres Monsó.

Aquest són textos i articles, exemples, entre molts d'altres que han constituït un punt de partida i raonament útil i necessari pel desenvolupament i enfoc d'aquest treball. Documentació que s'ha completat amb la lectura de l'epistolari, les entrevistes a l'autor i altre material inèdit.

D'aquesta manera, per poder organitzar i treballar un estudi únic que situés l'artista i la seva aportació, ens ha semblat una necessitat aquesta tesi, per poder oferir una mirada nova que es fonamenta amb les opinions recollides i estudiades, amb la voluntat de documentar amb precisió l'evolució i descriure la singularitat de l'artista des d'un punt de vista historiogràfic.

1.5 Fons documentals

Pel que fa als centres de documentació s'han consultat els següents centres i fons:

- Centre de Documentació de la Fundació Espai d'art contemporani de Girona, en els seu apartat d'hemeroteca, de biblioteca, arxiu fotogràfic i audiovisual i de biblioteca.
- L'hemeroteca de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
- La biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies.
- El centre de documentació i arxiu del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- La biblioteca del Museu d'Art de Girona (MdA)
- L'Arxiu Municipal de Girona, l'hemeroteca i el Fons Torres Monsó que inclou el llegat de l'artista: revistes de tipologia diversa, correspondència particular i finalment 15 negatius i 1 fotografia en suport paper.
- La biblioteca i l'arxiu i col·lecció personal de F. Torres Monsó.

1.5.1 Fons documental textuals inèdits de Francesc Torres Monsó

Del Fons Torres Monsó de l'Arxiu Municipal de Girona la correspondència/l'epistolari que va cedir l'artista. L'Arxiu ha fet el buidatge i la digitalització dels continguts, aspectes que han facilitat la consulta i el treball amb la documentació.

Tot i tenir un límit d'accés públic a la documentació fins el 2025, donat que es tracta de documentació privada, he pogut accedir a la consulta amb un permís exprés de l'artista. Consulta que ha aportat documentació molt important per contrastar i matissar molts aspectes i qüestions de la investigació.

Les dates extremes van de 1950 a 1999, inclou des de temes personals, reconeixements i agraïments particulars i institucionals i, interessants debats amb companys artistes sobre aspectes concrets de l'obra de l'esdevenir artístic, sobre lectures, pel·lícules, exposicions, conferències,...

De la Col·lecció de l'autor amb textos manuscrits, articles de premsa diària i especialitzada, fotografies, d'esdeveniments, d'obra, fulletons, catàlegs,...

De les fons orals: les entrevistes amb l'autor.

1.6 Procés de treball

En el present estudi en l'apartat *B Anàlisi. Context social, polític, econòmic, cultural i artístic. Trets biogràfics i evolució artística de la persona i l'obra*. He utilitzat una metodologia de base historiogràfica, per poder abordar aquest plantejament he treballat a partir del context social, polític, econòmic, cultural i artístic, des d'una òptica macro històrica: context internacional i nacional i a mesura que avança la investigació s'amplia el punt de vista de la micro història: context local. Enfoc que m'ha ajudat a construir el relat de la trajectòria i l'activitat artística i l'evolució de l'obra.

Aquesta metodologia m'ha portat a treballar a partir de diferents fons documentals: escrites (hemeroteca, epistolari, catàlegs, llibres,...); orals (entrevistes) i visuals (realització del catàleg raonat de l'obra artística realitzada per l'autor). Corpus de treball que és la base d'estudi d'aquest treball d'investigació.

En l'apartat *C Diagnosi. L'evolució de l'obra. L'estil i l'artisticitat. De la representació de la bellesa a la construcció de discurs artístic*. Recullo, sense utilitzar una metodologia d'anàlisi artística clàssica i acadèmica (estil, tècnica,...), analitzo i descriu com el subjecte polític de l'autor es forma, creix i es comunica en l'evolució del llenguatge artístic i fa de la seva vida la seva obra.

Dir també que al llarg del treball d'investigació he trobat línies que, tot i ser molt interessants, necessiten un enfoc específic i resten obertes per estudis posteriors. Una és l'anàlisi exhaustiva de l'epistolari, pot aportar llum al debat i el paper de l'art i els artistes de postguerra a Catalunya i a l'Estat espanyol i també del paper rellevant de l'art i els artistes en el procés democràtic en el moment històric del tardofranquisme i la importància d'entorns perifèrics. En el meu estudi, la possibilitat de lectura d'aquesta font d'informació, ha ajudat a entendre en la figura de F. Torres Monsó, el marc de reflexió, d'escenaris de compromís, de debat artístic i de presa de decisions.

Una altra línia és la descripció minuciosa de la relació entre les lectures, les pel·lícules, la música i la construcció del capital simbòlic de l'autor a partir de les autors que el van acompanyar al llarg de la seva vida: Eugeni d'Ors, Pier Paolo Pasolini, William Shakespeare, James Joyce, Emil Cioran, Miguel de Unamuno, Louis-Ferdinand Céline, David Lodge, Howard Phillips Lovecraft, Edgar Allan Poe, José Luis Borges, Michel Houellebecq, Charles Bukowski, Nicolaus Thomas Bernhard, Antón Pávlovich Chéjov, Boris Vian, Raúl Damonte Botana Taborda, més conegut com Copi, Marguerite Duras, George Orwell, Julio Cortázar, Yukio Mishima, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Jean Genet, Illya Prigogine, Sant Agustí, Antonio Escohotado, J.G. Ballard, Julien

Barnes, Isidore Lucien Ducasse àlies Comte de Lautréamont per citar alguns noms que estan presents a la seva escollida biblioteca, cinemateca i discoteca.

1.7 Hipòtesi de treball sobre l'obra de Francesc Torres Monsó

La tesi es planteja com un assaig sobre la trajectòria artística de Francesc Torres Monsó, amb l'objectiu de demostrar que el treball de l'artista és una obra evolutiva, crítica, discursiva, reflexiva, transformadora, síntesi del seu pensament que es produeix fruit de la simbiosi entre home i artista.

En conseqüència, l'objectiu d'aquesta tesi és fer un estudi d'interrelació entre l'obra, la vida de Francesc Torres Monsó i el context social, polític, cultural i artístic entre 1939 i 2007

Els objectius d'aquest treball s'exposen a continuació.

1.8 Objectius

El primer objectiu d'aquest estudi ha estat buscar els punts d'interacció, entre les etapes de treball de Francesc Torres Monsó. És a dir, establir els punts d'evolució formal, procedimental i conceptual de l'obra i l'activitat artística i personal. A partir de la realització del catàleg raonat de l'obra i l'anàlisi de la documentació, s'intenta buscar els fonaments del seu pensament artístic, poètic i filosòfic, per, d'aquesta manera poder establir la base de l'arquitectura del seus discurs artístic, amb l'objectiu d'assenyalar la capacitat d'evolució i compromís.

El segon objectiu ha estat tenir en compte que, la relació estructurada en l'estudi entre el context social, polític, econòmic, cultural i artístic que s'ha abordat en aquest estudi des de l'àmbit de la complexitat del segle XX i les seves transformacions. S'ha abordat per tal d'enfocar i situar la personalitat de l'autor i veure com es construeix la seva capacitat de subjecte polític a través de la capacitat artística de Francesc Torres Monsó.

El tercer objectiu ha estat rastrejar en la documentació escrita la situació de Francesc Torres Monsó en la historiografia de l'art del segle XX català i espanyol. Amb la finalitat de cercar i resituar els punts d'interès del personatge en el context historiogràfic i generacional.

B ANÀLISI

Context social, polític, econòmic, cultural i artístic.

Trets biogràfics i evolució artística de la persona i l'obra.

2 Trajectòria vital: definició d'etapes artístiques.

2.1 Infantesa. Formació inicial

Dècada dels vint. Els feliços vint. La dictadura de Primo de Rivera

2.1.1 Context sociopolític

2.1.1.1 Internacional. Crac de la Borsa de Nova York

Després de la Primera Guerra Mundial, la societat volia oblidar els estralls de la guerra i es crea un clima de despreocupació i d'admiració pels aspectes banals de la vida. Sota aquesta aparença de felicitat s'amaguen dificultats de sostenibilitat econòmica que portaran a la gran reseció de 1929 i a la inestabilitat política que una dècada més tard portarà a la Segona Guerra Mundial.

2.1.1.2 Nacional. Exposició Internacional de Barcelona

A Catalunya s'inicia el que els historiadors han anomenat, l'etapa d'interinitat política: la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) Gabriel, Sallés, (1979). El 13 de setembre de 1923, el general Miguel Primo de Rivera, empès pel rei Alfons XIII i la burgesia catalana, dóna a Barcelona un cop d'estat i es fa càrrec del poder civil. Va ser un moment de re-definició on es van assentar les bases d'un futur sistema de forces polítiques a Catalunya, amb veu de les classes populars.

El govern de Primo de Rivera per millorar la seva imatge pública i impulsar l'economia, estancada des de després de la Primera Guerra Mundial, va organitzar l'any 1929 dos esdeveniments internacionals: l'Exposició Iberoamericana de Sevilla, una demostració de riquesa agrícola, industrial i comercial, on van participar vint-i-dos països i l'Exposició Internacional de Barcelona amb la presència de quaranta nacions a la muntanya de Montjuïc. Les exposicions de Sevilla i Barcelona van proporcionar més prestigi que resultats econòmics positius i un fort endeutament.

2.1.2 Trets biogràfics

El 7 de novembre de 1922 va néixer Francesc Torres Monsó a Girona en el si d'una família modesta, el seu pare, Àngel Torres, de Girona, era escrivent primer a Ca l'Escatllar i després a Can Catà i la mare, Virgínia Monsó, de Figueres, tenia una botiga de comestibles que va haver de deixar per problemes de salut. Tenia una germà, Juli Torres Monsó, que es va dedicar a la fotografia. Tot i que a la seva família no hi havia interès per la creació artística, el personatge més "bohemi" que recorda és el seu avi matern Bonaventura Monsó, era curandero, la seva manera poc convencional de viure es recull a Muntada i Oliveras (2004).

Els primers anys de la seva vida van estar marcats per la penúria econòmica i la manca de comoditats. Va viure al carrer Bisbe Lorenzana de Girona prop del

riu Onyar. Més endavant la família es traslladarà al carrer del Carme de la mateixa ciutat.

El fet que el va marcar més, en els primers anys de vida, va ser la seva formació primària en una escola confessional. Fins als 10 anys va anar al col·legi de La Salle de Girona. L'entorn tancat de l'època i els rigors dogmàtics i disciplinaris de la institució, van despertar en Francesc Torres Monsó un sentiment profund de por davant situacions viscudes: "Després de les llargues misses i les prèdiques el meu cap imaginava visions apocalíptiques i, a la nit, em despertava dels mals sons, de por, i em costava tornar a dormir..." (F. Torres Monsó, comunicació personal, 9 de gener de 2013) .El record d'aquest fet és recurrent en moltes de les converses i entrevistes que vàrem mantenir en el moment de revisar les obres del catàleg, més endavant aflorarà en la seva obra i sobre tot en un posicionament agnòstic davant el model sociocultural imposta per la religió catòlica, que era la dominant ,no només , a Girona sinó en la tradició que ha marcat l'Estat espanyol i que s'aguditzarà d'una manera radical amb la implantació de la dictadura franquista i la declaració de l'estat com nacional-catòlic, aspecte que també influirà en la vida i obra de Francesc Torres Monsó.

2.1.3 Producció i activitat artística

2.1.3.1 Context artístic europeu

Les dues primeres dècades del segle vint, per l'art, van significar un trencament amb tota la tradició anterior. Les primeres avantguardes artístiques van transformar el llenguatge artístic i van reflexionar i atorgar un nou paper a l'art i els artistes en una societat convulsa i en constant evolució dels valors ètics i els seus principis estètics.

Durant aquest període F. Torres Monsó no havia iniciat la producció artística donada la seva joventut. Malgrat aquest fet, veurem al llarg de l'estudi com el coneixement progressiu de les aportacions de les primeres avantguardes i especialment alguns dels protagonistes d'aquest període, tindran repercussió en l'evolució de la seva trajectòria artística.

2.2 Joventut. Període d'iniciació artística.

Dècada dels trenta. Canvis i transformacions. Guerra Civil espanyola

2.2.1 Context sociopolític

2.2.1.1 Internacional. Feixisme, nacionalsocialisme i antisemitisme

En aquesta dècada, en l'escena internacional, es precipitaran els fets que portaran a la segona gran confrontació entre plantejaments ideològics oposats: els totalitaris d'arrel feixista i els demòcrates d'arrel socialista. A conseqüència dels canvis polítics produïts després de la Gran Guerra: la crisi econòmica i la por a l'expansió de la revolució proletària russa, l'expansió i arrelament de la ideologia feixista va servir de model per a molts règims i partits antidemocràtics.

Nascut a Itàlia i forjat entorn de la figura de Benito Mussolini, el feixisme es converteix en una dictadura totalitària basada en el partit únic. Fenómen que es produirà en diversos països europeus amb característiques pròpies: el rexisme a Bèlgica, la Milícia Nacional a Àustria, el falangisme a Espanya, la Unió Britànica de Feixistes del Regne Unit, el salazarisme a Portugal, la Guàrdia de Ferro a Romania, a més dels grups que es formen a Croàcia, Noruega i Dinamarca. A Alemanya la ideologia deriva cap el nacionalsocialisme, especialment difós amb l'arribada al poder de Hitler. Entre el conjunt de doctrines nazis sobresurt la que propugna l'antisemitisme.

2.2.1.2 Nacional. Segona República Espanyola. Estat Català. Guerra Civil

A l'Estat Espanyol la descomposició del règim primo-riverista va tenir com a conseqüència arreu de l'estat, la pèrdua de suport de la monarquia durant l'etapa de la Restauració. El 14 d'abril de 1931 les forces republicanes guanyen les eleccions municipals, el rei Alfons XIII renuncia al poder i abandona Espanya. Es proclama la Segona República Espanyola.

En el cas particular de Catalunya, aquesta situació, va precipitar els esdeveniments que van portar a la proclamació, el 14 d'abril de 1931, de la República catalana i l'Estat Català per Francesc Macià i Lluís Companys.

El període previ a la Guerra Civil (1931-1936), va ser un període esperançador que va portar a la redacció de l'Estatut català del 1931, conegut com el text de Núria i tot seguit a la constitució del Parlament de Catalunya el 6 de desembre de 1932. Es va realitzar una important tasca legislativa de la que sobresurt la redacció i discussió de l'Estatut interior de Catalunya. El projecte que va ser aprovat el 25 de maig de 1933, recollia la voluntat sobirana que es manifestava a l'Estatut de Núria i tots els aspectes bàsics de l'autogovern de Catalunya.

A partir de l'any 1934 hi ha diferents mostres de confrontació i crisi del règim autonòmic. Fets que desemboquen amb la insurrecció militar que a Catalunya va ser el 19 de juliol de 1936, dos dies després que s'aixequessin les tropes del Marroc. S'inicia el període convuls de la Guerra Civil espanyola que finalitzarà l'1 d'abril de 1939

2.2.2 Trets biogràfics

Francesc Torres Monsó, als primers anys de la dècada, segueix els estudis a

guardava un bon record, va quedar fascinat per les classes d'Història de l'Art del professor Puig Bayer va descobrir el Renaixement, el Barroc, els seus autors i les obres.... sobre tot Miquel Angel, Leonardo,... ell ho descriu com un moment on es desperta la seva vocació artística (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013)

A l'Institut coneix a un grup d'amics: Àngel Alcalde, Pere de Palol, Joaquim Casellas,.. amb qui desenvoluparà activitats artístiques al llarg dels propers anys. Vilamitjana (2000) ho recull en el seu reportatge:

L'anada a l'Institut li va comportar també fer un gran amic, un amic íntim: "(...) Pere de Palol. Els dos, l'any 1936, en la primera tardor de guerra, quan es va obrir la matrícula de Belles Arts, ens vàrem matricular a classe d'escultura amb el professor J. Carrera". Els orígens humils de la seva família no li havien permès accedir al món de la cultura. En aquest sentit Pere de Palol i la seva família li feren de mentors: " Jo era orfe culturalment, ell a casa seva ja hi tenia un cultiu cultural molt fort i de tradició; em va introduir a la literatura i a la música, tot refermant la meva vocació". (p.6)

L'any 1936, quan va esclatar la Guerra Civil, va iniciar les classes, conjuntament amb el seu amic Pere de Palol, a l'Escola Municipal de Belles Art de Girona, escola amb una llarga trajectòria a la ciutat, que es va inaugurar l'any 1790 com Escola de Dibuix Municipal, va ser impulsada pel bisbe Tomàs de Lorenzana. A mitjans del segle XIX es va agregar com ensenyament a l'institut vell de segon ensenyament tal com preveia el nou marc normatiu. Durant el període de la Guerra Civil espanyola va ser un focus d'activitat educativa i cultural, Clara (2002) ho explica i cita a Selles, (1996), p.625):

L'escola municipal de Belles Arts va experimentar, durant els anys de guerra, un impuls important. Durant el curs 1936-1937 comptava amb més de set-cents inscrits. La formació no solament es limità a les classes pràctiques habituals. Hi hagué també cursets, com ara el que, durant el juny de 1937, impartí l'arquitecte Josep Claret, representant gironí de l'avantguarda. (Selles, 1996) "sobre la composició, la proporció, el caràcter i l'estructura d'una obra d'art, on ressaltà la finalitat de les tendències modernes de la pintura."

El setembre de 1937, els alumnes de l'escola de Belles Arts exposaren els seus treballs corresponents al curs 1936-37. (p.268)

Va assistir a les classes d'escultura del professor Joan Carrera Dellunder (Torroella de Montgrí 1889 – Girona 1952) de formació acadèmica, es va

formar a l'Escola Llotja de Barcelona, amic de Frederic Marés i Enric Monjo i col·laborador de Rafael Masó, és de qui aprèn les primeres tècniques de la construcció de l'escultura: la tècnica de modelar i fer motlles. També va assistir a les classes de dibuix del professor Josep Aguilera Martí (Salt 1882 – Barcelona 1955) classificat segons Clara (2002) com a “artista revolucionari”. Malgrat l'etapa d'instabilitat i les dificultats del context, els seu nivell d'aprenentatge va avançar com ho certifiquen les seves qualificacions.

D'aquesta etapa parla del patiment de les persones, una etapa fosca de la que recorda les dificultats i les penúries que comporta una situació de guerra i al mateix temps cal destacar la presa de consciència de F. Torres Monsó del que significava el conflicte entre les persones, aspecte propi de la condició humana, que al llarg de la seva trajectòria artística s'anirà fent més present. Explica on i quan va rebre la notícia de l'inici de la segona Guerra Mundial i la convulsió que, aquesta notícia, va representar per ell i el seu amic Pere de Palol : “ l'1 de setembre de 1939 estava convidat a casa d'en Pere de Palol a Platja d'Aro, ens vàrem assabentar per la radio que havia esclatat la segona Guerra Mundial, recordo l'angoixa que ens va produir, un dels primers moments de la meua vida que vaig prendre consciència del que significava el conflicte entre les persones i la por que aquest fet generava.” (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013)

2.2.3 Producció i activitat artística

(veure obra catalogada d'aquest període registres números 1939_001 i 1939_002)

D'aquesta etapa es conserva un treball acadèmic, un bust masculí de guix amb patina realitzat a les classes d'escultura de l'Escola de Belles Arts, *Retrat de Pere de Palol* 1939. Tal com explica F Torres Monsó és un exercici d'escola que va treballar durant l'any 1938 (comunicació personal, 9 de gener de 2013). En Pere de Palol i ell es van retratar mútuament sota la direcció i les observacions del professor Carreras.



Figura 1. Joan Carrera y Dellunder, imparteix una classe d'escultura. A la dreta es pot veure a F. Torres Monsó. Col·lecció de l'autor.



Figura 2. F. Torres Monsó, esculpint una peça de pedra. Segona meitat de la dècada dels trenta. Col·lecció de l'autor.



Figura 3. Exercici acadèmic de F. Torres Monsó. *Retrat de Pere de Palol*. 1939. Guix amb patina. Col·lecció particular Reg: 1939_001 de la BdD, del catàleg raonat de l'obra de FTM.

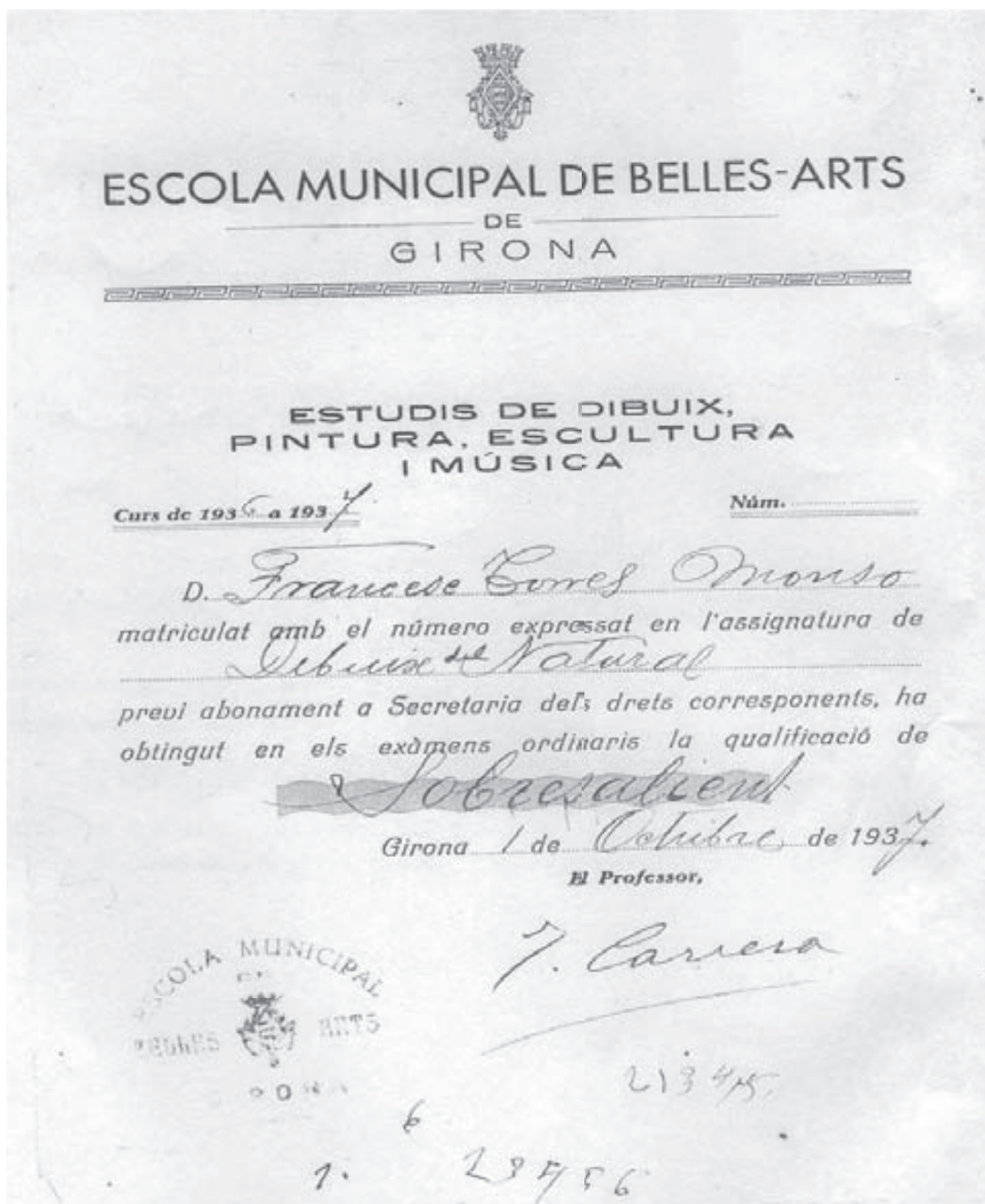


Figura 4. Butlletí de notes de F. Torres Monsó de l'Escola Municipal d'Art de Girona 1937. Col·lecció de l'autor.

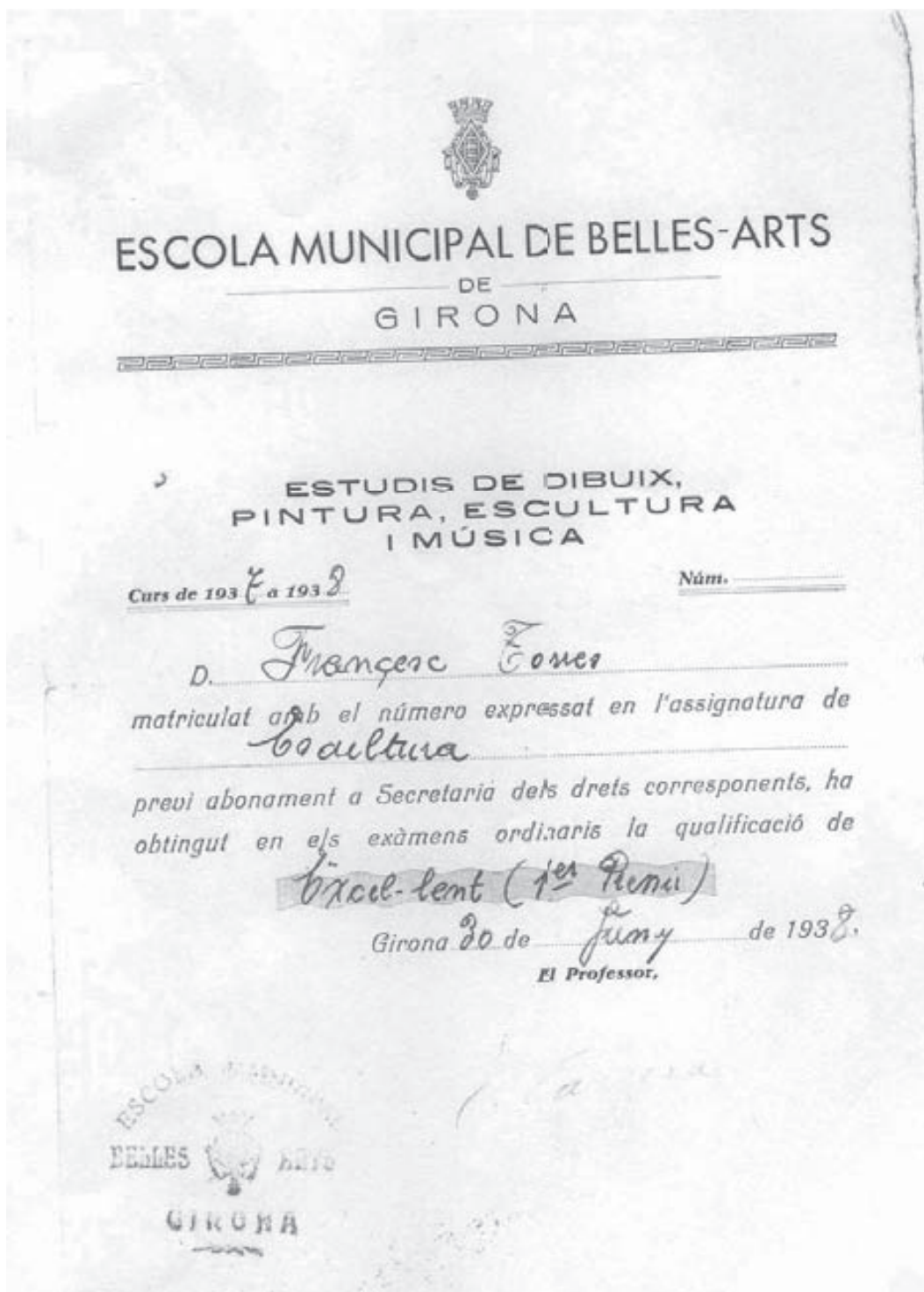


Figura 5. Butlletí de notes de F. Torres Monsó de l'Escola Municipal d'Art de Girona 1938. Col·lecció de l'autor.

2.3 Joventut. Període de formació artística.

Dècada dels quaranta. El nou ordre mundial. Postguerra espanyola. Aïllament.

2.3.1 Context sociopolític

2.3.1.1 Internacional. Es crea l'ONU.

Una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial la Societat de Nacions, creada l'any 1919 per mantenir la pau al món i per resoldre conflictes i crisis, s'havia demostrat inoperant, motiu pel qual se'n decideix la dissolució. Les seves funcions són traspassades a l'Organització de les Nacions Unides (ONU), que es crea amb l'esperit de concòrdia que regeix "el nou ordre mundial" basat en preservar la pau, la seguretat, el benestar i la llibertat general de tota la humanitat, com es declara en la Conferència de Jalta (febrer de 1945) per part de Roosevelt, Churchill i Stalin, caps de les tres grans potències aliades.

2.3.1.2 Nacional. Llei de Responsabilitats polítiques. Organització de la resistència al règim.

Una vegada finalitzada la guerra civil, Espanya es converteix en un estat corporatiu, catòlic i autoritari, constituït en el partit únic que va comandar el general Franco.

El règim es presenta a l'exterior com una singular democràcia orgànica, capaç d'administrar i defensar el triomf obtingut. Una de les primeres actuacions va ser elaborar la Llei de Responsabilitats polítiques i va començar un període de repressió per tots aquells que defensaven la legalitat republicana. Aquest fet va comportar afusellaments i condemnes sumaries. El fet que va commoure l'opinió pública nacional i internacional va ser la detenció per part dels alemanys del Lluís Companys (president de la Generalitat de Catalunya, aleshores refugiat a França) i l'immediat lliurament a les autoritats franquistes que el van condemnar a la pena de mort i, el 15 d'octubre de 1940 el van afusellar.

Malgrat aquesta situació d'impotència, misèria i angoixa hi havia en una gran part de la població l'esperança que el triomf dels aliats, en la segona Guerra Mundial, acabaria amb el totalitarisme que s'acabava d'implantar a l'estat espanyol. Això va fer que, sorprenentment, aquesta fos una etapa on l'esforç i la il·lusió van mantenir, en la clandestinitat, noves organitzacions polítiques d'oposició al règim. Un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial els aliats aïllen el règim franquista, amb la condemna de l'ONU (1945) i la retirada d'ambaixadors (1946).

2.3.2 Trets biogràfics

Quan va finalitzar la guerra civil amb l'entrada dels "nacionals", tal com explica F. Torres Monsó (comunicació personal, 9 de gener de 2013), deixa l'Escola Municipal de Belles Arts i torna a l'Institut per tal de finalitzar els estudis de batxillerat, però els canvis en el sistema educatiu i el professorat fan que no arribi a fer l'Examen d'Estat, examen que calia fer al finalitzar el període d'ensenyament mig per revalidar els coneixements apresos i poder obtenir el títol.

De 1939 a 1942 va fer el Servei militar "la mili", que llavors durava tres anys. La va fer a la caserna de Girona, a artilleria "hi havia molta gent i pocs llits" (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013), per aquest motiu podia anar a dormir a casa.

En F. Torres Monsó estava al SIM (Servei d'Intel·ligència Militar), on va aprendre el llenguatge Morse, coneixement que recuperarà en un moment de la seva trajectòria artística, com veurem més endavant. Aquest fet li va comportar diferents beneficis dins el règim de la caserna, prebendes que va perdre al llarg del segon any, creu que la raó principal fou que escrivia cartes en català. Recorda que el va impactar l'alt nivell d'analfabetisme que hi havia entre els seus companys (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013).

Una vegada acabada la mili, l'any 1942 no sabia que fer, fou llavors que, donat l'increment de la demanda d'imatgeria religiosa, hi havia feina a les indústries-"tallers de sants" d'Olot, i en F. Torres Monsó i en Pere de Palol, van anar-hi a buscar feina, ja que tenien els coneixements de modelar apresos a l'Escola Municipal de Belles Arts de Girona. Van començar a treballar a Can Trayter, taller que es volia dedicar a la producció d'imatgeria religiosa. Va ser una experiència breu, que en el cas d'en Torres Monsó es va tornar a repetir l'estiu abans de marxar a Barcelona, un segon intent que el va portar a apuntar-se a l'Escola de Belles Arts d'Olot, però la nova experiència no va durar més d'una setmana, tal com diu "fer sants no anava amb mi" (comunicació personal, 9 de gener de 2013).

En aquesta etapa va treballar amb uns amics, els germans Pruneda, una família de picapedres que tenien el seu taller al barri gironí de Torres Alfons XIII on va aprendre a treballar la pedra.

Compaginava el treball a la cantera amb la producció artística, hores de treball al seu primer taller, tenia un espai al carrer Taquígraf Martí a la zona de Vista Alegre, a casa d'un parent, que li ajudava a finançar el seu pare.

Va seguir la seva etapa de formació, va assistir al llarg d'un any a les classes de dibuix a l'acadèmia d'art de l'artista i professor, establert a Girona en aquell període abans de marxar a Argentina, Joan Orihuel Barta (Barcelona 1907 – Buenos Aires 1992), que es va interessar per l'obra del seu alumne a qui volia promocionar, així ho va explicar i ho va recollir el periodista Pol, (1944) que escriu sobre aquest tema “Hablando de Torres afirma que se trata de un muchacho de positivas cualidades, que hasta ahora no ha intentado ni siquiera situarse mediante exposiciones individuales. Nos dice Orihuel que dentro de poco presentará varios trabajos de este escultor en la Exposición Nacional, en Madrid”.

F. Torres Monsó el recorda com un bon mestre, amb ell va agafar molta destresa i tècnica acadèmica en el dibuix, com es pot veure en la col·lecció d'apunts del natural fets al mercat de Girona, paisatges,...que guarda l'autor en la seva col·lecció. També es guarden alguns apunts ràpids de nus fets de dibuix al natural amb model, que va realitzar al Cercle Artístic de Barcelona on va poder anar per indicació del professor Joan Orihuel, que n'era soci. F. Torres Monsó, explica que per poder anar a dibuixar es va quedar a viure en una pensió “la Levantina” situada al carrer Fortuny, on estava a pensió completa, recorda que el va impactar molt l'ambient extrem de prostitució i de gais que hi havia en aquella zona de la ciutat, ho descriu com un ambient sòrdid (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013).

2.3.2.1 L'estada a Barcelona

L'any 1947 va marxar a Barcelona, va entrar com aprenent al taller que tenia a la zona de Pedralbes l'artista noucentista Enric Monjo Garriga (Vilassar de Mar 1896 – Barcelona 1976), hi va fer una estada d'un any, va rebre la carta per poder fer la prova durant quinze dies el dia 2 de gener de 1947, Monjo (1947, gener 2). Hi treballaven deu aprenents, tenien molts encàrrecs per restaurar imatges de sants que s'havien malmès amb la guerra, recorda que treballaven molt pel Monestir de Montserrat.

Va conèixer moltes artistes – escultors de la seva generació: Josep M^a Subirachs i Josep Martí Sabé, a través d'ells va conèixer l'Esther Boix, Ricard Creus, Joaquim Datsira i Emili Alba. Eren el grup que anaven a classes de dibuix amb model a la cúpula del Coliseum que ocupava el Foment de les Arts Decoratives (FAD) des de 1936 per desenvolupar diferents activitats culturals, també hi va fer amistat amb en Josep Guinovart. Va ser acceptat com a soci professional del FAD en la reunió de Junta Directiva del 4 de març de 1947 i se li va comunicar per carta de 7 de març de 1947, Foment de les Arts Decoratives (1947, març 7) “Por la presente me es grato manifestarle que la Junta Directiva del Fomento de las Artes Decorativas, en sesión celebrada el día 4 del cte., acordó admitir a usted como socio profesional” (p.260)

El procés de treball del taller recorda que al iniciar la peça era sempre el mateix protocol, l'Enric Monjo esbossava la peça, els aprenents treballaven el nu i en

Monjo feia el retoc final (Torres, comunicació personal, 9 de gener de 2013). Va arribar a ser el primer escultor, era qui modelava les peces. Guanyava 200 pessetes al mes.

L'any 1948 va anar a treballar al taller-Museu de l'artista noucentista Josep Clarà Ayats (Olot 1787 – Barcelona 1958). La casa estava dividida en dues parts: l'espai de treball, on estaven els aprenents i el museu, lloc d'exhibició i venda de les obres.

2.3.2.2 De retorn a Girona

Després d'aquesta experiència de formació i aprenentatge en ambdós tallers d'artistes de treball de tradició clàssica i acadèmica, torna a Girona amb l'ofici après per continuar la seva recerca, tal com ell explica, "era un període que no tenia clar cap a on seguir, "navegava"" (Torres, comunicació personal 9 de gener de 2013).

En tornar a Girona diversifica les seves activitats: el matí va a treballar a l'empresa de ceràmica "Àmphora" de Joaquim Almeda, va aprendre tècniques de ceràmica i restauració. Recorda que cobrava 500 pessetes al mes. També va acceptar treballs de restauració pel Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants, que li encarrega el conservador del museu i bon amic, Miquel Oliva. Activitats que va combinar amb el treball personal i el col·lectiu amb els amics de Barcelona, col·laboració que els va portar a la formació del grup *Postectura*.

L'any 1949 va conèixer Artur de Velasco Nuñez, un escultor peruà que també era restaurador del Museu Arqueològic de Lima que va visitar Girona i amb qui va fer amistat. Aquest li va prometre a en F. Torres Monsó que li aconseguiria un certificat de treball a Perú i el podria reclamar i així ell i la seva futura esposa podrien començar en un altre entorn amb més llibertat i possibilitats.

A l'estat espanyol i en concret a Girona era un moment de moltes mancances i dificultats tan econòmiques com socials i culturals i davant aquesta situació van iniciar els tràmits per marxar a viure a Perú. Van confiar els seus estalvis a aquest nou amic. No van aconseguir els certificats necessaris, es van haver de anar anul·lant, en diferents ocasions, les reserves de la cabina al Pacífic Queen, on havien de viatjar fins a Perú, fins que ell i la seva esposa van decidir desistir d'aquesta aventura.

La correspondència que va mantenir amb Artur de Velasco Nuñez des de 1950 fins 1956, es on queda palès que aquest senyor els va enganyar amb bones paraules i excuses, de Velasco (1956, gener 12) en la darrera carta diu:

(...) Esta deuda que le tengo es tan sagrada como la vida de mi hijo puesto que debido a ese dinero es que está vivo (...) No me guarde rencor le ruego, no soy mala persona, crea Ud. que lo aprecio grande y

sinceramente, pueda ser que algún día se lo demuestre y lo convenza de ello. (p.205)

En aquesta dècada comença una de les seves passions, al mateix temps que una gran font de formació i informació, la lectura. Explica que a casa no hi havia llibres i comprava llibres de segona mà, que una vegada llegits revenia per tornar comprar títols nous, llegia tot el que li queia a les mans cita entre d'altres els següents títols: *La muntanya màgica* de Thomas Mann, *La metamorfosis* de Franz Kafka, *La tournée de Dios* de Enrique Jardiel Poncela, poesia.... (comunicació personal, 9 de gener de 2013).

2.3.3 Producció i activitat artística

2.3.3.1 Context artístic

F. Torres Monsó és va formar com aprenent en els tallers dels artistes Enric Monjo i sobre tot en el taller de Josep Clarà en la tradició clàssica mediterrània, tendència artística que va legitimar els ideals que va cercar el noucentisme català. Els principis estètics i ètics d'aquesta manera de fer, els trobem en l'escultura *Mediterrània* (1902-1905) , de l'escultor francès Arístides Maillol, que s'oposa a la influència hegemònica de Rodin d'arrel apassionada i romàntica . Una obra que parteix d'elements propis del classicisme i de les formes geomètriques de la natura per arribar a una interpretació de la realitat a través d'una síntesi personal de l'escultura.

Aquest estil arrelarà a Catalunya, pocs anys després a través d'alguns artistes catalans establerts, en aquell moment , a París amb qui Maillol hi va mantenir relació, molt especialment Josep Clarà (Doñate et al., 1994), amb qui, com hem vist, va treballar com aprenent F. Torres Monsó en l'any d'aprenentatge a Barcelona.

2.3.3.2 Anàlisi de l'obra. (veure obres catalogades d'aquest període registres números de 1941_001 a 1949_003)

Les obres d'aquest període són escultures i dibuixos. Els dibuixos són treballs d'escola per aprendre la tècnica de l'encaix, l'apunt ràpid, la proporció, el treball en ombra i textura, el treball de línia,...els temes són d'arrel clàssica: figura humana i paisatge.

El tema recurrent en les escultures d'aquest etapa és la figura humana i els retrats.

En el retrat treballa sempre des d'un punt de vista realista : l' obra inacabada *Amadeu* (1941), les formalment clàssiques, *El meu pare* (1942) i *Rosa* (1946), les de recerca formal i tècnica: *Màscara* (1946), *Amadeu* (1948).

L'any 1944 realitza tres peces inacabades de petit format on treballa la tècnica del modelat.

Progressivament aplicarà els principis de l'ideal de representació noucentista, que havia après dels seus mestres, hereus de la tradició clàssica mediterrània. Trobem peces acadèmiques de realisme canònic *Figura masculina* (1947), *Figura femenina* (1948), a destacar en aquesta línia l'evolució que hi ha a *Figura asseguda* (1948) per progressivament aplicar una síntesi interpretativa de la realitat utilitzant la geometria de la natura que en el seu moment va utilitzar Arístides Maillol en les obres, *Grup femení* (1948), *Figura femenina estirada* (1949) i *Retrat femení* (1949)

2.3.3.3 Activitat artística: exposicions, premis,...

Des del 1940 comença a participar en manifestacions i esdeveniments públics. L'any 1940 va guanyar el premi de l'Excel·lentíssima Diputació Provincial, era de 100 pessetes per l'escultura que va presentar a la "1era. Exposición de primavera de los artistas gerundenses", patrocinada per la Jefatura Provincial de Propaganda que va tenir lloc al Saló de descans del Teatre Municipal del 1 al 20 de juny.(Jefatura Provincial de Propaganda, 1940)

L'any 1941, conjuntament amb l'artista pintor Ernest Dalmau i Coromina (Girona, 1921), va demanar a la Jefatura Provincial de Propaganda fer una exposició al saló d'exposicions de la Biblioteca Municipal, demanda que els van concedir i la van realitzar del 11 al 26 d'octubre . Va tenir molt bona repercussió en els mitjans de l'època.

En aquesta exposició va presentar dues peces d'imatgeria religiosa, de les poques d'aquesta temàtica que va fer al llarg de la seva vida: *El Salvador i Crucifijo De Bolos*,(1941) va escriure: "(...) las dos tallas de madera "El Salvador" de un ropaje muy bien estilizado y de factura moderna y "Crucifijo" en la cual la posición del Cristo muerto es de un naturalismo muy bien interpretado."

L'any 1944 fa la seva primera exposició individual a la Biblioteca Municipal de Girona del 8 al 23 de gener i, del 28 d'octubre al 5 de novembre, participa en una col·lectiva que organitza el seu professor Joan Orihuel amb els seus deixebles: Xargay, Carrera, Torres i Sánchez Fernández, que va tenir lloc també a la Biblioteca.

L'any 1949 conjuntament amb Gusils, Martí Sabe, Subirachs , Vallés i Ventura participa a l'Exposició d'Escultura, organitzada pel Cercle Artístic de Girona del 15 al 30 de gener de 1949

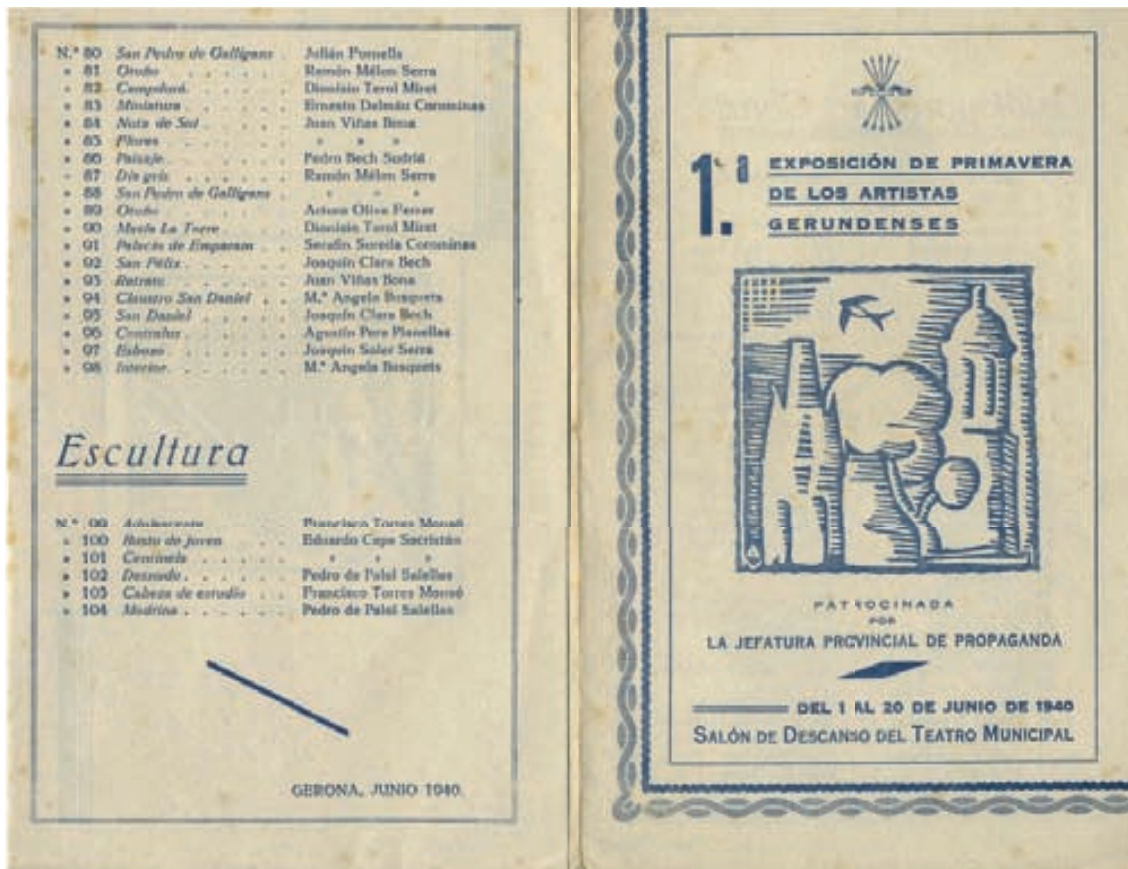


Figura 6. Fulletó Primera exposició col·lectiva on F. Torres Monsó va presentar obra. Organitzada per la Jefatura Provincial de Propaganda al Saló de descans del Teatre Municipal, del 1 al 30 de juny de 1940. Col·lecció de l'autor.

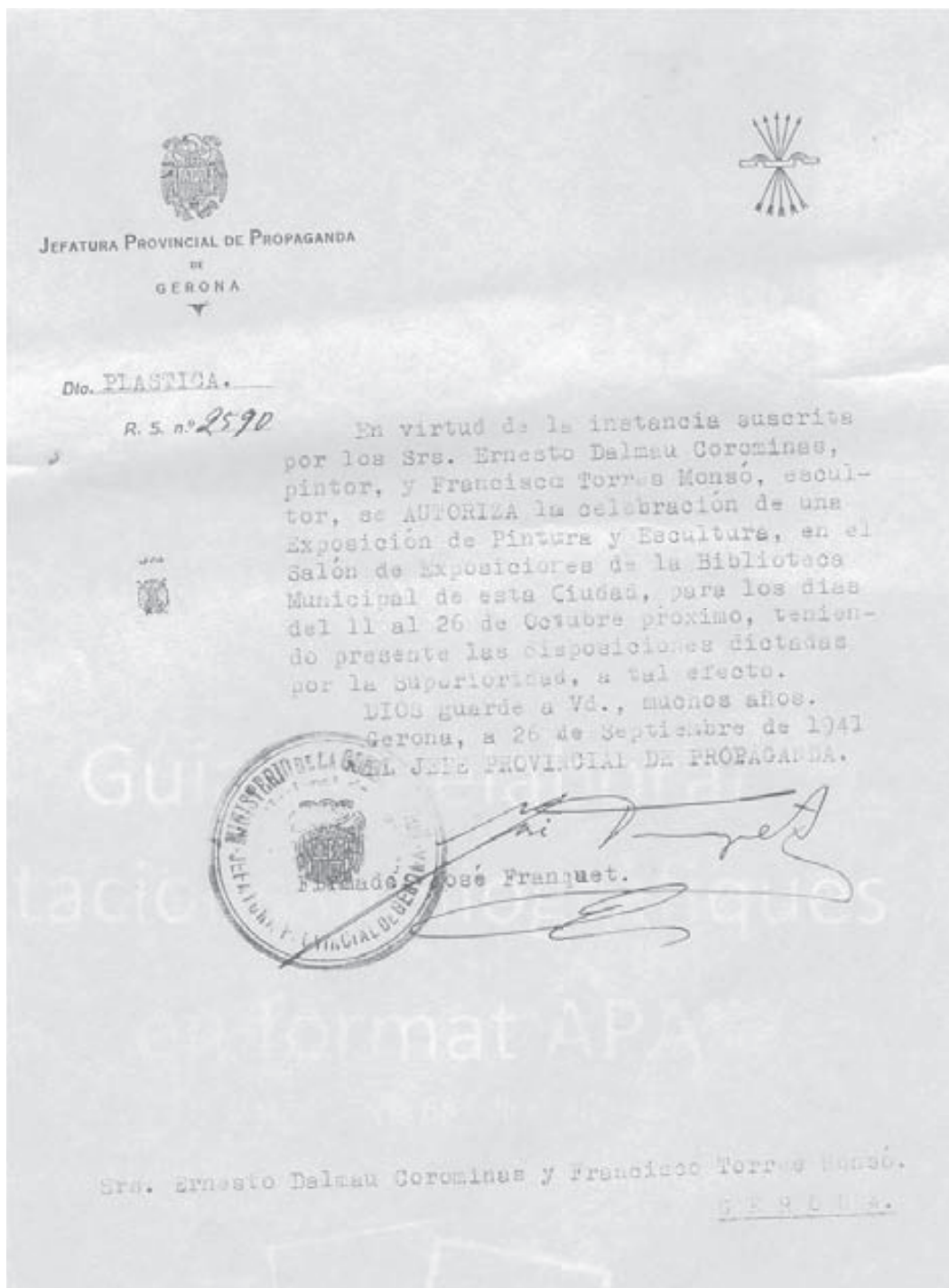


Figura 7. Autorització expedida el 26 de setembre de 1941, per la Jefatura Provincial de Propaganda a la demanda d'Ernest Dalmau Corominas i Francesc Torres Monsó per poder realitzar una exposició a la Biblioteca de Girona del 11 al 26 d'Octubre de 1941. Col·lecció de l'autor.



Figura 8. Fulletó de l'Exposició de pintura i escultura d'artistes de Girona per a les Fires de Sant Narcís de 1941, on va participar F. Torres Monsó. Col·lecció de l'autor.

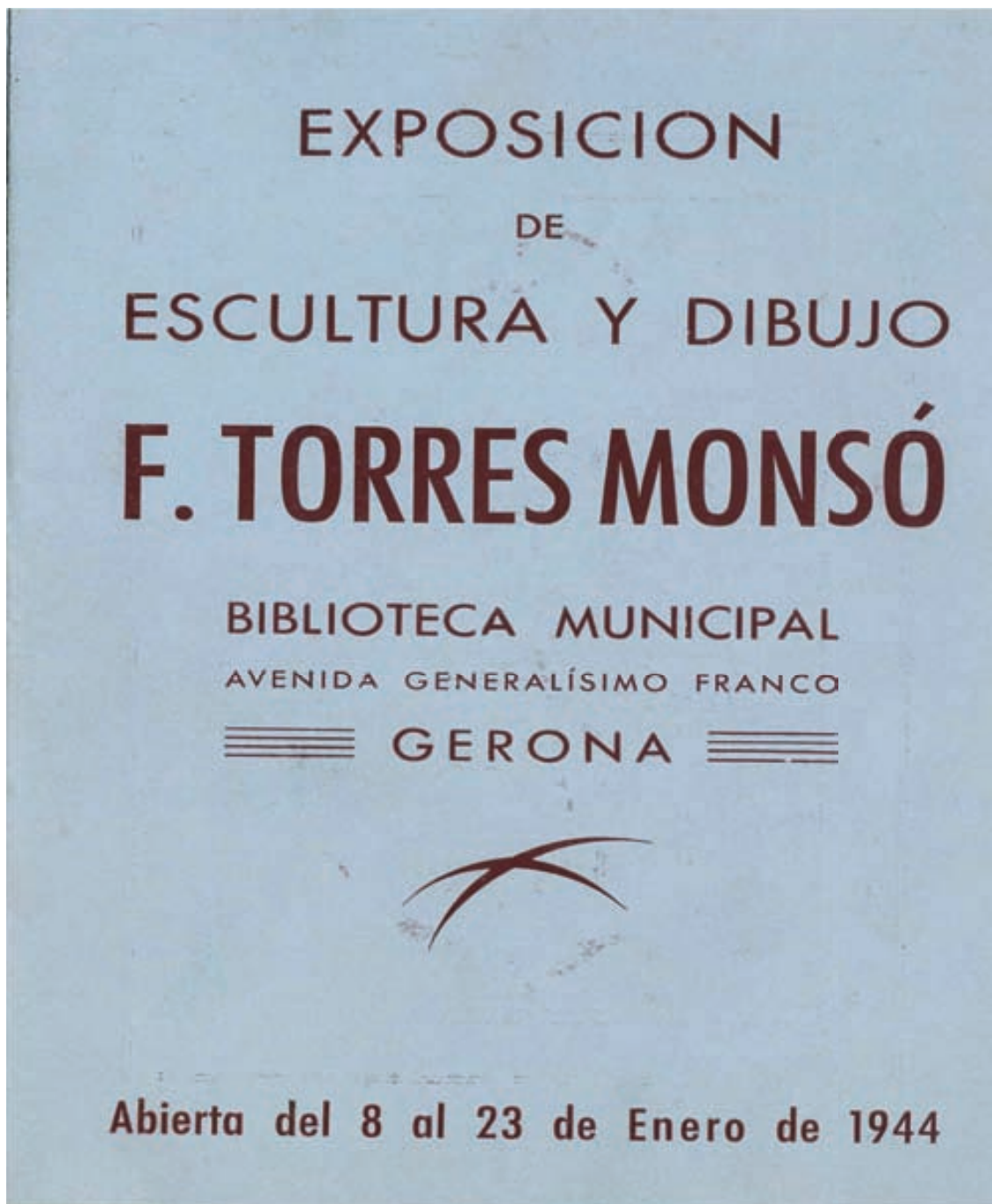


Figura 9. Fulletó primera exposició individual de F. Torres Monsó a la Biblioteca Municipal de Girona del 8 al 23 de gener de 1944. Col·lecció de l'autor.

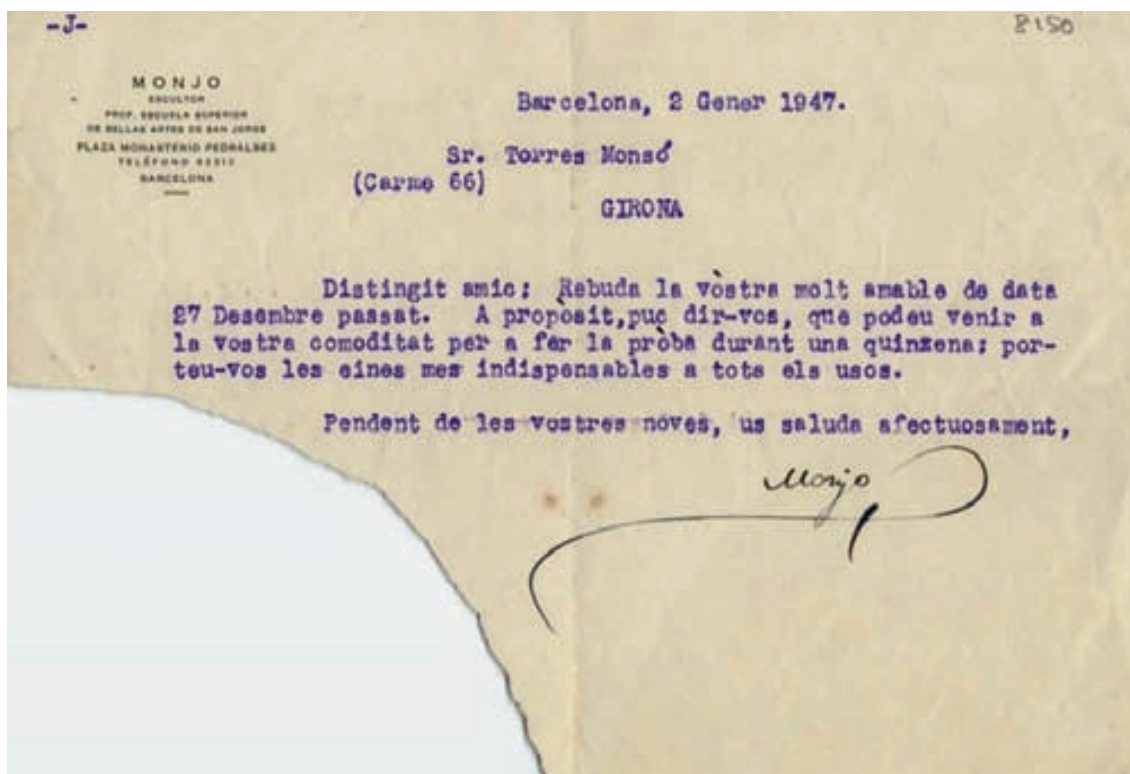


Figura 10. Carta de 2 de gener de 1947 d'Enric Monjo a F. Torres Monsó per fer la prova d'ingrés com aprenent al taller de l'escultor. (1949 a, juny 6). Registre 8150. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona

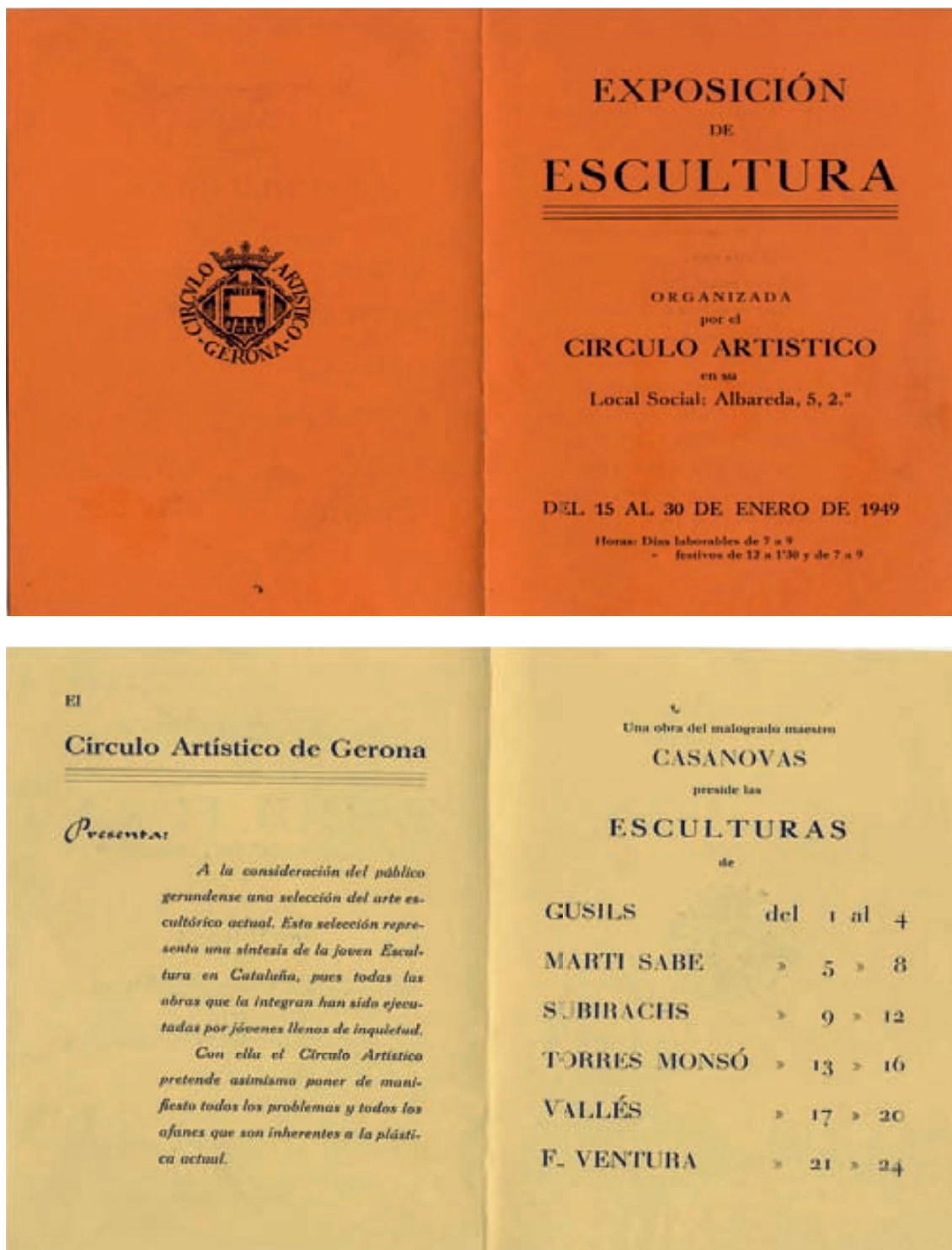


Figura 11. Anvers i revers del fulletó de l'exposició d'escultura celebrada al Círculo Artístico de Gerona, del 15 al 30 de gener de 1949. Col·lecció de l'autor.



Figura 12. F. Torres Monsó. *Amadeu/retrat de nen*. 1941. Alabastre. 30 x 14 x 14 cm.. Col·lecció particular. Reg: 1941_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 13. F. Torres Monsó. *Sense títol*. 1944. Modelat terracota. 16 x 15 x 15 cm.. Col·lecció particular Reg: 1944_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM:



Figura 14. F. Torres Monsó. *Nu femení*. 1945. Llapis plom i grafit. 27 x 16 cm.. Col·lecció de l'autor. Reg: 1945_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 15. F. Torres Monsó. Figura asseguda. 1948. Guix. 37 x 40 x 30 cm.. Col·lecció particular. Reg: 1948_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

2.4 Maduresa. Inici Trajectòria artística. Primers reconeixements.

Dècada dels cinquanta. La “guerra freda”. Obertura internacional i tecnocràcia.

2.4.1 Context sociopolític

2.4.1.1 Internacional. Creació dels organismes internacionals

El Pla Marshall ideat pel secretari d'estat nord-americà George Catlett Marshall va ajudar a la recuperació de les economies dels estats de l'Europa occidental. Els principals beneficiaris van ser, Gran Bretanya, França, Itàlia i la República Federal d'Alemanya (RFA).

Al llarg de la dècada es van signar els primers tractats de la unió econòmica i les aliances militars en dues grans òrbites: l'est i l'oest.

A l'oest, l'any 1949, amb deu països de l'Europa occidental, els EUA i Canadà es van establir les aliances militars de l'OTAN. L'any 1951 es va signar a París l'acord de creació de la Comunitat Europea del Carbó i de l'Acer, per part de RFA, Bèlgica, França, Itàlia, Luxemburg i els Països Baixos. L'any 1957, amb la signatura del tractat de Roma, es creen la Comunitat Econòmica Europea (CEE) i la Comunitat Europea de l'Energia Atòmica (EURATOM) .

A l'est, l'any 1949, es crea el Consell d'Assistència Econòmica Mútua (COMECON) entre l' URSS, Albània, Bulgària, Hongria, Polònia, República Democràtica d'Alemanya, Romania i Txecoslovàquia. El 1955 es signa el Pacte de Varsòvia entre l' URSS i els països satèl·lits.

Va quedar definida l'estructura geopolítica del "Primer Món" que va regir les dècades següents , una divisió d'aquest entorn geopolític en dos grans blocs, que van articular el conflicte d'interessos conegut col·loquialment com a "guerra freda" . Al marge del conflicte Est- Oest, els països anomenats del "Tercer Món", l'any 1955 a la Conferència de Bandung, van iniciar el discurs basat en la cooperació, l'anticolonialisme i la defensa dels drets humans, via intermèdia per preservar els seus interessos.

2.4.1.2 Nacional. De l'autarquia a la tecnocràcia

A principis de la dècada hi van haver dos esdeveniments que van garantir la supervivència del règim de Franco, d'una banda, l'any 1952, després de normalitzar les relacions amb el Vaticà, es va celebrar el XXXV Congrés Eucarístic Internacional a Barcelona i d'altra banda ,el 1953, els EUA van signar una ajuda militar i econòmica a canvi d'establir bases militars nord-americanes en territori espanyol.

A finals de la dècada per salvar les tensions que s'estaven produint en el si de la societat, tant en l'àmbit laboral com en l'àmbit universitari, es produeix un canvi de govern que acaba amb l'autarquia i introdueix la tecnocràcia. Canvi encapçalat per una sèrie de nous dirigents polítics vinculats a l' Opus Dei que

apliquen un pla d'estabilització (1959) que adopta les fórmules del capitalisme europeu i obre l'economia a l'exterior.

2.4.2 Trets biogràfics i activitat artística

La dècada dels cinquanta va comportar decisions i canvis importants en la seva vida, esdeveniments que marcaran un punt d'inflexió en el seu futur artístic i vital.

El 19 de gener de 1950 li van comunicar el veredict del jurat, que es va fallar l'11 de gener de 1950, del concurs que s'havia convocat per la construcció d'una font a la plaça del Marques de Camps. Li van concedir un premi de 10.000 pessetes, el lema de la proposta era "Juguetean". És la primera intervenció pública de F. Torres Monsó a la ciutat de Girona, es una obra de caràcter realista. L'obra porta per títol *Foques*, realitzada amb pedra de Girona amb l'ajuda del picapedrer Pruneda.

També va treballar com *sketch artist*, dibuixava apunts ràpids de les escenes en el rodatge de la pel·lícula *Pandora y el holandés errante*, pel·lícula de producció americana de la Metro-Goldwyn- Mayer (MGM) amb actors espanyols i americans, que es va filmar a Tossa de Mar i va tenir molta repercussió a la premsa local per l'afer amorós que es va atribuir a la protagonista, l'actriu americana Ava Gardner, i l'actor espanyol Mario Cabré. Una feina que va obtenir gràcies al seu amic Àngel Alcalde, propietari de la plaça de toros. Segons explica, la feina era molt avorrida, per aquest motiu hi va treballar poc dies i va passar la feina a la seva amiga, la també artista, Emilia Xargay que la va finalitzar (Torres, comunicació personal, 9 gener 2013)

L'any 1949 coneix el crític d'art Alberto del Castillo, crític que es va interessar per l'obra de F. Torres Monsó i va seguir l'evolució del llenguatge i la cada vegada més important presència pública del artista així com va aplaudir i impulsar molts dels reconeixements. Ho explicava en el text del catàleg que va escriure en motiu de l'exposició de F. Torres Monsó, l'any 1961, a l'Ateneo de Madrid, Del Castillo (1961) va dir:

(...) Vuelto a Gerona, y en ocasión de un viaje mío a aquella entrañable Ciudad, conocí a Torres Monsó. Me invitó a ir a su taller y me pidió opinión y consejo. Recuerdo que no se inmutó cuando le elogí el oficio, pero mostré mi disconformidad con el concepto. Con toda sinceridad le expuse la necesidad de cambiar de orientación y abandonar el blando clasicismo, en desacuerdo con su temperamento. Me miró, abrió unos ojos muy grandes y se calló.

Torres Monsó asegura que fruto de mi visita fue el descubrimiento del expresionismo inglés y su inevitable influencia. Acto seguido,

en efecto, da comienzo a las deformaciones del antiguo canon. El peligro del amaneramiento ha sido salvado. El Rubicón, saltado.

Con la timidez vencida, concurre en 1950 a la exposición "Postectura", en Galerías Layetanas, y al III Salón de Octubre en el mismo local, yendo a la cabeza en fuerza plástica. Véase el "Retrato de Emilia Xargay", que presentó en el Salón. Torres Monsó se incorporaba con nuevas energías a la vanguardia. (p.4).

2.4.2.1 Grup Postectura

Conjuntament amb el grup d'amics de Barcelona, amb qui mantenia contacte com es pot llegir en la continua correspondència que mantenien, sobre tot, amb J.M. Subirachs, van fundar el grup *Postectura*. Subirachs (1949 a, juny 6) i (1949 b, novembre 11) (1950 c, febrer 3) escriu a F. Torres Monsó:

Ja he pensat un nom per el grup, no m'agrada pas gaire però te'l vaig a dir per si t'ajuda a tu per pensar-ne algun altre. He pensat : "POSTECTURA" o "SOBRETECTURA" el significat es aquest: Podem considerar la tectura com la construcció o sia el Cubisme , així si diem post-tectura vol dir després del cubisme que és exactament la nostra situació històrica, sobre-tectura també te el mateix significat: sobre el cubisme. No trobes que " d'argument" queda bé?. Ja em diràs el teu parer. A mi eufònicament no m'acaba d'agradar pas. (p.260)

(...)

Tota l'Escola de Belles Arts espera amb interès la nostra exposició. Un pintor molt intel·ligent que es diu Bacallé m'ha dit que la nostra exposició tindrà la importància que va tenir, en l'any 47, l'exposició de l'Aleu, en Blasco, en Muxart i en Sitches. Jo crec (encara que la comparació sigui tant bona) que encara en tindrà més d'importància i sobre tot més transcendència .Hem de quedar bé! Viva La POSTTECTURA!!! (p. 247)

(...)

Reno! Així va en serio això d'anar al Perú. Deus estar tot emocionat , no? Doncs jo, que no sóc el que hi vaig, quan hi penso (que tu hi vas) m'emociono tot, doncs es un verdader gest heroic, un gran acte de valentia. No cal que dubtis gens que la marxa et faci perdre cap amic, jo ja t'asseguro les meves lletres que te diran, si més no, alguna cosa d'aquí (això mentre, és clar ! no guilli jo també). Trobo que això que ens separem serà profitós per l' interès de la nostra correspondència. Quina emoció pensar en lo que deuran dir les nostres lletres d'aquí un temps! Reno! quin any més emocionant: el març: l'exposició i l'octubre: la marxa !!!! (p. 255)

Eren sis artistes, tres escultors: J. Martí Sabé, J.M. Subirachs i F. Torres Monsó i tres pintors: E. Boix, R. Creus i J. Datsira. Van presentar sota el mateix nom la seva primera i única exposició a les Galerías Layetanas de Barcelona del 11 al 31 de març de 1950. Va tenir molta repercussió en els mitjans i bona crítica. Sobre l'obra de F. Torres Monsó el crític d'art Del Castillo (1950) diu: " A la cabeza va, en fuerza plástica, el gerundense Torres Monsó. Tímido en el tectonismo de "Cabeza", arquitectura la masa en "Piedra" sometiéndola en "Retrato de S.C." a un humanismo sentido. Busca en "Torso" y "Adolescente" los secretos del ritmo. Reacciona con excesiva dureza en "Figura" y recoge, por fin en "Grupo" el fruto de la ardua pugna con la belleza de la masa expresada en plástica pura" (p.4)

El neologisme *Postectura* és el que defineix el grup, que no va publicar cap manifest tal com explica J.M. Subirachs en l'entrevista radiofònica que els van fer a Radio Nacional de España a Barcelona, en motiu de l'exposició (Monreal, 1950):

El termino POSTECTURA está compuesto por las palabras "post" (o sea después) y "tectura" (ósea construcción). Así pues POSTECTURA simboliza la tendencia de humanización del arte actual teniendo como maestro o precursor, el estilo elementalmente constructivo que caracteriza una de las corrientes artísticas de nuestra época derivada de Cezanne, en oposición a la otra derivada de Freud.

-Este concepto ? Que explicación tiene en las obras expuestas por el grupo ?.

-Como era necesario encontrar un nombre para el título de nuestra exposición, procuramos que este fuera a la vez explicativo de la ideología común de nuestra obra. Como nos consideramos discípulos del "cubismo" y de su derivado el "purismo", hemos buscado hallar un equivalente de post-cubismo y purismo, siendo la esencia de estos "ismos", la "tectura", hemos resuelto sintetizarlo con el compuesto "Post-tectura".

En la mateixa entrevista F. Torres Monsó situa la seva obra en un pla de recerca constructiva que s'allunya progressivament del academicisme canònic, diu:

Mi labor va dirigida, más que nada ,hacia la síntesis y la tectura, pero siempre teniendo en cuenta la naturaleza, que es fuente de valores inagotables y eternos.

(...)

Creo que la cualidad primordial de mi obra es el dar primacía a las tendencias arquitectónicas de la escultura.

També va participar, del 30 de maig al 10 de juny, a l'exposició *Panorama de la pintura y escultura contemporánea* que es va presentar a la galeria d'art Sapi

en motiu de les fires i festes de primavera de Palma de Mallorca. En la presentació del catàleg Sebastià Gasch va fer una defensa dels nous llenguatges artístics que es sumen als més canònics i realistes: “En realidad, las diversas soluciones entre las cuales deja la alternativa – a saber: tema fielmente reproducido a la manera de los holandeses; deformado a la manera de los expresionistas alemanes; completamente eliminado como en ciertos cubistas- no son en modo alguno contradictorios.”(Gasch, 1959, para.5)

El 2 d'octubre de 1950 F Torres Monsó es va casar amb Rosa Rodríguez Aguiló. Donada la precària situació econòmica de la nova parella, van anar a viure a casa dels sogres al barri de Santa Eugènia de Girona, barri on a partir d'aquell moment, F. Torres Monsó hi tindrà el taller des d'on treballarà. Primer va tenir l'estudi a les golfes, on més endavant el van adaptar com a habitatge. Hi van fer el pis per a la Rosa, la Elisa i ell. Va ser llavors quan va ocupar la planta baixa.

Va iniciar la seva participació als Salons d'Octubre que van organitzar un grup independent de pintors i escultors de Barcelona a les Galeries Layetanas. Esdeveniment anual amb la finalitat de donar visibilitat a la situació de la creació artística del moment en el context català. Va presentar el retrat *Emilia* al 3er. Saló d'Octubre de Barcelona que va tenir lloc a les Galeries Layetanas del 7 al 27 d'octubre de 1950. Van assumir l'organització d'aquesta convocatòria els següents artistes, tal com s'indica en els crèdits del catàleg.: Francisco Fornells-Plà, Angel López-Obrero, José Hurtuna y Emilio Alba.

També va participar de la Exposición de Pintura y Escultura al Círculo Artístico de Gerona en motiu de les Fires de Sant Narcís del 28 d'Octubre a l'11 de Novembre de 1950.

2.4.2.2 Grup Indika

Va formar part del grup Indika. El grup va néixer el febrer de 1952, quan van exposar per primer vegada a la sala de Sessions de l'Ajuntament de Figueres. Estava format per Joan Massanet, Joaquim Casellas, Francesc Torres Monsó, Evarist Vallès, Bartomeu Massot, Jordi Curós i Emília Xargay. A la segona manifestació que va tenir lloc a Girona, a les Sales Municipals d'Exposicions, del 21 de juny al 4 de juliol, també hi van participar Marià Oliveras i Esther Boix.

El grup Indika era un grup heterogeni, però amb uns objectius comuns que anaven més enllà dels estils personals o temes representats. Tenien la voluntat d'incidir en el teixit artístic i cultural de la geografia gironina. Un altre element a tenir present és la idea de recuperar i enllaçar amb l'etapa de les avantguardes històriques, a més de l'afany de coneixement de la realitat artística del moment. Ho manifestaven al catàleg que es va editar en motiu de l'exposició a Girona, deia: “ Uno de los temas más apasionantes de nuestros días es el que hace referencia al arte de las últimas promociones. Nuestro grupo INDIKA, heterogéneo, pero macizo de intenciones, se propone daros una muestra de

varios de sus matices.

INDIKA, nombre eufónico ancestral, es el núcleo del plasma que dio vida a nuestra tierra que nosotros pretendemos sublimizar con formas angélicas” (INDIKA, 1952, para.2)

Malgrat les intencions del grup hi ha una reacció negativa per part de la crítica local que qualifica el nom del grup com exòtic i desqualifica els artistes Argos (pseudònim de Mossèn Bolòs) (1952) diu: “(...) tienen en poco el dibujo, prescinden de la perspectiva, hacen malabarismos con la forma y en cambio dan importancia desmesurada al color, presentándonos una pintura que podríamos llamar caleidoscópica”.

La precarietat de la situació artística del moment va portar als artistes, malgrat l'individualisme dominant, a la necessitat de crear grups des d'on sortir a l'espai públic i poder manifestar les seves intencions i aspiracions. La majoria de caràcter efímer tot i que n'hi van haver de més llarga durada i la majoria sense un manifest ni un programa d'intencions clar, Rocamora (2007) escriu:

La formació de grups sorgeix com una estratègia de combat, per obtenir més força, amb la idea de fer “pinya” davant la desolada situació artística. Citem alguns dels grups que es van crear entre 1948 i 1952 al territori gironí i català: Dau al Set (BCN, 1948), grup Lais (BCN, 1949), grup de Girona (Girona, 1950), Postectura (BCN, 1950), els Tres Pintors (Girona, 1952), i a la resta de l'Estat se'n van fundar d'altres com: Pórtico (Saragossa, 1948), Escuela de Altamira (Santander, 1948) o el grup Z (País Valencià, 1949). Alguns dels membres del grup Indika havien format part de grups, com els ja esmentats, grup de Girona, amb Xargay, Enric Marquès i Casellas, i Postectura, amb Francesc Torres Monsó, Esther Boix, Martí Sabé, Ricard Creus, Subirachs i Joaquim Datsira.

Un dels primer grups que es va formar va ser el BETEPOCS un grup artístic format l'any 1944 a l'Escola Llotja per diversos alumnes. Mitjançant l'organització d'exposicions i conferències van procurar apropar l'Escola Llotja a la modernitat plàstica i a través dels anomenats “Campaments Pictòrics” difondre l'art i la cultura arreu del territori. Dos grups catalans també de curta durada van ser el Grup Tahull i el Grup Sílex ambdós formats l'any 1955.

L'any 1982 es va presentar una mostra a la Fontana d'Or de Girona que recuperava el record del Grup Indika, amb l'ambició nom *Exposició antològica grup Indika*, que va reunir peces dels components dels grup i documents que es van editar en les manifestacions que van fer com a Grup. Et text de presentació el va signar Enric Marquès i Ribalta, que va situar l'interès de l'experiència en el context del moment, de l'evolució i l'interès dels artistes components del grup davant un moment polític i cultural difícil i d'una crítica que va definir com incompetent. Marquès (1982) va escriure:

A **Indika** confluïren una sèrie d'individualitats que posteriorment es desenvoluparien, totes, a nivell desigual, però afirmativament.

(...)

Les coses eren difícils per als joves artistes, però llur entusiasme era fresc, intacte, indestructible. Els mitjans eren nuls, no es venia pràcticament res i la crítica, generalment, era escèptica, malhumorada. Més que circumstancialment franquista, es podria afirmar, fonamentalment, que era incompetent fins la ignorància.

La nova saba dels joves artistes i intel·lectuals era un saludable símptoma que es manifestava al començament d'una dècada en el transcurs de la qual el país s'aniria desvetllant i avançaria en quasi tots els aspectes. (p.3)

L'11 de novembre de 1952 la Secretaria de Educación, Deportes y Turismo de la Diputación Provincial de Gerona, li va comunicar el veredict del jurat del Concurso-Exposición de Pintura y escultura, premios "Inmortal Gerona", segons el que se l'hi havia atorgat, per unanimitat, el Primer premi d'Escultura, un import de 3.000 pessetes.

L'any 1953 va néixer la seva única filla, l'Elisa.

L'any 1954 va participar a la II Bienal Hispano-Americana de Arte, a l'Habana, on segons el crític Alberto Del Castillo, va fer un bon paper. També va participar del VII Saló d'Octubre, convocatòria on va ser un habitual en les diferents edicions fins l'any 1957 que va finalitzar.

2.4.2.3 Beca del Cercle Maillol. Estada a París

El Cercle Maillol de l' Institut Francès de Barcelona que presidia Josep M. de Sucre i del que F. Torres Monsó era membre, organitzava anualment una exposició de joves artistes i becava les tres millors obres que s'hi haguessin presentat. Els artistes Antoni Tàpies i Josep M Subirachs, amic de F. Torres Monsó, havien guanyat la beca en edicions anteriors. L'any 1954, el jurat format entre d'altres per Alexandre Cirici i Joan Rebull, va atorgar el primer premi a l'obra *Grup d'alabastre*. La beca finançada pel govern francès que cobria les necessitats bàsiques, va permetre a F. Torres Monsó fer una estança de tres mesos a París. Tal com consta en l'epistolari, la carta on se li va comunicar la concessió de la beca de l' Institut Francès de Barcelona (1954, juny 4): "Muy Sr. Nuestro: Nos complacemos en informarle que ha sido oficialmente propuesto para una beca de tres meses de estudio en Francia." (p.4)

L'estada a París la va fer durant la Setmana Santa de l'any 1955. Va viure a la ciutat universitària, on va poder gaudir del carnet verd d'estudiant i la gratuïtat que aquest carnet implicava a museus, espectacles,... Va coincidir amb el seu amic escultor Ferran Ventura, que havia aconseguit la beca l'any 1952 i estava instal·lat a París, fou qui el va introduir en l'ambient artístic i bohemi del barri de Saint-Germain. L'últim mes va anar-hi la seva dona la Rosa Rodríguez.

Aquesta estada li va permetre visitar acadèmies d'art, museus, galeries, veure en directe obres de Rodin, Maillol, va quedar impressionat per les obres de Brancusi, Giacometti, Juli González, va descobrir els italians Martini i Marini i les obres cinètiques de Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely a l'exposició *Le Mouvement* que va organitzar la Galeria Denis René de París, del 6 al 30 d'abril de 1955.

Va poder passejar, gaudir i aprendre d'un entorn lliure i respectuós amb el que representava la creació artística del moment. També hi va descobrir el cinema clàssic Eisenstein, Dreyer,...i va reforçar els vincles d'amistat amb Apel·les Fenosa, Subirà Puig i l'escultor Ferran Ventura amb qui havia coincidit en l'estada al Taller d'Enric Monjo. Va viure els primers mesos a la Cité Universitaire _ Pavillon Espagnol, situada al Boulevard Tourdain, 9, el van rebre conjuntament amb altres becats el 18 de març i li van proporcionar els primers contactes, tal com consta en la carta d'acollida, Labrousse, A.M. (1955, març 17):

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir me faire l'honneur d'assister à la réunion des boursiers étrangers du Gouvernement français qui aura lieu le vendredi 18 mars entre 17 heures et 19 heures, dans les locaux du Comité d'Accueil.

Je serais heureuse, à cette occasion, de vous présenter à Mlle. CAMILLETTI, étudiante italienne, qui s'intéresse particulièrement à la technique des vitraux et qui pourra vous communiquer les adresses utiles qu'elle a déjà recueillies depuis le début de sa bourse. (p.215)

Va estudiar al taller del ceramista i esmaltador Laznet, on va perfeccionar la tècnica de la ceràmica "em dono conte que no sabíem gaire res de materials nous i maneres de treballar la ceràmica" (F. Torres Monsó, comunicació personal, 9 gener 2013).

A París es va assabentar que el Jurat de la III Bienal Hispano -Americana de Arte li havia concedit el "Premi Alejaidino", del Ministerio de Instrucción Pública de Brasil, motiu pel qual va quedar inclòs en l' Exposición Antològica dels Premios de la Bienal que s'havia de celebrar a Ginebra l'any 1956.

2.4.2.4 XARCATO

F. Torres Monsó, Joaquim Casellas i Emilia Xargay van crear la societat/marca XARCATO, acrònim que tal com explica F. Torres Monsó esta compostat per les primeres lletres dels cognoms dels tres socis (F. Torres Monsó, comunicació personal, 11 gener 2013)

Van treballar al llarg de la dècada dels cinquanta. Tot i que la marca era única XARCATO, cada un d'ells tenia un estil quan treballa la peça que s'inspirava

amb motius diferents: F. Torres Monsó amb figures antropomòrfiques, E. Xargay amb figures primitives i J. Casellas amb figures arqueològiques (F. Torres Monsó, comunicació personal, 11 gener 2013).

Tenien el taller al soterrani de la casa d'Emilia Xargay, van tenir premis i reconeixement dins l'entorn del món de l'artesanía. Van produir una col·lecció numerada de ceràmiques i van exportar peces al territori nacional i internacional i fins i tot van agafar un representant. Algunes de les col·leccions i encàrrecs les treballaven per a l'empresa GRES, tal com consta en algunes cartes de fons epistolar.

Van utilitzar la tècnica que barrejava procediments tradicionals i productes industrials. En F. Torres Monsó l'anomena del fang líquid: es fa un motlle de guix segons el disseny dibuixat on es col·loca el fang líquid, la decoració es fa amb pintura plàstica "Titanlux" i es frega per agafar brilló i s'impermeabilitza amb betum de Judea.

Moltes d'aquestes qüestions les recull Alonso (1956) en una entrevista a Xargay i Torres Monsó, diu:

-¿Qué tal de éxito?

No podemos quejarnos. Hemos tenido el segundo premio en la Exposición Internacional de Artesanía de Madrid y hemos sido seleccionados para enviar modelos en una celebrada en Nueva York...

-¿Qué motivo de inspiración tomas?-pregunto a Emilia

Surge sin ser buscado; este, por ejemplo, se basa en la línea de una cara...

(...)

A todo esto, Torres dice no se qué, a mis amigos, sobre Suiza, y pido aclaración:

Tenemos un compromiso que servir con destino a aquella nación.

(...)

-¿Autodidactas?-pregunto-

Si y no, pues Torres conoce la técnica industrial.

-¿Cómo se os ocurrió?

Buscando la manera de compaginar el arte con la economía ...

-¿Ya no se pinta pues?

Sí, pero quizá más lentamente. También se esculpe dice señalando a su compañero.

(...)

-¿Es algo que me interesa?

No sé...verá: es que le pido una de sus piezas únicas y no hay forma de entendernos en lo del precio.

-¿Caro?

¿Quién se empeña en que me la lleve de balde?

-¿Y se pusieron a ceramistas por razones de Economía...?

- Estos artistas...!

Per en F. Torres Monsó la ceràmica va ser sempre un important suport econòmic en un moment de dificultats per poder treballar i professionalitzar-se en l'obra escultòrica.

2.4.2.5 Viatge a Itàlia

L'any 1956 va fer un viatge d'estudis acompanyat d'altra gent a Itàlia. El Pla de Viatge, tal com consta en un document mecanografiat de sol·licitud de borsa de viatge que guarda en el seu arxiu particular, és: "Escultores del Quattrocento, Miguel Ángel, Pintura del Pre-Renacimiento y Renacimiento. Museos Italianos. Ciudades: Florencia, Pisa, Siena, Roma, Asís, Venecia y Ravena"

Va ser un altre viatge important per a l'evolució de la seva trajectòria artística. A Roma va coincidir amb la Quadriennial, fet que el va portar a redescobrir els artistes que ja li havien interessat a París Martín, Marini, la generació anomenada de les tres M, de qui, tal com diu Del Castillo (1961), l'impacte, la contundència i l'expressionisme de les seves obres.

2.4.2.6 Premis i exposicions

L'any 1957 participa a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, al concurs-exposició que anualment celebra el Real Circulo Artístico de Barcelona y al II Concurso de Pintura y Escultura convocada per la Diputación de Gerona, una nota al diari los Sitios de Girona diu: "El premio de escultura, de importe 10.000 pesetas se otorgó al artista local Francisco Torres Monsó, por su obra "Cabeza" "(Redacció, 1957)

Al llarg de 1958 va participar al Concurs "Premio San Jorge", de la Diputación de Barcelona i al II Salón de Mayo de la Asociación de Artistas Actuales. En ambdós esdeveniments va quedar finalista.

L'any 1959 amb l'obra "Dues dones" va rebre un dels "Premios de Mayo", el Premi "Julio González" en el marc del III Salón de Mayo. Premis instituïts per la Asociación de Artistas Actuales en col·laboració amb la Cámara Barcelonesa de Arte Actual, es van lliurar en un acte amb molt de glamour al Hotel Ritz de Barcelona amb una important concurrència. En F. Torres Monsó era a casa quan l'hi van donar la notícia, moment que explica en l'entrevista de Gil (1959): "¿Acudiste al Ritz de Barcelona? Pues no. Recibí la invitación, pero la verdad veía difícil el primer puesto..."

Aquest premi va coincidir amb l'exposició que conjuntament amb tres pintores: Esther Boix, Teresa Lázaro i Josefina Miró van presentar a la galeria Jardín de Barcelona, que va tenir molt bona crítica.

Va guanyar el concurs per a la realització de la façana de la Delegació d'Hisenda a Girona, a Gil (1959) explica: "Gané el Concurso abierto por la Delegación de Hacienda, para la construcción de tres plafones que deben adornar la fachada del nuevo edificio. ¿Cómo serán?. En relieve y de una

altura de 3'10 metros por 1'60 de ancho. Mira, aquí están los modelos en escala 1 x 10”.

També va participar a l'Exposició anual del Cercle Maillol a l' Institut Français de Barcelona i a Perpinyà, a l'Aux Rois de Aragón, una exposició on set pintors i escultors de l'Empordà van presentar l'art modern de la seva província.

El desembre de 1959 li van atorgar el primer premi d'escultura de la “III Bienal del Arte Mediterráneo” que es celebrava a Alexandria, premi atorgat a l'obra modelada l'any 1956 “Maternitat”. El crític d'art valencià Vicente Aguilera Cerni va ser qui va fer la selecció d'àmbit nacional per representar Espanya a la Bienal i va presentar com a representant del llenguatge abstracte l'artista valencià Vicente Alfaro i de llenguatge figuratiu l'artista gironí F. Torres Monsó, tal com explica a l'entrevista de Gil (1959): “¿Cómo participaste? Las Bienales nombran un representante en cada una de las naciones invitadas. Para esta de Alejandría, nombraron a don Vicente Aguilera Cerni, crítico de arte valenciano que formó parte de la Bienal de Venecia.” Sobre aquest moment recorda F. Torres Monsó “El comissari espanyol de la III Biennial d'Alexandria era Vicente Aguilera Cerni, em va demanar 5 peces en dos dies i vaig enviar el que tenia. La peça “Maternitat” que vaig modelar l'any 1956 va guanyar el 1er premi, era en metàl·lic 25.000 pessetes. El dia dels Sants Innocents l' Aguilera em va enviar un telegrama per anunciar-me el premi i donar-me l'enhorabona i vaig pensar que era una innocentada, però va ser veritat i a partir d'aquí el crític Luís González Robles em va convidar per a l'Ateneu de Madrid. Va ser la individual que vaig presentar l'any 1961 (F. Torres Monsó, comunicació personal, 9 gener 2013)

2.4.3 Producció artística.

Context artístic internacional i nacional.

2.4.3.1 Nou escenari Nova York. El paper dels Estats Units

La dècada dels cinquanta esta marcada per l' inici de la internacionalització del paper de l'art modern i la irrupció dels Estats Units en el primer pla de l'escenari del panorama artístic contemporani, Guilbaut , Borja-Villel, Peiró et al. (2007), Guilbaut diu:

Pero el arte moderno siempre ha tenido la aspiración de ser un movimiento internacional, cosa que pasó a tener notable importancia cuando los liberales estadounidenses que iniciaron el desarrollo del Plan Marshall en 1947-1948 comenzaron a considerarse en la vanguardia de la política internacional, por oposición a los políticos aislacionistas como el senador Talft (p.45)

Aquesta posició política va fer que tan la crítica americana, encapçalada per Climent Greenberg, com la política d'ajuts governamentals donessin suport al grup d'artistes americans Pollock, De Kooning, Rothko, Klein,...que ben aviat se'ls va situar dins el moviment de l'expressionisme abstracte i se'ls va utilitzar com abanderats dels nous valors americans, malgrat ells es van declarar

hereus del surrealisme i el cubisme de les avantguardes històriques i van treballar per a un art allunyat de l'acadèmia i la tradició, una art individual i lliure i al marge de la política , a Guilbaut , Borja-Villel, Peiró et al. (2007), Borja-Villel diu:

Los Pollock, De Kooning y Kline recibieron relativamente pronto el favor del público. Su arte se sustentaba directamente en las galerías, los coleccionistas y los museos que impulsaban un mercado creciente y cada vez más poderoso. Así mismo recibieron el apoyo de un gobierno que no dudó en gastar de septiembre de 1950 a junio de 1951 más de cien millones de dólares en un programa “cultural” destinado a combatir la propaganda soviética y a exponer los objetivos y políticas norteamericanas: *the American way of life*¹. Lo que era distintivamente americano tenía que celebrarse como esencia de la cultura occidental. El expresionismo abstracto iba de la mano del liberalismo, la Coca-Cola, los Chevrolets y las casas suburbanas repletas de bienes de consumo. Herederos del surrealismo y del cubismo, estos pintores (...) abogaron por un arte individual i libre. Sin embargo, descubrieron que estos valores plásticos habían sido rápidamente asimilados y utilizados por los políticos, con el resultado de que la rebelión artística se transformó en una agencia de ideología liberal (p.9)

2.4.3.2 París debat

En els anys de postguerra, l'escenari artístic de París va ser d'una banda sensible al que havia significat l'autoritarisme, l'Holocaust i després Hiroshima i Nagasaki, tal com recull Guilbaut (2007) que escriu “Pero tan pronto llegaron las imágenes del Holocausto a los quioscos de prensa, quedó claro el peligro existente de tratar de un modo sensacionalista la carnicería, es algo evidente en las escalofrantes fotografías que hizo Lee Miller para *Vogue* (p.28).. I, d'altra banda va conrear una imatge idealista de França com si la guerra i el nou ordre del món: la divisió en dos grans blocs no tingues incidència en la producció cultural i artística de París i la seva centralitat en el si d'Occident: en aquells moments Marianne Michel l'any 1945 cantava *La vie en rose*, amb lletra d'Edith Piaf qui la va enregistrar l'any 1947. També és important i significatiu el paper de la moda i de l'alta costura, Christian Dior presentava l'any 1947 la seva col·lecció “New Look”.

Posició que va portar a una cursa per obtenir uns (Nova York. USA) i mantenir altres (París. França) la centralitat i el lideratge del fet cultural Occidental.

El debat es desplaçarà i es centrarà en qui ostenta el domini de la producció, el que en termes econòmics i sociològics defineix la societat de consum de masses, que es caracteritza pel consum massiu de béns i serveis, tant en el que entenem per baixa cultura o popular: música lleugera , moda, producció

d'objectes,..., com el que s'entén per alta cultura, també anomenat pels historiadors el gran art: pintura, escultura,...i altres disciplines artístiques.

En aquest escenari tindrà lloc el nou debat del llenguatge artístic, la qüestió de fons va ser la redefinició de la sensibilitat moderna. Des de la tradició individual i moderna es posicionaran a l'arena artística d'aquest període, les representacions de la pèrdua de la capacitat d'humanitat de la societat moderna, fet que va portar a Gacometti a la representació dels homes sense forma ni identitat i a Fautier de les dones amorfes. La desfiguració es completa amb el qüestionament del projecte de la pintura de Wols. Actituds individuals que el crític Michel Tapié agruparà sota el nom genèric de "informel" o "art autre"

Malgrat l'interès en l'expressionisme i l'existencialisme que acabem de descriure, de la mà de la galeria de Denise René es va recuperar l'abstracció geomètrica de caràcter més científic, estil progressista que aquest galerista hi va donar suport enfront els "Jeunes Peintres de Traditions Françaises". Va ser en aquesta galeria on F. Torres Monsó, en la seva estada a París l'any 1955, va poder contemplar una de les exposicions que mostraven el canvi que s'estava produint Le Mouvement (Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely), on els nous conceptes: humor i diversió transformaven el discurs de l'antiga abstracció geomètrica.

2.4.3.3 Convocatòries internacionals

La dècada dels cinquanta és quan s'inicien moltes de les convocatòries artístiques internacionals, algunes d'elles han arribat fins els nostres dies.

L'any 1955 té lloc la primera Documenta a la ciutat alemanya de Kassel i al juliol del mateix any es va inaugurar la I Biennal d'Art d'Alexandria. L'any 1959 es va fundar la Biennal de París.

L'any 1951 es va internacionalitzar la Biennal de Venècia i es va crear al mateix any, seguint el seu model, la Biennal de Sao Paulo. Totes aquestes convocatòries han arribat fins avui.

La Biennal Hispanoamericana es va dissenyar com un esdeveniment internacional d'art contemporani i es va limitar la participació a artistes espanyols i iberoamericans. La va promoure el govern espanyol i la va organitzar l'Institut de Cultura Hispànica "per una molt feliç iniciativa de Manuel Fraga i Alfredo Sánchez Bella" En expressió de Manuel Sánchez Camargo (Areán, C, 1961, p.53 citat per Marzo, J.L., 2007 p. 49). El 12 d'octubre de 1951, dia de la Hispanidad i any de commemoració del cinquè centenari del naixement d'Isabel la Catòlica i de Cristòfol Colom, Franco, el ministre Joaquín Ruiz Giménez i el cos diplomàtic van inaugurar la primera Biennal Hispanoamericana a Madrid.

Aquest esdeveniment va tenir molt ressò tant en la premsa especialitzada com

en la diària, tal com indica en el seu estudi Cabañas (1991) quan escriu:

Esta literatura, que hoy podemos considerar histórica, surgió de forma paralela a los acontecimientos de un certamen por el que la sociedad española mostró un interés totalmente inusitado. (...)hubo abundancia en la publicación a través de los medios artísticos profesionales y su interés no es escaso, como veremos; sin embargo, la prensa diaria nos muestra con mayor evidencia el alcance social y ese interés en el público por las circunstancias y el desarrollo de la Bienal –como se la conocía popularmente haciendo del adjetivo un sustantivo- que sobrepasó con mucho el que normalmente venía sintiendo hacia las cuestiones artísticas, interés que apenas había caracterizado a una atenta minoría informada de estos asuntos en las escasas publicaciones especializadas. Y, en definitiva, fue esta repercusión social, este atrapar la atención del público, la que posibilitó buena parte del éxito y eficacia que la I Bienal tuvo en nuestra escena artística. (p. 20 i 21)

Es van celebrar tres biennals: la primera a Madrid, entre els mesos d'octubre de 1951 i febrer de 1952, la segona a l'Habana, entre els mesos de maig i setembre de 1954 i la tercera a Barcelona, entre els mesos de setembre de 1955 i gener de 1956. Totes les convocatòries van tenir un format semblant, una preparació prèvia llarga i territorialitzada que volia garantir un sistema de selecció, es preparaven retrospectives, com activitats complementàries al cos central de la convocatòria que es dividia en seccions: arquitectura i urbanisme, escultura, pintura, dibuix i gravat, però en les dues últimes biennals es va introduir una nova secció: la d'arts decoratives que en la segona biennial es va dedicar a la ceràmica i la tercera biennial a la joieria i els esmalts.

Hi van haver dos projectes per continuar la celebració a Caracas (1957) i a Quito (1959-1962) però no van reeixir. En ambdós casos van fracassar per l'alt nivell de politització; Cabañas (1991) diu sobre aquest tema "(...) la Bienal estuvo demasiado asociada a cuestiones políticas –la caída del presidente venezolano Pérez Jiménez y el aplazamiento de la reunión de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos)- y en ambos casos hubo actuaciones de oposición que contribuyeron a la imposibilidad de su celebración" (p.2). La Biennial hispanoamericana va ser substituïda l'any 1963 per les exposicions d' "Arte de América y España" que va dirigir el crític madrileny Luis González Robles.

Amb l'organització d'aquest esdeveniment el govern espanyol utilitzava l'art per situar-se en un context de llibertat diferent a la realitat política d'autarquia que es vivia a Espanya, tal com comenta en les seves conclusions Cabañas (1991) no es pot separar l'estudi del fet artístic de la Biennial del context sociopolític que la propicia.

Aquest fet va provocar en aquell moment, importants polèmiques; qui es

va posicionar a favor, qui en contra i qui va organitzar fins i tot esdeveniments paral·lels contra biennial. També va ser significativa la reacció dels artistes espanyols/catalans reconeguts en l'escena internacional, vinculats a les avantguardes històriques de la primera meitat del segle XX: la inhibició de Miró, l'entusiasta adhesió de Dalí i el rebuig amb una clara "manifestació antibiennial" de Picasso, tal com escriu el seu amic Subirachs (1951, juny 6).

26 juny

M'he assabentat que a París organitzen una biennial hispano americana en oposició a la de aquí, com pots veure serà de tendència comunista i exposaran Picasso i els pintors mexicans.(...) M'he assabentat d'una cosa important: Picasso ha presentat últimament a París una obra que representa la guerra de Corea feta amb estil realista. Trobo això important. Crec que Picasso ja pot morir tranquil. (p.25)

Recordem una de les adhesions que va fer Ridruejo: "Nosotros, los que estamos aquí, todos amigos, y muchos de los que están aquí en espíritu, los promotores de la Bienal del Arte, los amigos de Salvador Dalí y Salvador Dalí mismo,(...) es un grito íntimo pero profundo, un grito que acaso hoy, pese a todas las apariencias externas, seamos nosotros los españoles los que tengamos más derechos a dar en el mundo, este grito es ¡ Viva la libertad! "(p. 85-89) (citada per Utrillo, 1952)

Va ser un altre exemple en el que l'Estat, en aquest cas la dictadura franquista, va utilitzar l'art com a mostra d'identitat i de modernitat, sense creure en la seva capacitat de transformació i de innovació, Marzo (2007) afirma:

La política artística que el franquisme va emprendre aquells anys atorgava a l'art la capacitat d'expressar tant la identitat nacional com les manifestacions de vitalitat del règim, tan necessitat d'una imatge de liberalitat en el nou temps diplomàtics i econòmics que s'acostaven. El nou art "no podia fer mal", al contrari. Ja que l'artista "nacional" era rabiosament individualista per antonomàsia, era impossible que la pràctica artística pogués suposar un problema. (p.53)

Realment el règim reconeixia la innocuïtat de la pràctica artística, fet que va portar a que no hi hagués cap escrúpol en l'ús d'obres d'art produïdes per artistes no afins al règim franquista, com ho confirma el comentari que va recollir Tàpies (1983) "algú, crec que era Alberto del Castillo, li va dir a Franco: "Excel·lència, aquesta és la sala dels revolucionaris". I sembla que el dictador va dir.: "mentre facin les revolucions així..." (pp. 52-53)

En aquest context en F. Torres Monsó es va presentar a la II Biennial Hispanoamericana celebrada a Cuba, a l'Habana i segons explica Alberto del Castillo va fer un bon paper i va obtenir el premi "Alejaidino" en la III

Biennal Hispanoamericana celebrada a Barcelona.

2.4.3.4 Anàlisi de l'Obra. (veure obres catalogades d'aquest període registres números de 1950_001 a 1959_004)

En les obres d'aquest període el tema més utilitzat és la figura humana . Destaca una transformació progressiva en el marc de la representació cap a la pèrdua de realisme i del detall d'identitat que tenien les peces amables de tradició mediterrània de l'etapa inicial, per evolucionar cap a la síntesi formal i la contundència geomètrica de base arquitectònica, en una de les cartes Subirachs (1949, desembre 24) li comenta "(...) trobo que t'agafa una tendència "expressiva" que t'hi va molt bé. De totes maneres repeteixo lo que et vaig dir en la lletra última: cap d'aquestes obres recorden el Mediterrà". (p.248)

Aquesta pèrdua d'identitat reforça un treball de massa, volum i textura d'arrel expressionista i de recerca en nous materials que portaran a l'artista a realitzar unes peces que progressivament es van separant de la recerca canònica de la bellesa, tret característic de la primera etapa, per centrar-se en l'escènica de la capacitat expressiva de l'obra, primera incursió representativa en el drama existencial.

A partir de l'estada a París la capacitat expressiva de les obres no ve donada pel detall sinó per el que Alberto del Castillo (1961) en diu "(...) un dualismo existencialista en su producción". La potència i contundència de les obres la observem, d'una banda per l'ús de la geometria, clara i rotunda en la construcció de les composicions i d'altra banda l'ús que fa F. Torres Monsó del material emprat sigui pedra, bronze, ferro, ciment o fang cuit, el resultat és un aspecte aspre, rugós, erosionat i inert. Treball que emfatitza la introversió dels personatges al mateix temps que transmet una profunda humanitat.

Les formes trencades amb extremitats inacabades i clavades al terra. Conjunts on la tensió angulosa i el drama s'ajunten en arquitectures simples però al mateix temps d'una intensa i vigorosa expressivitat.

Un bon exemple de la transformació descrita és pot veure en les dues maternitats d'aquest període, una "Maternitat" de 1951, obra modelada en fang i emmotllada amb ciment, contundent, voluminosa herència de la tradició clàssica mediterrània. L'any 1956 va modelar una nova "Maternitat", en la que l'ús del material i la geometria donen una contundent expressivitat a la peça des de la humanitat que desprèn hi ha un espai d'angoixa existencial i introversió, aquesta peça té diferents versions, una d'elles li va valer l'any 1959 el premi de la III Biennal d'Alexandria. Aguilera, V. (1966) el situava en l'apartat de la "Figuración innovada" i feia l'anàlisi següent:

Toda la sencillez de un artesano, unida a la fuerza de un cantero y a la humildad de un menestral, dan a la escultura de Francisco Torres Monsó (1922) su energía y autenticidad. La reciedumbre del volumen se impone inmediatamente al contemplador, y aunque en ocasiones compone el conjunto respetando una elemental estructura geométrica –tal vez la misma cubicación del bloque-, otras veces, al valorar más los espacios, alcanza soluciones de natural y espontánea elegancia, que, ocasionalmente, le emparentan con Lehmbruck. Aunque sus obras más características son las otras, las rotundas i simples, donde rezuma, entre las rugosidades del material, un fluido de cálida humanidad (p 266).

Destaquen d'aquesta etapa peces com *La cega* (1955), *Picapedrer* (1956), *Dues dones* (1959) i *Paternitat* (1959) i una primera incursió en el llenguatge de l'abstracció geomètrica amb una figura de plom on va descompondre el cos humà en estructures planes i un equilibri de buits i plens, va començar a experimentar amb el llenguatge de descomposició i desconstrucció constructivistes com també havien fet altres escultors d'aquest període Juli González, el seu amic olotí Leonci Quera,... són molts dels escultors que van treballar en la transformació del llenguatge acadèmic. Alexandre Cirici atorga a aquest treball el valor de reflexió sobre la condició humana en concret sobre la fragilitat humana Cirici (1960 b) diu:

(...) Las dos figuras que le valieron justamente el premio Julio González, de la A.A.A., unió, a aquella base de reencuentro con el frente misteriosos de lo primigenio, una tensión formidable y, al mismo tiempo, un sentido trágico de la erosión y de la comisión, que nos hace pensar en lo más profundo de la obra de Henry Moore.

(...)unas siluetes extraordinariamente puestas en tensión, hasta la tirantez más dramáticamente vecina del esguince, a la manera de un Chadwick.

(...) Sin llegar a la corrupta excavación de las masas de una Germaine Richier (...) Torres Monsó supo incorporar en aquel momento la sensación de la fragilidad de la vida, del hecho de estar suspendidos todos los humanos encima del abismo inmenso que, rodeando nuestros pobres, efímeros años, nos envuelve con la inmensidad vacía de los millones de milenios de no existencia, en una angustiosa sensación de abandono y, también, en una adhesión pasmada, maravillada, adorada hasta el preciosismo, de lo que todavía por unos instantes vive y alienta.

Unos ensayos metálicos, destinados a traducir la gramática figural a unos esquemas fundamentales, le han ayudado, posiblemente, a acercarse más al problema de su plástica, que sigue fiel al figuralismo, a pesar de ello o gracias a ello.

Sus planchas metálicas, cortadas y soldadas, se sitúan en el espacio siguiendo la tradición de las búsquedas de un Julio González o de un Gargallo, en las que lo espacial se alía a ciertas valoraciones visuales, de claroscuro.

(...)

Es común que las obras de Torres Monsó presenten un carácter de contrapunto entre un canto y su respuesta. (...) la mirada constituye una de las características de su obra. En un momento en que tantos escultores parecen reducir los sentidos de sus personajes a una cenestesia completamente interior, Torres Monsó que ha cerrado definitivamente ojos, narices y bocas (Modigliani empezó apretándolos. Brancusi siguió hasta la anulación total), a pesar de ello dirigió una mirada invisible, con gran fuerza, desde las Cabezas de sus figuras, y llega a condicionar a esta mirada la actitud entera en tensión. Todos tienden a algo, se dirigen a algo y esta tensión es su vida.(p.25).

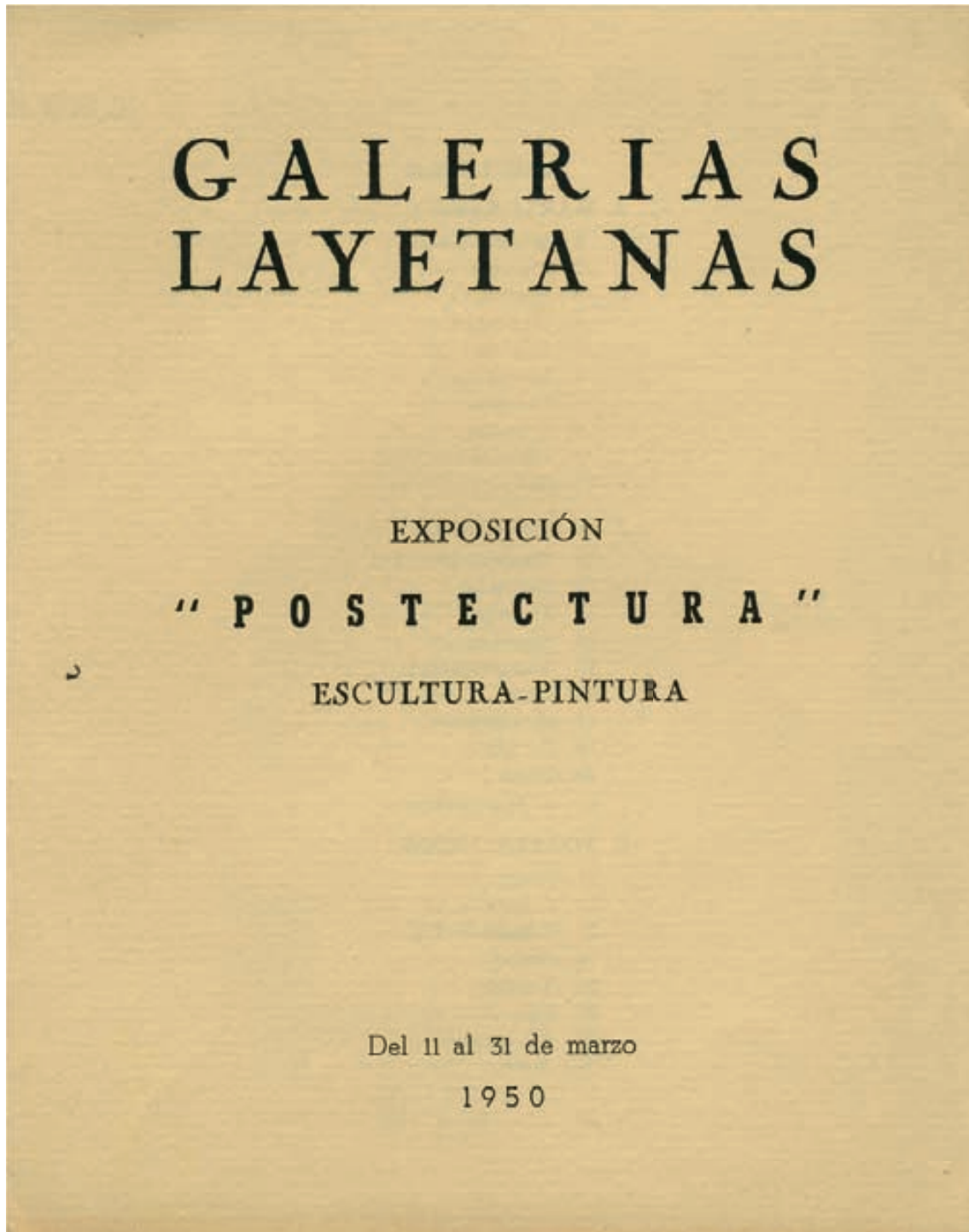


Figura 16. Fulletó de l'exposició del grup *Postectura* a les Galerías Layetanas de Barcelona el març de 1950. Col. de l'autor.



Figura 17. Fulletó del grup INDIKA en la seva segona exposició al Círculo Artístico de Gerona. L'any 1952. Col·lecció de l'autor.



Figura 18. El Grup Postectura als estudis de Radio Nacional a Barcelona el 13 de març de 1950. D'esquerra a dreta Ester Boix, Martí Sabé, Montreal (periodista), F. Torres Monsó, Ricard Creus, Joaquim Datsira i Josep M Subirachs. Col·lecció de l'autor.



Figura 19. Grup d'amics a Barcelona a Pedralbes. D'esquerra a dreta Martí Sabé, Claudi Sabé, F. Torres Monsó, Josep M Subirachs. Col·lecció de l'autor.

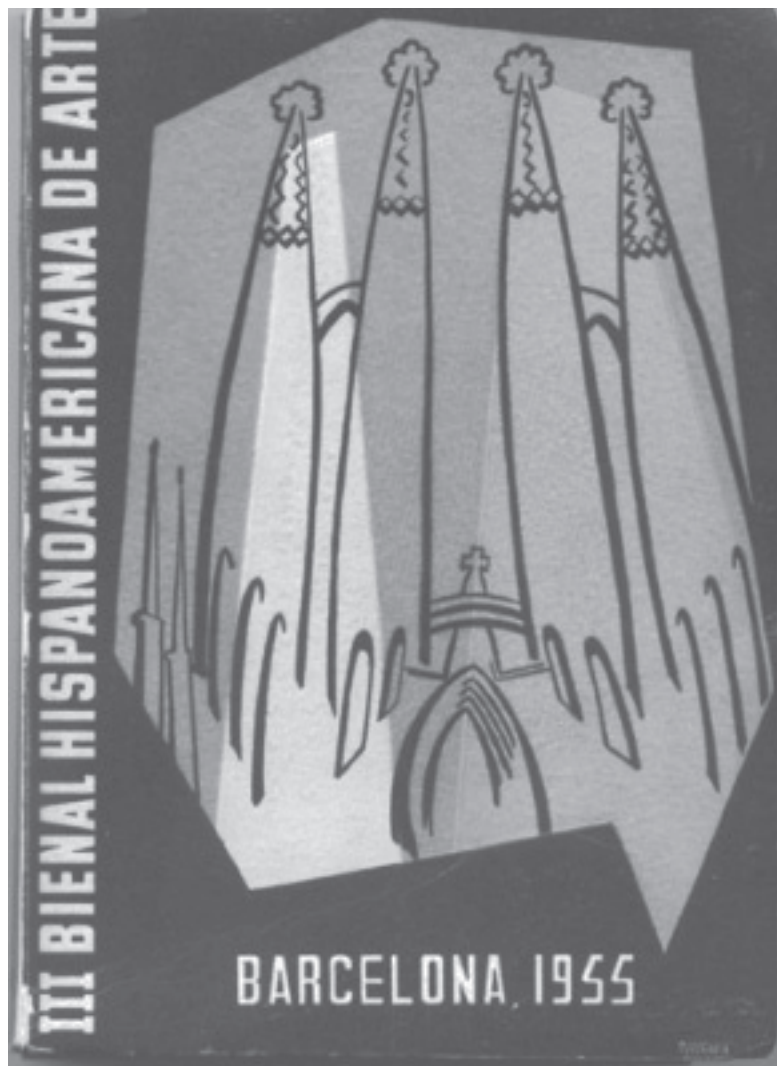


Figura 20. Coberta del catàleg de la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona, de 1955. Disseny d'Enric Planasdurà.



Figura 21. F. Torres Monsó al taller de XARCATO l'any 1959, foto que va il·lustrar al diari *Los Sitios de Girona* la notícia sobre el 1er premi d'escultura de la Biennial d'Alexandria. Col·lecció de l'autor.

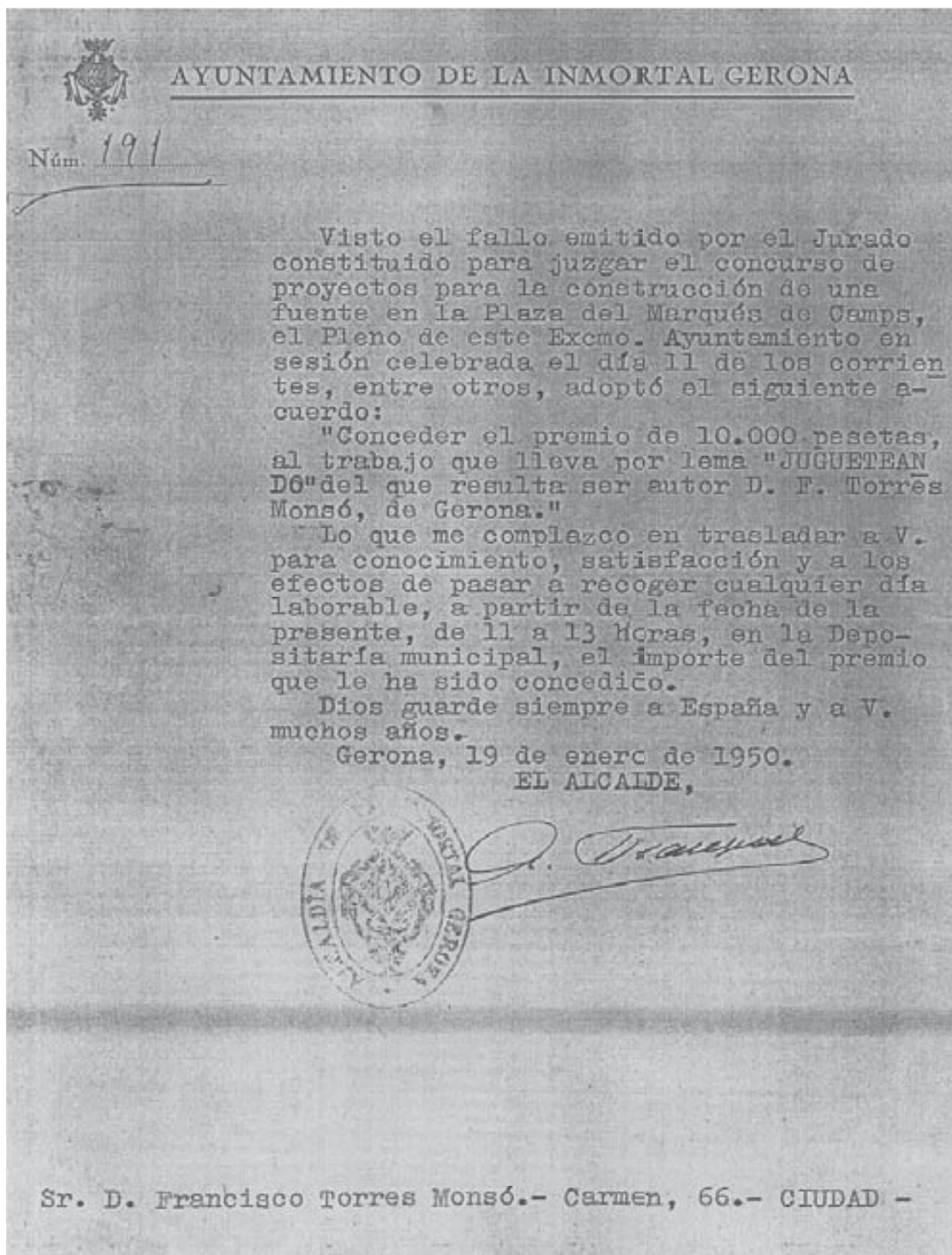


Figura 22. Comunicació de l'Alcalde de l'Ajuntament de Girona del premi per a la realització del projecte de font de la Plaça Marqués de Camps. Foques 1950. Col·lecció de l'autor.



Figura 23. F. Torres Monsó. *Foques*. 1950. Pedra de Girona. Ajuntament de Girona. Reg: 1950_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 24. XARCATO (J. Casells, F. Torres Monsó, E. Xargay). *Peça de ceràmica*. 1951. Fang líquid. 19,5 x 16 x 16 cm. Col·lecció particular. Reg: 1951_003 de la BdDdel catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 25. F. Torres Monsó. *Maternitat*. 1951. Modelat amb fang i emmotllat amb ciment. 36 x 13,5 x 19 cm. Col·lecció particular. Reg:1951_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 27. F. Torres Monsó. *Paternitat*. 1959. Bronze 47,5 x 25 x 12 cm. Col·lecció particular. Reg:1959_002 del catàleg raonat de l'obra de FTM.

2.5 Maduresa. Un escultor consolidat. Crisi creativa.

Dècada dels seixanta. La dècada prodigiosa: la revolució dels estudiants. Desenvolupament, confort i turisme

2.5.1 Context sociopolític

2.5.1.1 Internacional. Frustració i alenades d'aire fresc.

El mapa geopolític que s'havia dibuixat després de la segona guerra mundial havia construït un món dividit en dos esferes de poder, que mantenien l'equilibri en els pactes internacionals de l'anomenada guerra freda.

Els cinquanta van ser tant a Estats Units com a l'Europa occidental un temps de conformisme social, una acceptació a l'autoritat del govern, l'estructura de la família i el paper de la religió, la continuïtat de la subordinació de la dona a l'home i dels fills als pares, una societat d'actitud racistes i reprimida respecte al sexe.

Els seixanta trencaran aquest moment històric, són anys de canvis en allò social, de grans convulsions, la darrera vegada que s'utilitza en la societat occidental contemporània, la utopia revolucionària com a motor de canvi social i polític.

Al llarg de la dècada dels seixanta, els valors establerts van ser reemplaçats per la lluita en favor dels drets civils dels negres, el feminisme, l'alliberació sexual i el naixement d'una contracultura, animada per la fe dels joves en la possibilitat de construir un món millor. Van ser especialment els estudiants universitaris els que van començar aquesta etapa de canvis, Fontana (2011) diu:

En el origen de los movimientos estudiantiles están la impaciencia y la frustración de los jóvenes universitarios, lo cual hay que poner en relación con el crecimiento y la masificación de un alumnado que procedía de capas sociales más amplias que en el pasado, y para el cual la universidad no era ya, como antes, una etapa preparatoria para su integración en las clases dirigentes. (p.376)

L'any 1968 va ser el moment que van confluïr una llarga seqüència d'esdeveniments: al gener es produeix a Vietnam l'ofensiva del Tet, fet que va fer entendre als Estats Units que no podien guanyar la guerra. Tema que ja des de 1965 era recurrent en les protestes que protagonitzaven els estudiants a diferents campus universitaris del país. A l'abril esclaten els fets coneguts per la primavera de Praga, intent frustrat de instaurar un "socialisme" amb rostres humans. Mor assassinat Martin Luther King, fet que té com a conseqüència, disturbis racials en múltiples ciutats americanes i, a Berlín es va atemptar contra la vida del líder estudiantil Rudi Dutschke, que va comportar el primer moviment de revolta estudiantil a Europa, seguida al maig per la gran revolta dels estudiants a París (el conegut com maig del 68 francès) liderada per l'estudiant de la Universitat de Nanterre, Daniel Cohn-Bendit, fill de jueus escapats d'Alemanya. Al juny mort assassinat Robert Kennedy i a l'agost les

tropes del pacte de Varsòvia van aixafar les revoltes de Txecoslovàquia. A l'octubre, l'expulsió del Partit Comunista Xinès del líder Liu Shaoqui va senyalar un moment culminant de la revolució cultural xinesa, mentre a la ciutat de Mèxic es produïa la matança d'estudiants a la plaça de Tlatoelco i poc dies després, a les olimpíades, Tommy Smith i John Carlos saludaven al podi amb el símbol del poder negre.

També per l'Església catòlica serà un moment de posada al dia, Joan XXIII va orientar el seu pontificat cap a l'obertura de l'Església al món; l'11 d'octubre de 1962 va inaugurar el major concili de tots els celebrats per l'Església catòlica durant gairebé dos mil anys. El Concili Vaticà II va preparar el camí per a la igualtat entre homes i dones, va aprofundir en la unitat dels cristians i va establir les bases per a la consecució d'una pau universal i justa. Però l'adaptació de l'Església catòlica als temps moderns no va frenar la progressiva laïcització de la societat.

Època tumultuosa que culminava una dècada de canvis, els anys seixanta, també coneguda com "la dècada prodigiosa" Semper i Corazón (1976) la descriuen com: " Una dècada en la que todo estuvo a punto de estallar por exceso de vitalidad. La producción de acontecimientos desbordó su capacidad de asimilación. La aceleración del cambio hizo que la velocidad social dejara atrás al tiempo histórico" (p.3)

Per André Malraux, llavors ministre de cultura de França, va significar "una crisi de la civilització" (citada per Gallant, 2008 p. 10)

Els orígens cal buscar-los en una sensació global de frustració, tant a "Occident" com a "Orient". Els valors de la democràcia, la llibertat dels pobles i les millores socials lligades a l'estat del benestar, que havien emergit després de la segona guerra mundial, no s'estaven complint després de vint anys, d'aquí la frustració i la insatisfacció de les noves generacions amb formació i capacitat crítica, que són les que van iniciar la contestació i la revolta, Fontana (2011) explica:

La insatisfacción prendió sobre todo en los jóvenes y se manifestó en movimientos de protesta que carecían de proyectos razonables para cambiar las cosas, y que acabaron en todas partes en la desesperación de la impotencia. Ni en Praga se podía pensar en vencer a los tanques soviéticos con manifestaciones pacíficas, ni en Estados Unidos los universitarios, los "hippies" o, el "poder negro" podían amenazar seriamente el sistema. Ni en París el entusiasmo milenarista de los estudiantes podía transformar la sociedad. Como tampoco los "guardias rojos" chinos iban a poder acabar con el viejo mundo del maoísmo para crear otro enteramente nuevo.

La amplitud que cobraron estos movimientos se debió a que el orden establecido no supo reaccionar inicialmente a unas amenazas que no había previsto. Los años cincuenta habían sido de satisfacción y

mansedumbre y, nada anunciaba las conmociones que iban a producirse. (p.374)

2.5.1.2 Nacional. Desenvolupament i confort.

La recuperació econòmica resultat dels dos primers plans de desenvolupament que es van portar a terme a l'Estat espanyol es van utilitzar pels tecnòcrates del govern per divulgar els èxits del règim i commemorar els vint-i-cinquè aniversari de l'acabament de la Guerra Civil sota el lema "XXV Años de paz".

La renda per càpita creix i l'analfabetisme decreix. L'ocupació laboral amb l'ajuda de l'emigració és pràcticament total i el turisme es converteix en la primera indústria del país. La societat espanyola va entrant progressivament a la societat de consum: electrodomèstics, automòbils, televisió, compra d'un habitatge i fins i tot una segona residència,...Aquesta nova realitat situa la societat en una zona de confortabilitat amable i còmoda que l'allunya de la bel·ligerància contra el règim d'autarquia que es manté al govern.

A Catalunya tot i l'espai d'una certa confortabilitat a que havia portat el nou moment econòmic, la dècada dels seixanta es va caracteritzar per una gran efervescència creadora en molts terrenys, protagonitzada fonamentalment, per la nova generació que no havia participat en la guerra i que començava a iniciar-se en els afers públics. Conscients de la manca de llibertats l'actitud dels qui promogueren aquell impuls era segons Triadú (1978) "(...)de "provocació", i assenyalava que "normalment era obre de joves, i que en aquells anys un aire jove sacsejava la cultura catalana i hi imposava nous ritmes(...)" (Triadú, 1978, p.278 citat per Ferrer, 1979).

Una mostra de la creativitat del moment va ser l'aparició del moviment de la Nova Cançó, que va debutar el 19 de desembre de 1961. Altre va ser l'impacte sociològic del cristianisme a partir de l'evolució, en concret del catolicisme, com a resultat del Concili Vaticà II i en concret de l'aplicació d'encíclics com *Pau a la Terra* de 1963.

També serà, com hem descrit a la resta del món, en l'entorn universitari on s'intentaran trobar nous camins per expressar les aspiracions de canvi a favor de la democràcia que existien a Catalunya, tant en el camp sindical com en religió i polític, que va culminar el 9 de març de 1966 amb la celebració de l'assemblea constituent del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, al Convent del Caputxins de Sarrià. Es van reunir 400 estudiants i 33 invitats, entre professors i intel·lectuals L'edifici fou assetjat per la policia i al cap de dos dies foren tots detinguts: la repressió havia destruït l'intent de normalització.

2.5.2 Trets biogràfics i activitat artística

Al llarg de la dècada del seixanta F. Torres Monsó va mantenir una activitat expositiva important nacional i internacional, més intensa a l'inici de la dècada i es va reduint fins arribar a deixar quasi l'activitat al final de la dècada.

L'any 1960 participa de diferents esdeveniments col·lectius: IV Salón de Mayo a Barcelona; Exposición Nacional de Bellas Artes a Barcelona; 85 Promoción de Arquitectura a la Sala Gaspar de Barcelona i també exposa a Beirut i Damasc amb la participació espanyola de la III Bienal de Alejandría.

Va formar part de l'exposició inaugural dels Museu d'Art Contemporani de Barcelona, que va tenir lloc al Foment de les Arts Decoratives el 21 de juny de 1960; hi va participar amb l'obra "Paternitat", 1959, un bronze de 47cm. En el catàleg es situa el marc cronològic d'actuació entre 1910 i 1960, en una col·lecció inicial reflex de l'evolució de la plàstica catalana d'aquest període i amb la finalitat de donar continuïtat al treball del Museu d'Art Modern de Barcelona. La figura de F. Torres Monsó està situada en l'apartat del Formalisme: Escultura conjuntament amb Julián Riu Serra i Claudi Tarragó, apartat que defineix Cirici i al. (1960): "La fidelidad a la visión ordenada y constructiva, propia del mediterraneísmo, ha pasado a las generaciones de postguerra a través de un formalismo preocupado por la armonía y la síntesis." (p.6).

El 1961 a través del Instituto de Cultura Hispánica i amb selecció de Luís González Robles va participar a la Exposició Internacional d'escultura contemporània, Museu Rodin de París. També el mateix any va estar present a la VI Biennial Internacional d'Escultura, parc Middelheim d'Ambers.

El premi de la Biennial d'Alexandria va ser el fet determinat que va portar a una significativa presència pública de l'artista i al mateix temps un important reconeixement públic, tal com es pot comprovar en els mitjans de comunicació de l'època catalans i espanyols (Aguilera, 1960, Bonancia, 1960, Cirici, 1960, Climent 1960, Cortés 1960, Del Castillo, 1960, Otes, 1960).

Un fet que cal destacar és l'homenatge que va rebre per part dels artistes olotins organitzat pel "Cràter d'art" on l'artista olotí Leonci Quera va llegir una conferència sobre

"El arte y la sociedad" en honor de F. Torres Monsó qui en una entrevista va agrair les atencions rebudes. Campanins (1960) va escriure "¿Está Vd. contento con el homenaje que le han ofrecido los artistas olotenses? Muchísimo, y deseo expresar mi gratitud a todos mis amigos de Olot y al público que ha dado tanto relieve a este acto."

2.5.2.1 Primeres exposicions individuals

Al llarg de la dècada hi hauran tres moments que coincideixen amb les tres exposicions individuals que va realitzar i que situen a F. Torres Monsó en el mapa artístic del moment.

La primera és la que va realitzar l'any 1961 al Ateneo de Madrid, on va presentar obres de la dècada dels cinquanta i les darreres obres realitzades. Recull que es va publicar en un catàleg amb un text de presentació del crític Alberto del Castillo (1961) text que explica la trajectòria artística realitzada fins el moment de F. Torres Monsó. Aquest fet li va comportar el reconeixement de la crítica de l'època (Costa 1961 a *Ya* ; Figuerola-Ferreti 1961 a *Arriba*; Gironella 1961 a *ABC*; Sánchez, V. 1961 a *La Estafeta Literaria*; Sánchez, M. 1961 a *La Hoja del Lunes*). Fet que també va influir a que el jurat que atorgava les beques "Juan March" per a artistes li concedís, a l'any següent 1962, una beca per una estada de tres mesos a l'estranger: un mes i mig a París i un mes i mig a Londres, estada que va realitzar de setembre a desembre del mateix any. Tal com recull Bonancia (1962) en una entrevista a F. Torres Monsó quan escriu:

¿Qué hay de tu viaje?

El Jurado que otorga las becas "Juan March", me ha concedido una para un viaje de tres meses.

¿Destino?

Paris i Londres. Mes y medio en cada capital.

¿Cómo se otorgan estas becas?

(...)

Tienen en cuenta las exposiciones, premios, etc.

(...)

¿Exposiciones?

Una individual en el Ateneo de Madrid, que puede haber influido mucho en la decisión, por cuanto dio ocasión a la crítica y público de Madrid a que conocieran mis obras.

(...)

¿Atractivos de la beca?

Londres es el lugar donde hay lo mejor de la escultura egipcia, griega, siria y moderna. En la actualidad hay en Inglaterra varios escultores jóvenes de gran valía.

¿París?

(...)

En París siempre hay una latente actualidad artística. Sus Museos encierran representaciones de todas las épocas y estilos... Aún conociéndolo, tienen un atractivo, ya que París para el artista, siempre tiene algo nuevo que ofrecerle,

(...)

¿Cuándo te marchas?

(...)

Yo marcharé el 20 de setiembre, o sea al inicio de temporada... (p.5)

Una estada que va ser molt profitosa per a l'artista tal com explica en una resposta que fa a la periodista Carmen de Barberá quan aquesta li demana notícies de les seves darreres activitats per tal de mantenir informats als lectors interessats F. Torres Monsó diu a Barberá (1962, novembre 7):

Hace poco días he llegado de Londres y encuentro su muy amable carta de fecha 7 de noviembre pasado, es debido a esto que no la he contestado antes.

(...)

De momento he disfrutado durante tres meses de la Beca March y creo me habrá sido muy útil. He residido mes y medio en Londres y otro lapso igual de tiempo en París .Ahora he vuelto con ánimos de trabajar y creo que haré una labor provechosa.(p.236)

L'any 1962 també és quan José Corredor (1962) farà l'entrada a l'Apèndix de l'Enciclopèdia Espasa on explica la trajectòria de l'artista fins el moment.

La segona individual va tenir lloc l'any 1967 a la Galeria René Metras de Barcelona, es va editar un catàleg amb un text de presentació del crític José Corredor-Matheos. F. Torres Monsó va presentar un important nombre de peces, unes produïdes la dècada anterior i les de descomposició de la forma més recents, tal com explica Del Castillo (1967):

El impacto de la muestra es de los que no se olvidan. Consta de veintinueve piezas y puede considerarse dividida en dos partes: una retrospectiva y otra de su producción reciente. De la visión total se deduce que no existen en su evolución rupturas bruscas, aunque si cambios evidentes de conceptos y manera.

L'exposició va tenir molt de ressò al mitjans especialitzats amb crítiques molt favorables i respectuoses amb l'obra i l'artista (Del Castillo 1967 a *Diari de Barcelona*; Domènech 1967 a *Destino*; Cortés 1967 a *La Vanguardia Española*; Marsà 1967 a *las Artes*; Rodríguez-Cruells 1967 a *Revista Europa*; Gich 1967 a *Tele Expres*; Bonancia 1967 a *Los Sitios*;...)

La tercera individual va tenir lloc l'any 1968 a l' Ateneo de Madrid ,es va editar un catàleg on es recull part de l'obra produïda al llarg de la dècada amb un text de presentació de Corredor (1968) que reflexiona sobre l'actitud de l'artista davant la vida i com van apareixent els grans temes que ja no l'abandonaran: la condició humana, la mort, la impotència,...

Va ser de les tres exposicions la que va tenir menys repercussió mediàtica i de fet a partir d'aquest moment, va entrar en una crisi creativa que va fer que F. Torres Monsó deixés pràcticament l'activitat de producció i participació en activitats artístiques al llarg de dos anys , tal com explica "Vaig entrar en una crisi d'identitat creativa que va fer que deixés de treballar amb la meva obra durant dos anys" (comunicació personal, 16 gener 2013).

Al llarg dels anys 1968 i 1969 va treballar per encàrrec amb intervencions escultòriques a edificis, uns d'integració en l'estructura arquitectònica, altres de caràcter decoratiu.

2.5.2.2 Activitats col·lectives.

Altres activitats rellevants d'aquesta dècada són la participació en exposicions internacionals a Mèxic, La Haya,... vull destacar la seva participació a la III Mostra Internazionale di Scultura All'Aperto, patrocinada per la Fondazione Pagani, en el Museu d'Art Modern de Milà l'any 1967, va ser l'únic escultor espanyol de la Mostra, tal com es recorda a (L. 1967).

Les activitats expositives del Grupo de Gerona a Barcelona recollides per Rodríguez (1964) i Corredor (1964) i a Lleida recollida a la crònica de La Mañana (1965), que al llarg de la dècada va realitzar amb els companys que formaven el grup: J. Casellas, J. Curós, E. Marqués, F. Torres Monsó i E. Xargay.

Destacar la seva participació a tres manifestacions importants de la dècada: una, per la voluntat de treball des dels nous llenguatges: l'exposició *MAN 64 (Muestra Arte Nuevo 64)* tal com explica Bosch (1964) i, les altres pel que van significar d'un cert activisme, una d'oposició al règim: l'*Exposició Homenatge a Picasso* feta a la Sala d'exposicions de l'antic Hospital de la Santa Creu que va organitzar Cirici (1967) i l'altre, és el moviment anomenat *Estampa Popular*, F. Torres Monsó va participar a *Estampa Popular Girona*. Era un posicionament davant els valors de la classe burgesa i la societat de consum per donar sentit nou a la relació entre allò estètic dins el marc ètic de l'artista i el públic, tal com es manifesta a (Puig et al. 1967)

¿Qué es "Estampa popular"? Como definición surgida de sus seriadadas manifestaciones es un agrupamiento de artistas que pintan del pueblo y para el pueblo, sus trabajos, sus sudores, sus necesidades, sus exigencias. Es un grupo que renuncia a la facilidad, al éxito del arte burgués (...) un grupo que traspasando el umbral del yo alienatorio intenta acercarse al pueblo desgraciadamente virgen de emociones estéticas y aclaparado de cotidianidad y fatalismo. (para.3)

En la línia de l'activisme que comença a despertar a la societat catalana i on participava F. Torres Monsó, destacar el seu paper a la campanya que intel·lectuals i artistes de l'època van protagonitzar als mitjans de comunicació, amb la finalitat de frenar l'edificació d'un gratacels al costat del llac de Banyoles, (Cumella, A ; Portas,J; Subirachs,J.M.; Torres Monsó, F.; Wesghsteen, R.; Xargay,E.;1965).

2.5.3 Producció artística.

2.5.3.1 Context artístic internacional i nacional.

Obres, actituds, idees, categories,...explorant els límits del treball artístic. Quan les idees esdevenen formes.

2.5.3.2 Trencament de disciplines. Explorant els límits de l'art

A nivell internacional es van succeir al llarg de la dècada una sèrie d'accions: manifestos, exposicions, posicionaments ,.... esdeveniments i declaracions que van portar a reflexionar sobre el paper de l'art i en conseqüència dels artistes en una societat canviant que va viure brots de disconformitat amb el sistema i l'ordre social i cultura occidental.

El debat va tenir diferents focus: va redefinir el paper de les disciplines clàssiques, la pintura i l'escultura; va reelaborar molts dels plantejaments i aportacions fetes per les avantguardes històriques; va iniciar el debat de la desmaterialització de l'obra, va ser la dècada que les grans exposicions de tesi van començar a competir espai amb el text crític per a la creació de discurs. Les iniciatives que acabo d'enumerar van tenir diferents escenaris i actors.

2.5.3.2.1 En l'escenari americà:

- Clement Greenberg, teòric de l'Expressionisme Abstracte americà en les dècades anteriors, l'any 1960 va publicar "Modernist Painting" on va assentar les bases del nou debat sobre el paper i la disciplina de la pintura.
- Roy Lichtenstein i Andy Warhol van començar al llarg de la dècada a utilitzar com a font de informació/inspiració vinyetes de còmic i anuncis publicitaris. Font de inspiració que van seguir molts altres pintors James Rosenquist, Ed Rucha, inici del Pop Art estatunidenc. Moviment que neix d'una manera més acrítica que quan va sorgir la tendència, una dècada anterior entre els artistes anglesos del Independent Group (1952-1955) quan en l'exposició "This is Tomorrow", celebrada a Londres l'any 1956 a la White Chapel Art Gallery, van culminar les investigacions sobre les relacions entre l'art, la ciència, la tecnologia , el disseny de productes i la cultura popular que havien iniciat després de la Segona Guerra Mundial en el si de l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, estudi precursor del Pop Art britànic, Hal Foster (2006) ho explica:

El Independent Group no fue tanto un movimiento artístico cohesionado como un variopinto grupo de estudio. Sus miembros más importantes eran artistas: Richard Hamilton (1922-), Nigel Henderson (1917 -1985), John Mchale (1922-1978), Eduardo Paolozzi (1924-) y William Turnbull (1922-) Pero sus principales impulsores eran críticos de arquitectura Reyner Banham (1922-1988), el crítico de arte Lawrence Alloway (1926-1990) y el crítico cultural Toni del Renzio (1915-). Y sus logros más destacados –sus ambiciosos ciclos de conferencias y la extraordinaria gestión de las exposiciones, realizada por

diseñadores innovadores del grupo, como los arquitectos brutalistas Alison Smithson (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) fueron discursivos y comisariales. El principal legado del Independent Group podría ser su “arte” de la discusión, el diseño y la exposición. (...)

La historia del Independent Group propiamente dicho (1952-1955) esta estrechamente vinculada a la del Institute of Contemporary Arts de Londres, al que sirvió de brazo armado rebelde para la investigación y el desarrollo. (p.385).

- L'any 1961 Claes Oldenburg va obrir a l' East Village de Nova York “The Store”, com a botiga barata on estava tot a la venta i on el Ray Gun Theater d'Oldenburg va començar a realitzar happenings.
- A mitjans de la dècada Donald Judd va publicar el que es considera la base teòrica del Minimalisme, el text titulat *Specifics Objects* (Objectes concrets)
- Serà el 1966 quan Marcel Duchamp completa la seva instal·lació *Etabt Donnés* (Sent així) en el Museu d'Art de Filadelfia.

2.5.3.2.2 *En l'escenari Europeu:*

- El crític d'art Pierre Restany, a l' inici de la dècada va organitzar un grup de diferents artistes a París i va formar el Nouveau Réalisme, amb la voluntat de redefinir els paradigmes del *collage*, *el readymade* y *el monocrom*.
- A Wiesbaden, Alemanya Occidental, George Maciunas va organitzar el primer d'una sèrie de trobades internacionals on es va emmarcar el naixement del moviment Fluxus.
- L'any 1962 un grup d'artistes (Günter Brus, Otto Mühl y Hermann Nitsch) van formar l'Accionisme vienès).
- Es va reavivar l' interès d'occident pels principis constructivistes formulats per artistes joves com Dan Flavian, Carl Andre, Sol Lewit.
- A mitjans de la dècada Joseph Beuys va publicar una autobiografia fictícia que va generar un brot de violència en el “Festival del Nuevo Arte”, que es va celebrar a Aquisgrà, Alemanya Occidental.
- A finals de la dècada el crític italià Germano Celant va organitzar la primera exposició *d'Art Povera*.
- Els darrers anys de la dècada l'Art Conceptual va aparèixer:
 1. En textos de Sol Lewitt, Dan Graham i Lawrence Weiner.
 2. En exposicions: la que es va celebrar a Berna i a Londres “When Attitudes Become Form” (Quan les actituds es converteixen en forma) que va examinar els desenvolupaments del Post minimalisme. I la que es va celebrar a Nova York, “Anti-Illusion: procedures/materiales” (Anti-il·lusió: Procediments/Materials), es centre en l'estudi de l'Art Procesual.

2.5.3.2.3 *.En l'escenari espanyol/català:*

A principis de la dècada a Barcelona s'inaugura el Museu d'Art Contemporani, constituït com a societat el 12 de maig de 1958. L'exposició inaugural es va celebrar el 21 de juny de 1960 a la Cúpula del Coliseum. Es van exposar 200

peces, es va editar un catàleg amb portada d'Antoni Tàpies i amb textos d'Alexandre Cirici, que n'era el director i formava part del Consell d'Administració, i Cesáreo Rodríguez Aguilera que era el secretari general, ambdós, en els seus textos van expressar la necessitat d'una institució d'aquestes característiques en una ciutat-país situada/situat en un context de modernitat, van parlar dels antecedents i també dels propòsits de present i futur, Rodríguez (1969) diu:

Nuestro posible aire fantasmal se ha materializado, de momento, en los espacios generosamente cedidos por el Fomento de las Artes Decorativas. Confiamos en que no tardará en aparecer el mecenas, público o privado, que nos cobije para honor y regalo propio y ajeno. Honor y regalo que estamos seguros poder devolver, con nuestra aportación, considerablemente aumentado. (p.4).

El disseny es va convertir en marca de modernitat, es van crear institucions , l'any 1960 es va fundar l'ADIFAD (Agrupació de Disseny Industrial) a la seu del Foment de les Arts Decoratives de Barcelona (FAD). També es va crear la primera Escola de Disseny de l'Estat Espanyol.

L'any 1962 es va inaugurar a Barcelona la galeria René Metras, amb l'exposició "Presencia 1945-1962".

A finals de la dècada, l'any 1968 Daniel Giralt-Miracle i Juan Mas Zammit van organitzar a Barcelona, com activitat interdisciplinària i d'investigació, la Primera Mostra Española de Noves Tendències Estètiques, "MENTE 1".

2.5.3.3 Anàlisi de l'Obra. (veure obres catalogades d'aquest període registres números de 1960_001 a 1968_002)

2.5.3.3.1 Els temes

Els temes són sempre elementals : l'home i la dona, la maternitat i la paternitat, grups de figures, l'home en activitats i moments concrets: picador, torero, paleta, segador, "limpiabotas",....La representació de la figura humana va ser, al llarg de la dècada, el tema central que va ocupar la base de la representació de l'obra de F. Torres Monsó. Predilecció temàtica que és habitual en els artistes que segueixen una línia expressiva. Les seves figures ens volen expressar alguna cosa. Són personatges atormentats, que van recollir les preocupacions de l'autor i van ser el motor de les transformacions que es van produir.

2.5.3.3.2 Inici de construcció d'un discurs personal i crític.

La dècada dels seixanta va ser en la trajectòria artística de F. Torres Monsó un moment de confluència del passat, de respostes de present i d'enfoc de futur, idea de temps descrita com present continuo pel filòsof Zygmunt Bauman on

concentra la idea temporal de eternitat, Bauman, Z., (2006), "(...)El truco consiste en comprimir la eternidad para que pueda caber, entera, en el espacio temporal de una vida individual" (p.10).

Serà en aquest estadi de percepció de temps, quan l'obra començarà a destil·lar les grans preocupacions que no abandonaran mai més a l'artista, Sánchez (1961) escriu: "(...) En mi opinión, dicha cercanía de la muerte puede corresponderse con la erosión del tiempo, dentro de la idea de eternidad que es aspiración suprema de la gran escultura. En cuanto a su potencia constructiva se ha de relacionar con el instante temporal del que aspira a dar vital testimonio". (p.17).

Des de l'atalaia que li va proporcionar la creativitat, la seva inquietud i capacitat d'observació de formació i de debat, el van portar des de l'honestedat i la humilitat a l'articulació del seu pensament crític. Pensament reconegut per crítics, historiadors, artistes i amics, és la base de la construcció d'un discurs on apareix un missatge a voltes encriptat, sorneguer, dramàtic, irònic, fins i tot corrosiu i càustic.

L'essència, el nucli d'aquests discurs és una obra misteriosa i evolutiva que va anar deixant, en el seu esdevenir artístic, progressivament, com hem vist en el capítol anterior, la seva preocupació pel cànon i per la representació d'allò bell per anar cap a l'essència i representar el drama de l'existència humana sense deixar, en cap moment, en el seu treball, l'amor per l'ofici.

2.5.3.3.3 Reconeixement i presència pública vs crisi creativa

Malgrat que la dècada dels seixanta va ser una etapa d'una important presència pública amb exposicions nacionals i internacionals que li van comportar reconeixements, premis i beques, l'evolució conceptual de l'obra i la seva recerca el van portar a la crisi creativa més important que va partir F. Torres Monsó al llarg de la seva trajectòria artística.

Fou en aquesta nova etapa, que he anomenat de: *Madures : un escultor consolidat*, que com veurem, de manera tímida però contundent F. Torres Monsó va començar a treballar en la descomposició de la forma, que el va portar a una profunda crisi creativa, fet que el va inhabilitar en el seu treball el dos darrers anys de la dècada dels seixanta, tal com es pot comprovar en la base de dades del catàleg raonat. Al llarg dels anys 1968 i 1969 no s'ha localitzat i catalogat producció artística, a banda d'algunes peces puntuals fetes per encàrrec en marcs arquitectònics i d'edificació.

2.5.3.3.4 *Evolució formal: de la deformació (formal) a la descomposició de la forma.*

Cal destacar a nivell formal que a l' inici de la dècada continuarà amb els valors endegats en la dècada anterior: l'estructura geomètrica i el treball de textura rugosa de les obres que dona un intens valor expressionista a l'obra, que comuniquen amb més rotunditat la idea d'allò inert, de la mort, com va recollir en primera instància el crític Del Castillo (1961) que va escriure en el text de presentació de l'exposició a l' Ateneo de Madrid:

Hay un dualismo existencialista en su producción. Por una parte, una cercanía de la muerte en la materia áspera, desabrida, rugosa, erosionada, pétreo e inerte. Por otra, una tremenda sensación de potencia en la impecable geometría de la construcción, en el aislamiento de la masa, en lo quebrado de las esculturas,(...). (p.7).

Valor replicat i afirmat per molts dels crítics del moment que es van fer ressò de l'esdeveniment. Les peces més representatives d'aquest moment són *Dona amb estrella* (1960), que tal com explica l'autor "l'estrella era/simbolitzava l'esperança de que Franco morís i així s'acabés amb el règim d'autarquia que vivia el país" (comunicació personal, 16 gener 2013), la versió de *Dona sense estrella* (1960), *La ben plantada/la Mamaroca* (1960) i *Maternitat* (1960), tema que deixarà de representar amb la *Maternitat* (1963), peça representativa de la transició cap a la descomposició de la forma.

Moment que Gironella (1961) el defineix com eclèctic, diu:

Torres Monsó se transformó en un eclético y decidió no dejar de inspirarse en la realidad, no salirse de lo figurativo, aunque interpretándolo y llevándolo al límite casi al esguince de sus posibilidades. Por eso sus obras empezaron a contener esa doble cualidad, propia de los artistas excelsos: solidez de concepción, demostrativa de un profundo conocimiento del oficio y sencillez del resultado, de la línea, demostrativa de haber conseguido la síntesis, de haber renunciado a la anécdota. Las obras de Torres Monsó pesaban y al mismo tiempo eran ligeras. Convergían hacia un punto preciso, pero su fuerza les provenía de todas partes. (p.11).

2.5.3.3.5 *La descomposició de la forma: la recerca tècnica.*

Els blocs de pedra de diferents tipus, dels primers anys, els modelats controlats, els treballs amb nous materials: gres,...parlats amb els ceramistes Artigues i Comellas, els treballs en bronze, que van interessar a F. Torres Monsó, són tots materials amb els que va treballar peces massisses, que van evolucionar de la recerca de la bellesa canònica amb trets de la mediterrània, cap a l'expressionisme d'arrel més germànica, per arribar a un moment on la matèria va perdre tota la serenitat i es va tornar gest i posat preocupat, crispat,

sarcàstic. En aquest moments el treball pot ser en bronze, guix, filferro cobert de plàstic, paper de diari recobert de resina,...Per descriure aquest moment Marsa (1967) recorre a Baudelaire, diu “ El artista corre ilusionado tras la belleza, y se desespera cuando, al creer encontrar-la, le huye. (...) Su desesperada búsqueda de la belleza hace que se desespere, también, la materia. Entonces surge el milagro: la materia desesperada es la belleza.”

El concepte es refà quan pren cos, és inseparable d'aquest rugós i compacte tractament de la matèria i la forma a *Segador* (1961), *Dos personatges* (1962), *Torero* (1962), *Picador* (1963) i *Passejant* (1964) i que progressivament, al avançar la dècada, el portarà a reduir la representació a la seva realitat descarnada, sense adorns de cap classe, un treball de descomposició de la forma, de depuració dels volums per arribar a una flexibilitat estudiada amb base geomètrica. Són personatges que es retorcen sobre si mateixos, semblen sorgits de la terra, trencats, com espectres que han perdut el dret a viure: *Espia atòmic* (1965), *Petit personatge* (1965), “alies “pingajo”, és la representació de la humanitat” (Torres, comunicació personal, 16 gener 2013), *Caixa-sorpresa* (1965) sobre la humanitat i la mort, una analogia de com veu F. Torres Monsó la societat, “hi ha representats el clero, el capital i els militars, una caixa de sorpreses” (Torres, comunicació personal 16 gener 2013), segons Corredor (1968) “El mismo Rodin asoma entre ellos; los personajes de “Caja-sorpresa” tiene algo de “Los burgueses de Calais”: como si hubiesen llegado a culminar su tragedia y se nos apareciesen ahora.”(p.1)., *Limpiabotas* (1965), “representa l'esclavitud entre persones i classes” (Torres, comunicació personal, 16 gener 2013), *Monument al cosmonauta feliç* (1966), “on feliç vol dir mort, a manera d'un monument funerari” (Torres, comunicació personal, 16 gener 2013) i *Dona caminant* (1966) primera peça de plàstic i *Grotesc* (1966) ambdues d'estructura d'art povera.

Evolució en el llenguatge escultòric de F. Torres Monsó que ens porta a entendre, com es pot ser fidel al sentiment de present, calant en el seu si i, al mateix temps, seguir fidel a agafar com a tema, motius de la realitat exterior. L'artista aquí el que fa és assenyalar amb el dit, un dit que no acusa, es limita a assenyalar, posa sobre aquestes criatures supervivents un accent que, amb la consciència que va prenent de la gravetat del món, és un accent sarcàstic.

És el punt d'inici, del despertar la consciència crítica de l'artista que marcarà un compromís i una manera de fer singular, on persona i obra faran una simbiosi indestriable, que ja va descriure en aquell moment, Puig (1967) diu: “TORRES MONSÓ és una artista del seu temps i no volent-se tradicional, volent ser un documentalista del moment que li ha tocat viure fa l'escultura que ens mereixem: sensible però sense saber a què” (p. 10) i també Corredor (1965):

La escultura de Torres Monsó prueba cómo se puede ser fiel al sentimineto del presente , calando en él y, a la vez, seguir tomando como tema, motivos de la realidad exterior. Toda la tortura, la desazón, esa traída y llevada y auténtica angustia del

hombre de hoy, está aquí, en estas formas. Pero no se trata de una especulación intelectual; Torres Monsó lo convierte todo en un problema plástico. La idea está vertida de dentro a fuera; y la fuerza que la anima es perfectamente tangible. No hay fuerza interior que no esté exteriorizada, presente en esta obra, ni idea que no esté expresada. Problemas de espacio, volumen, tensiones internas y de la superficie, están todos trabajados conscientemente, pero a la luz de la intuición.(p.8)

2.5.3.3.6 *Primer experiment amb el llenguatge abstracte.*

Va iniciar un treball de despullar la forma i quedar-se amb l'essència, plans per construir les obres amb un complement del buit i ple, estudiat amb l'obra de l'artista angles Henri Moore. Treball experimental que el va realitzar amb materials mal·leables: plom, planxa de ferro, filferro,.. són peces de dimensions mitjanes per poder treballar de manera abastable i còmoda la forma. També es conserven d'aquesta etapa una sèrie de dibuixos, molts d'ells perduts, que plantegen la composició en estructura abstracte, treballats amb tintes , nogalina,... tècniques aquoses.

D'aquest treball hi ha un peça realitzada en la dècada anterior *Grup* (1957), treball de buits i plens amb planxa de plom i soldadures. Altres exemples són *Abstracció* (1960), planxa de ferro, treball de buits i plens, *Personatge* (1960), *Introversió* (1960), feta amb terra cuita, *La gàbia* (1960). I els dibuixos: *Tres figures* (1961), *Collage* (1961), *Dibuix* (1961), *Dibuix abstracte* (1961) i *Limpiabotas* (1963).

2.5.3.3.7 *Escultura i arquitectura*

Al llarg de la dècada farà diferents intervencions en façanes d'edificis de la ciutat de Girona, unes edificacions són d'ús institucionals i altres tenen la funció d'habitatges.

La primera intervenció la va fer l'any 1960 a l'edifici de la Delegació d'Hisenda a Girona, després d'haver guanyat el concurs l'any anterior, tal com he comentat en l'apartat anterior. Són tres plafons, fris realitzat amb la tècnica de l'alt relleu fet amb pedra calcària, que estan situats a la façana principal de l'antic edifici de la Delegació d'Hisenda a Girona. Aquesta obra la va treballar amb Ramon Dalmau que també el va ajudar a realitzar un altre fris situat a l'edifici de la Cambra de Comerç i Indústria de Girona, edifici situat al carrer Jaume I, igual que la Delegació d'Hisenda.

Va titular la peça: *Indústria, Agricultura i Pesca* (1960), tres de les activitats productives de les comarques de Girona, el fet que escollís aquestes i deixés de representar el turisme i els serveis, així com l'estructura formal de caràcter geomètric i formes sintètiques, ha portat a lectures que vinculen ideològicament a posicions marxistes a l'autor, Lanao (2008), va escriure;

Quan l'any 1960 Francesc Torres Monsó va decorar la façana de l'edifici de la Delegació d'Hisenda, va fer una lectura marxista de la realitat i va convertir les que aleshores eren les activitats més productives de les comarques gironines en el tema central dels seus plafons. Paco Torres Monsó es va decantar per la indústria, la agricultura i la pesca sense fer esment ni al turisme ni als serveis. Les formes simples i esquemàtiques dels protagonistes i els símbols que els acompanyen fan que l'activitat que es desenvolupa a cada escena sigui de bon reconèixer.(p. 66)

L'any 1966, per encàrrec, va treballar els tres plafons que estan situats a la façana de l'edifici de la Cambra Oficial de Comerç i Indústria, com ja hem comentat. Amb el nom de *Dues figures i un escut* va treballar tres plafons amb la tècnica de l'alt relleu amb marbre de Carrara, també el va ajudar a picar Ramon Dalmau.

Les figures representades són de caràcter simbòlic: Mercuri, divinitat romana que representa el comerç, és una figura masculina en ple moviment, figura que es contraposa amb l'altra figura que representa la indústria, és una figura femenina voluminosa i estàtica. Formalment segueixen la síntesi i puresa de les formes geomètriques però des d'un treball més voluptuós, sensual i amable.

Al mateix any treballarà els murals ceràmics que decoren l'edifici Catalunya de Girona, més conegut pel "bolet".

L'any 1968 i 1969 realitzarà dos treballs per encàrrec a dos edificis que havia projectat l'arquitecte Josep M^a Pla.

De les dues intervencions la que té més interès és la que va realitzar l'any 1968 al carrer Migdia 25. Encàrrec que va ser fruit d'un error de càlcul en l'estructura de l'edifici, la intervenció de F. Torres Monsó, és un baix relleu de formigó de llenguatge abstracte, on els buits i plens treballen una intervenció elegant i equilibrada fruit de l'ús de l'equilibri i l'harmonia de les formes bàsiques de caràcter geomètric. L'encàrrec està descrit a Cabra, F. Otero, A. (2015):

Un error de càlcul a l'edifici situat en el pati interior entre els carrers Migdia, de la Creu i del cardenal Margarit, va ser la causa que calgués posar dos pilars de ferro, un al costat de l'altre, per mantenir l'estructura de l'edifici. L'arquitecte Josep Maria Pla va dissimular-ho encarregant a l'escultor Francesc Torres Monsó un revestiment de ciment armat que unís les dues columnes i així salvar aquest afegit amb una intervenció artística. L'escultura és repetida en dos angles del pati interior.

Més anecdòtica i decorativa és la intervenció que va fer l'any 1969 a l'edifici número 42 del carrer de la Creu.



Figura 28. Portada catàleg Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1960. Col·lecció de l'autor

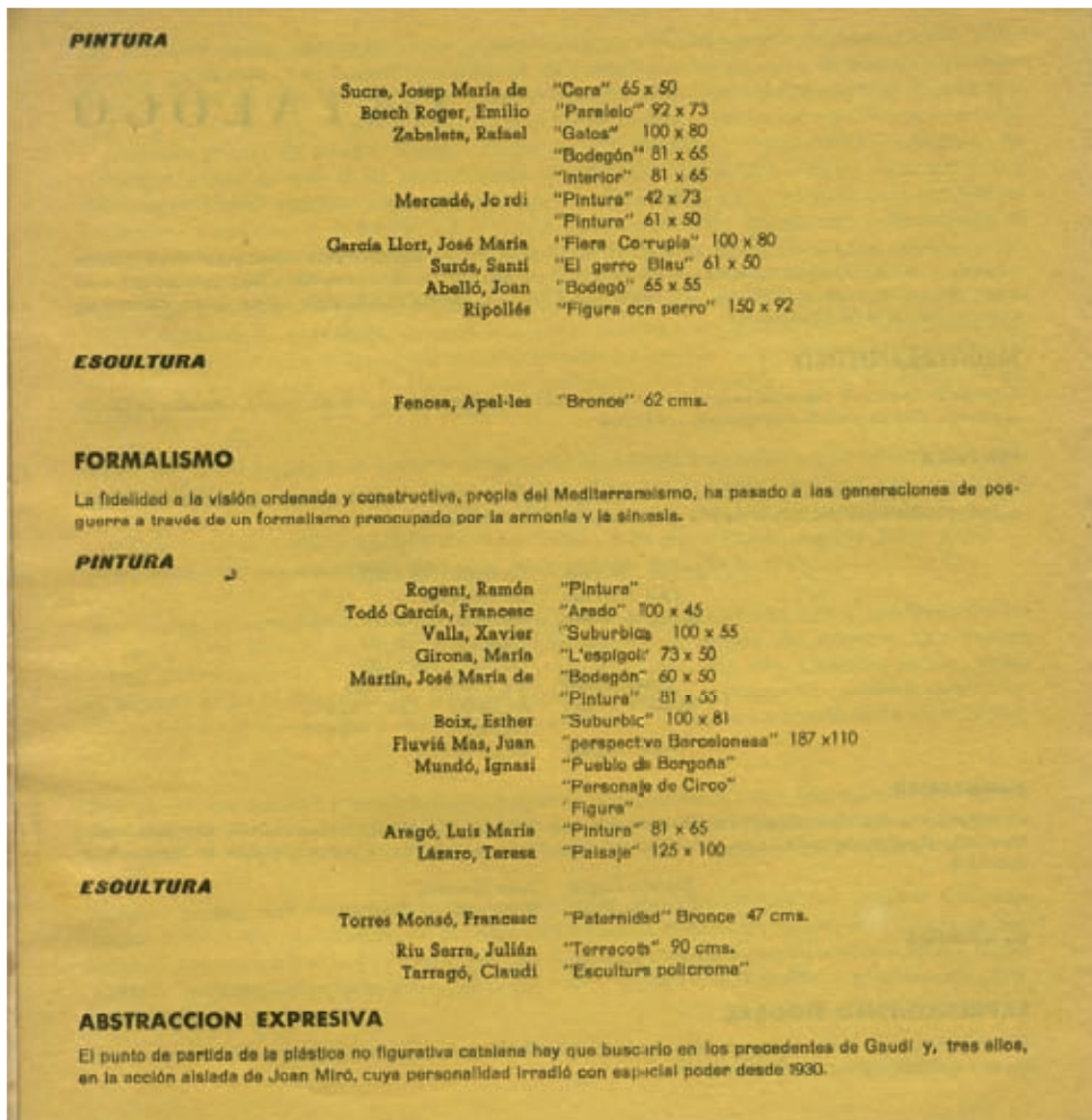


Figura 29. Pàgina 6 del catàleg del Museu de Arte Contemporàneo de Barcelona, on apareix Francesc Torres Monsó en l'apartat de Formalismo/Escultura. Col·lecció de l'autor

Barcelona 1-7-61.

Carreter Torres;

Adjuc el text i la presentació de la seva
exposició a Madrid i copia del material. Deixo
en blanc l'obra del 1957 que presentarà. Quan
se pigues revista si s'ignora, no ho. Recordi que
voleria publicar una sola pàgina al Museu.
Necessitaré certes fotos bones.

Bon any a tots vostres i als
meus millors records,

Deu anys

A. del Castillo

Figura 30. Carta en català del crític Alberto Del Castillo a Francesc Torres Monsó lliurant el text per a l'exposició del Ateneo de Madrid al gener de 1961. Col·lecció de l'autor

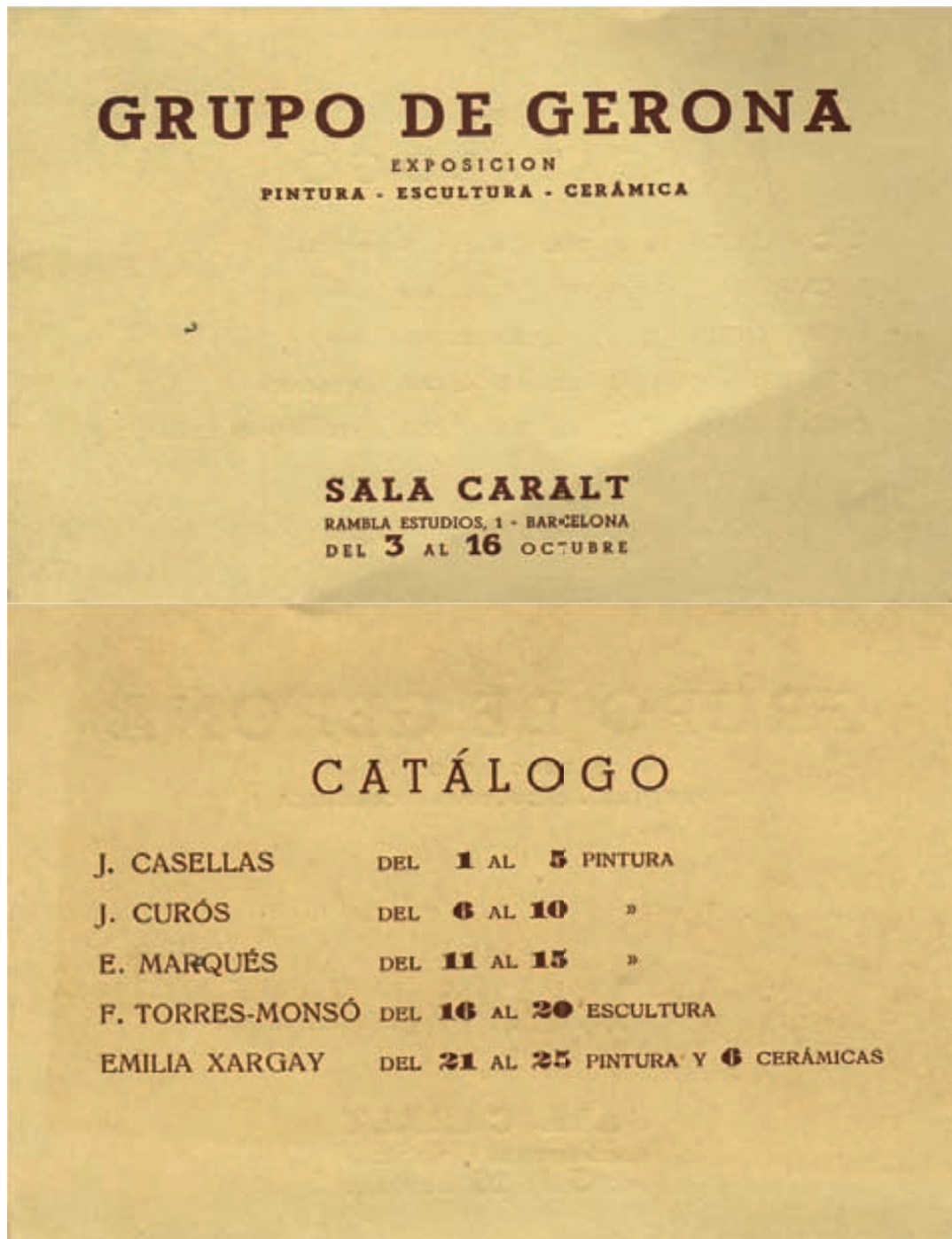


Figura 31. Anvers i revers fulletó exposició Grup de Girona a la Sala Caralt de Barcelona, l'octubre de 1964. Col·lecció de l'autor



Figura 32. Fotografia de la inauguració de l'exposició de F. Torres Monsó a la Galeria René Metràs, un moment de conversa entre els tres escultors de dreta a esquerra: Marcel Martí, Josep M^a Subirachs i F. Torres Monsó. Fotografia publicada al diari *Los Sitios*, el 22 de gener de 1967



Figura 33. Fotografia de F. Torres Monsó al seu estudi de la carretera de St Eugènia al pis superior amb el guix de la peça *el Picapedrer*. Col·lecció de l'autor



Figura 34. F. Torres Monsó. *Dona amb estrella* . 1960. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1960_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 35. *Elisa* . 1960. Terra refractària. Perduda. Reg:1960_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 36. *Indústria, agricultura i pesca* . 1960. Pedra calcinosa. Alt relleu. Façana edifici Delegació d'Hisenda a Girona. Reg:1960_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

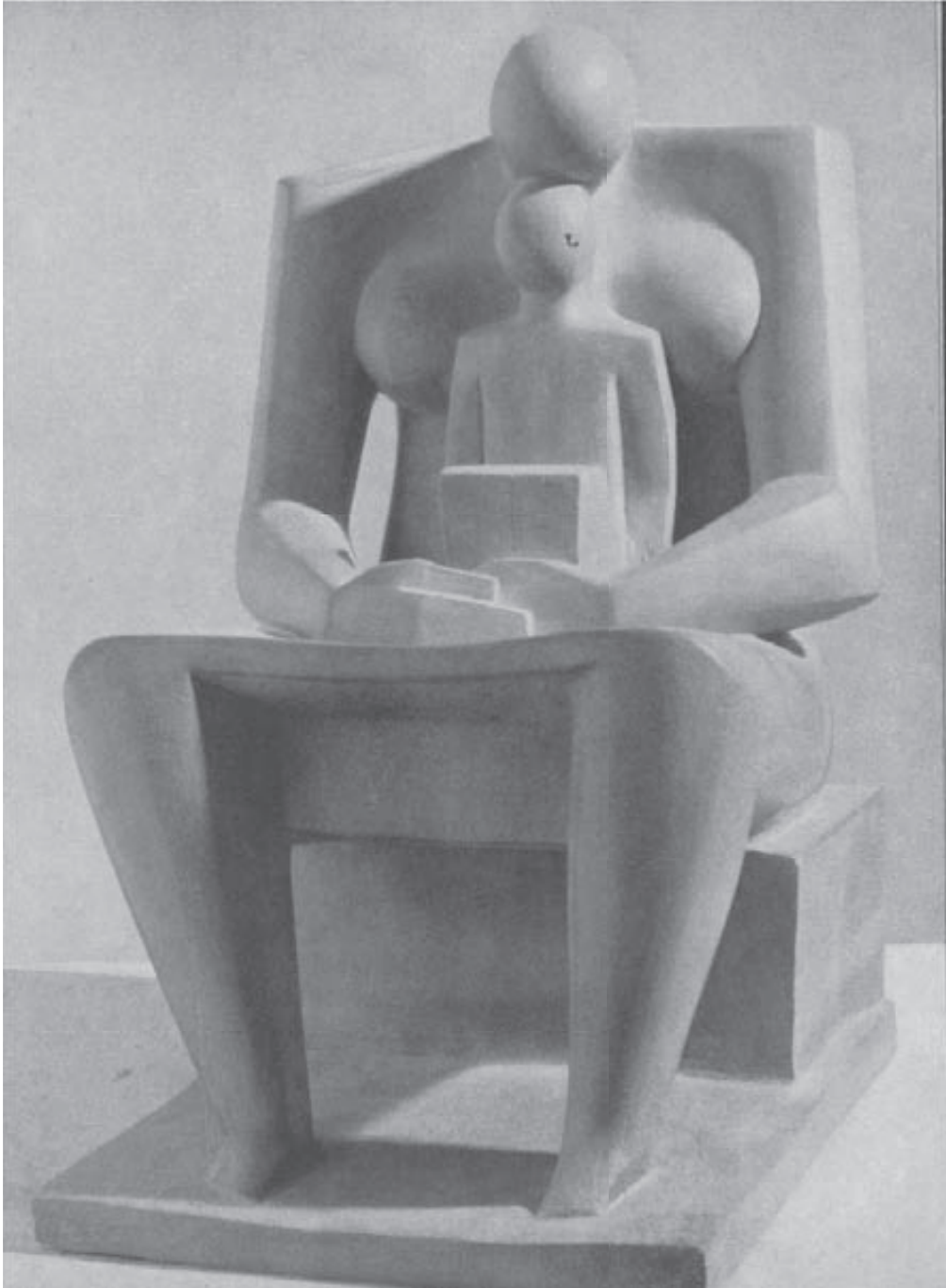


Figura 37. *Maternitat* . 1960. Modelat directa en fang. Terra cuita. Desconegut. Reg:1960_008 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 38. *Segador* . 1961. . Bronze . Col·leccions particulars. Reg:1961_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 39. *Dos personatges*. 1962. Bronze. Col·leccions particulars. Reg:1962_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 40. *Torero*. 1962. Bronze . Col·lecció particular. Reg:1962_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

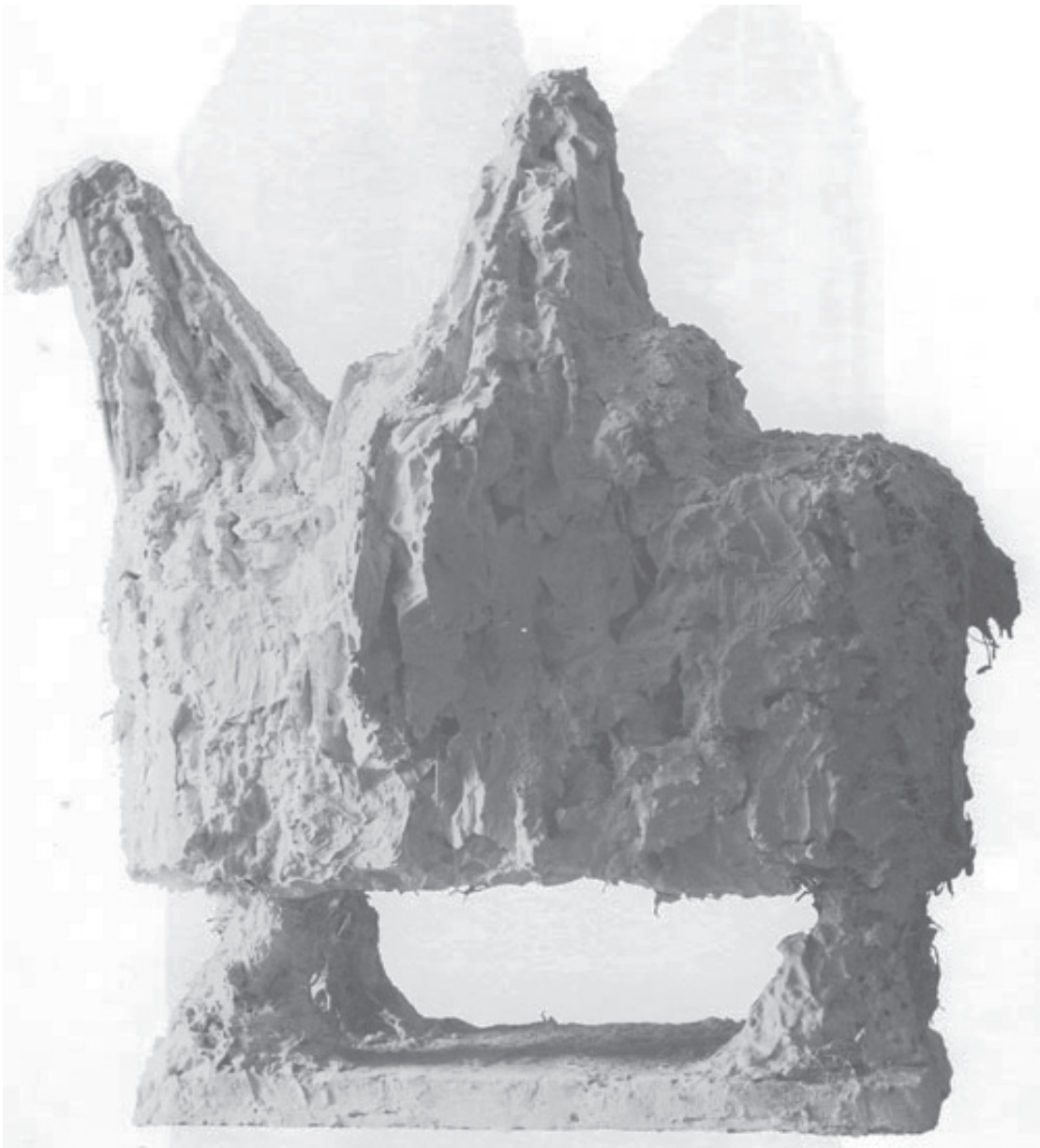


Figura 41. *Picador*. 1963. Guix i Bronze . Museu d'Història de la Ciutat de Girona.
Reg:1963_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 42. *Maternitat*. 1963. Bronze. Ajuntament de Girona. Reg:1963_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

2.6 Maduresa. Moment de crisi existencial cap a una transformació del llenguatge artístic.

Dècada dels setanta. Nous escenaris: Crisi econòmica i inici del creixement de la desigualtat social: la “gran divergència” i “l’aldea global”. Transició de la dictadura a la democràcia i aprovació per referèndum de l’Estatut d’Autonomia de Catalunya.

2.6.1 Context sociopolític

2.6.1.1 Internacional. Nous escenaris: “la gran divergència” i “l’aldea global”. Fractura social i hegemonia neoliberal. Crisi del model econòmic i crisi del petroli. Construcció d’un nou model de mirada hegemònica i ideologia neoliberal.

Després de la dècada d’utopia revolucionària que van representar els anys seixanta, els anys setanta va ser el moment en el qual es van prendre accions que amb el temps han fet evident una fractura amb els valors que havien portat a la construcció de les bases de la societat del benestar, una etapa la de 1945 a 1975 que en el conjunt dels països desenvolupats havia portat un repartiment més equitatiu dels ingressos, fet que havia permès millorar la sort de la majoria. Tendència que ara entenem com una cortina de fum conjuntural davant els valors del que ha estat i és la societat de consum i l’evolució cap a el desenvolupament desenfrenat de l’economia neoliberal i les seves conseqüències tant de fractura i desigualtat social com d’intervenció dels interessos de les grans potències en la geoestratègia política i econòmica mundial.

“La gran divergència”: el domini de l’economia a la política

L’economista Paul Krugman, Premi Nobel d’Economia 2008, situa en aquesta dècada l’inici dels canvis estructurals que portaran al que ell anomena “la gran divergència”, moment en que la desigualtat en els ingressos econòmics i per tant la desigualtat social van començar a créixer de manera substancial. Fenomen en el que encara estem immersos, que es va iniciar a Estats Units, seguit de Gran Bretanya per acabar posteriorment estenent-se a Europa.

2.6.1.1.1 Estats Units

2.6.1.1.1.1 L’escenari del poder polític.

Les presidències d’aquest període van jugar diferents papers:

El republicà Richard Nixon (1969-1974), va dimitir el 8 d’agost de 1974 a causa de l’escàndol Watergate (activitats il·legals realitzades per membres de l’administració Nixon). Va fer una política d’equilibri exterior, relacions amb Xina i l’URSS i no va respondre a les mostres clares de crisi del model d’eufòria del desenvolupament, que des de 1945 havia permès i fomentat un miratge de ràpid creixement econòmic sense interrupcions. Situació descrita l’any 1972 en l’informe sobre els *Límits del creixement*, encarregat pel Club de Roma i dirigit per Donella Meadows. Previsions d’esgotament del model de creixement que s’agreugen amb la coneguda com “crisi del petroli”, quan l’octubre de 1973, durant la guerra del Yom Kippur l’Organització dels Països Àrabs Exportadors de Petroli (OAPE) – que incloïa als membres àrabs de l’OPEP (Organització de Països Exportadors de Petroli), amb Egipte i Síria, va decidir suspendre els

enviaments als països que havien donat suport a Israel, i va optar després d'un acord amb els altres membres de la OPEP, augmentar els preus del cru.

El republicà Gerald Ford (1974-1977) va substituir Nixon després de la seva renúncia, fou el primer president dels Estats Units que no havia estat elegit. La seva política internacional va ser continuista dels acords que havia aconseguit Nixon, però es va trobar amb l'oposició de lobbys d'empresaris i també de membres del seu govern. L'èxit més important que va aconseguir va ser la culminació de les negociacions de la Conferència sobre la Cooperació y la Seguretat a Europa, que va portar a la firma l'agost de 1975 dels acords de Hèlsinki, garantint el comerç, el respecte als drets humans i les llibertats fonamentals als països signants: els europeus, excepte Albània, Estats Units, la Unió Soviètica i Canadà. Van ser un pas decidíssi cap al fi de la guerra freda, però van ser mal rebuts pels polítics nord-americans, que no van apreciar la importància que tindria la disminució de tensió en l'escena internacional.

El demòcrata Jimmy Carter (1977 – 1981) va ser el protagonista del gir a la dreta de la política econòmica i social que va portar a la “gran divergència” que es va fer patent en les dues grans batalles legislatives que van guanyar els empresaris, tal com ho descriu Fontana (2011):

La primera fue la que libraron contra la creación de una Oficina de representación de los consumidores, derrotada por 189 contra 227 votos en un Congreso con mayoría demócrata. La segunda, mucho más grave, fue la que tuvo por objeto el proyecto de *Labor law reform act*, presentada en octubre de 1977. Los sindicatos, que pretendían defenderse de las campañas hostiles de las empresas, estaban convencidos de que este proyecto iba a ser aprobado por un Congreso de mayoría demócrata. El voto de los representantes, favorable por 257 contra 163, parecía anunciarlo sí; pero el proyecto, objeto de una dura campaña hostil de las organizaciones empresariales (con el envío de ocho millones de cartas de protesta y con una serie de manifestaciones de pequeños empresarios de todo el país) se eternizó en el Senado, hasta que acabó retirado en junio de 1978.

(...)

Fue así Carter, y no Reagan, quien puso fin a una larga época de política reformista favorable a las capas populares y a los trabajadores, que se había prolongado desde Roosevelt hasta Johnson como un objetivo de gobierno propio de los demócratas, y que tanto Eisenhower como Nixon habían respetado. (pp.581-583)

També va ser Carter qui va reactivar la guerra freda i al finalitzar el seu mandat va deixar les relacions soviètic–americanes en un dels seus punts més baixos, política que el seu successor Ronald Reagan va continuar.

2.6.1.1.1.2L'escenari del poder econòmic.

La pèrdua d'influència que acabem de descriure és un fet que els estudiosos expliquen que va succeir com a resultat de la posició i inèrcia que havien adoptat la classe política i intel·lectual que davant l'expansió del poder de les grans empreses va considerar més fàcil mirar cap a una altra banda davant les grans i influents organitzacions que estava construint el sector econòmic i empresarial. És el que Fontana (2011) descriu com: "la contrarevolució conservadora".

Una de les primeres i més influents va ser la coneguda popularment com *Trilateral Commission* (Comissió Trilateral), organització internacional privada, fundada l'any 1973 per a iniciativa de David Rockefeller, qui va proposar l'any 1972 al Grup Bilderberg del qual formava part, crear la *International Commission of Peace and Prosperity* (Comissió Internacional per a la Pau i la Prosperitat), la primer reunió va tenir lloc a Tokio on es va establir una major cooperació entre Estats Units, Europa i Japó.

La Comissió Trilateral ha estat acusada de promoure al llarg dels anys l'adoctrinament ideològic a les escoles dels Estats Units construint, entre d'altres coses, el que es va anomenar l'esperit de l'època. Que es va instrumentalitzar en favor de la classe dominant, és a dir, els homes de negocis i la burgesia.

Esperit de l'època que l'escriptor nord-americà Tom Wolfe descriu a l'assaig *Me decade*, que va publicar per primera vegada el 23 d'agost de 1976 a la revista *New York*, una nova actitud general que els estatunidencs adopten en la dècada dels setanta, en la direcció d'un atomitzat individualisme, marcat pel narcisisme, l'auto-indulgència i la manca de preocupació social, que es poden veure en l'imaginari dels productes de la música "disco" de l'època, les pel·lícules de sentimentalisme dolç estil *Love story*, entre d'altres, actitud que es situa enfront el comunitarisme amb valors socials predominant als Estats Units durant la dècada dels seixanta.

2.6.1.1.1.3 "La aldea global": Construcció d'un model hegemònic neoliberal

És a partir de l'any 1975, després de la publicació de l'informe: *La crisi de la democràcia. Informe sobre la governabilitat de les democràcies a la Comissió Trilateral*, un encàrrec de la Trilateral a dos sociòlegs i un polític, quan s'adverteix des del sector de poder econòmic que no n'hi ha prou en oposar-se a les forces d'esquerres amb la repressió sinó que havia de situar-se i lliurar la batalla en el món de les idees. D'una banda, aprofitant els moviments que es situaven en l'espai de la mentalitat contrarevolucionària enfront els valors culturals dels seixanta: s'oposaven a la legalització del avortament, estaven contra la tolerància a l'homosexualitat, en definitiva donaven suport al restabliment dels valors tradicionals. I d'altre, construint i enfortint les bases del que més endavant coneixerem com els *think tanks*, grups de pressió situats en

llocs estratègics de prestigi de la formació superior que van crear l'argumentació i el discurs per difondre els principis d'un liberalisme econòmic favorable als interessos empresarials impregnats d'una forta ideologia conservadora. Per això es valien del control dels poderosos mitjans d'informació: diaris, revistes, ràdios, televisió i cinema, conscients del que representava la màxima que va popularitzar el sociòleg canadenc Herbert Marshall McLuhan, a finals dels anys seixanta, "el medi és el missatge" al definir la importància dels nous mitjans de comunicació en la societat. Fins abans de l'explosió accelerada de les noves tecnologies de la informació (especialment INTERNET), la realitat de "l'aldea global", metàfora popularitzada per McLuhan, no ha estat un espai democràtic, igualitari i obert, sinó que s'ha convertit en l'aldea de promoció i realització del gran capital i el seu relat. És en aquest sentit que el domini dels mitjans de comunicació ha portat al llarg de molts anys a crear una tendència a la homogeneïtzació de valors, llenguatges i cosmovisions.

I també eren conscients de la necessitat de controlar la formulació del relat en el espais d'elit, d'aquí la seva influència en la Universitat, especialment en càtedres d'economia, ciències polítiques, sociologia, història,... Fontana (2011), explica:

(...) financiaban cátedras y proyectos de investigación, fabricaron prestigiosos intelectuales como los de Fukuyama o Huntington, difundieron productos científicos deleznable como el libro de Herrnstein y Murray *The Bell curve* (1994), que sostenía que la pobreza es producto de la baja inteligencia y de la raza, o mantuvieron campañas de desprestigio contra los estudios acerca del cambio climático, sostenidas financieramente por empresas interesadas en evitar los gestos que implicaría controlar la polución que creaban sus fábricas.

Pero iban también mucho más allá, asociándose a grupos religiosos conservadores en campañas obscurantistas que trataban de eliminar la enseñanza de la teoría de la evolución en las escuelas, reemplazándola por el creacionismo o por el *intelligent design*, (p.608)

En aquest context es desenvoluparan diferents intervencions en la geoestratègia internacional que respondran als interessos particulars i necessitats dels Estats Units: ratificació sobre els acords de les bases militars a Espanya (1970) fi de la Guerra de Vietnam (1973), suport al cop d'estat a Xile que acaba amb la vida de Salvador Allende i comporta la instauració d'una implacable dictadura militar (1973), intervenció a finals de la dècada en els conflictes entre Iran-Irak i Afganistan,...sense entrar en la presència a molts dels conflictes d'Amèrica del Sud.

2.6.1.1.2 Europa

2.6.1.1.2.1 *Enduriment de les polítiques liberals i desencant de les polítiques de base social, últims brots del terrorisme revolucionari.*

A l'Europa occidental tot i la crisi econòmica molts dels països van conservar governs d'esquerres, el moviment obrer es va mantenir viu i actiu en la major part dels països: els sindicats van aconseguir a Itàlia que s'establís una escala mòbil que associava preus i salaris, a Alemanya van obtenir drets de participació en les decisions empresarials.

A Portugal, el 25 d'abril de 1974, va tenir lloc l'anomenada "revolució dels clavells" que va provocar la caiguda de la dictadura i la pujada al poder de l'esquerra davant l'alarma manifesta d'Estats Units. A Espanya la mort del general Franco el 20 novembre de 1975, va donar pas a una etapa incerta en la que el paper dels sindicats va contribuir a la transició cap a la democràcia. A França l'any 1981 va guanyar les eleccions el socialista François Mitterrand amb el discurs de trencar amb el benefici privat.

Malgrat aquest gir a l'esquerra en el poder de diversos països europeus, les actuacions dels partits situats en l'òrbita de la Segona internacional no van implicar mesures de transformació social pròpies de la tradició d'esquerres sinó que es va produir una deriva cap a posicions centristes moderades, es van justificar per la necessitat de fer front a la conjuntura econòmica que tenia un fort endeutament, del qual en van situar la principal causa en el procés de distribució de bens equitativa que havia portat al desenvolupament de l'estat del benestar, és on es situa la principal causa del gir a la dreta dels partits socialistes tot i el fugaç intent d'una tercera via pròxima a la socialdemocràcia que va representar l'anomenat "eurocomunismo", moment que va anar acompanyat del declivi del comunisme.

Un cas a part va ser Gran Bretanya amb la pujada al poder el maig de 1979 de la conservadora Margaret Thatcher amb el propòsit de reduir el sector públic, suprimir el control dels preus i portar a terme la reforma dels sindicats. Polítiques neoliberals que va portar a terme amb un percentatge important d'èxit.

2.6.1.1.2.2 *Brots revolucionaris: grups terroristes d'arrel marxista.*

Al llarg de la dècada hi van haver accions realitzades per grups que van actuar a diferents països. A Itàlia, els grups de l'extrema esquerra, *Brigate rosse* o *Prima línia*, van respondre amb accions terroristes als anomenats "anys de plom" que van culminar el març de 1978 amb el segrest i posterior execució del primer ministre democristià Aldo Moro. A l'Alemanya Federal la guerrilla urbana va estar protagonitzada per la *Rote Armee Fraktion* o RAF també conegut popularment com banda *Baader- Meinhof*, va servir per legitimar una política repressiva desproporcionada. Els dirigents de la RAF van morir en estranyes circumstàncies en la presó d'alta seguretat de Stammheim. A Espanya, va intensificar la seva actuació l'ETA, que el 20 de desembre de 1973 va assassinar, en un atemptat a Madrid, el president del govern espanyol Luis Carrero Blanco.

2.6.1.2 *L'escenari nacional: el cas espanyol.*

2.6.1.2.1 *Tardo franquisme i transició de la dictadura franquista a la democràcia, la monarquia parlamentària.*

Els setanta van ser per l'Estat espanyol un moment de transformació forçada pels esdeveniments, la seqüència dels quals va portar a una irreversibilitat del procés de democratització, tal com puntualitza Ysás (1999):

Certament, la “ruptura” no va produir-se, però els reformistes es van veure forçats continuadament a anar molt més lluny i molt més després del que volien. Pot dir-se que van fer-se amb el control de les institucions i que van conduir el procés des del govern de Madrid, però a canvi d'anar acceptant les demandes de l'oposició respecte a una democràcia real i no solament cosmètica, marginant així l'opció d'una democràcia limitada i vigilada com, per exemple, la que sorgiria de la transició xilena. Amb tot, només els resultats de les primeres eleccions generals van fer irreversible el canvi polític i l'obertura d'un procés constituent. (p.11)

Una breu descripció dels principals fets de la dècada que porten a les eleccions, l'aprovació de la Constitució i dels estatuts autonòmics de Catalunya i el País Basc, fa entendre l'esdevenir del moment. El 20 de desembre de 1973 l'atemptat del grup terrorista ETA va causar la mort, com he comentat, del president del govern espanyol, l'almirall Luis Carrero Blanco, alguns hi han volgut veure l'inici de l'anomenada transició pacífica del règim dictatorial. Aquest fet porta a un enduriment de les accions d'un règim caduc que va fer que en compliment d'una sentència, el 2 de març de 1974, s'executés a Barcelona el llibertari Salvador Puig Antich i el 27 de setembre de 1975 es va esdevenir l'execució de cinc sentències de mort de tres militants del FRAP i dos d'ETA, que Franco havia signat a pesar de les peticions de clemència que li arribaven d'arreu i les creixents protestes internacionals. La darrera compareixença pública del dictador va ser l'1 d'octubre i a partir d'aquest moment comença una llarga agonia. A finals d'octubre es publica el dret que atorga al príncep d'Espanya els poders de l'Estat. Després de dotze dies de la Marxa Verda marroquí sobre el territori, les Corts d'Espanya aproven la descolonització del Sàhara occidental, llargament reivindicat. Després d'una sèrie d'operacions quirúrgiques, la matinada del 20 de novembre Franco mor tal com descriu Vilarós (2005):

(...) Fijando el mismo ministro de Información y Turismo la hora oficial de la muerte en las 5:25 de la mañana: “Con profundo sentimiento doy lectura al comunicado siguiente”, anuncia León Herrera, “día 20 de noviembre de 1975. Las Casas Civil i Militar informan a las cinco veinticinco horas que, según comunican los médicos de turno, su Excelencia el Generalísimo acaba de fallecer por parada cardíaca, como final del curso de su shock tóxico por peritonitis” (Radio Nacional de España). Franco muerto. Punto. Final de línea y principio de trayecto. (p.36)

A partir d'aquest moment fins a finals de la dècada és precipiten els esdeveniments: el 22 de novembre el príncep d'Espanya és proclamat rei amb el nom de Joan Carles I de Borbó. El juliol de 1977 és nomenat president del Govern l'aperturista Adolfo Suárez. El 15 de juny de 1977 la Unión de Centro Democrático (UCD), d'Adolfo Suárez guanya les primeres eleccions democràtiques celebrades a Espanya des de l'acabament de la Guerra Civil. El 24 d'octubre de 1977 Josep Tarradellas torna de l'exili en qualitat de president en funcions de la restablerta Generalitat de Catalunya. El 6 de desembre de 1978 s'aprova, per referèndum, la nova Constitució espanyola. L'any 1979 es van convocar noves eleccions generals i les primeres municipals, el juliol i l'agost es van aprovar al Congrés els estatuts de Catalunya i Euskadi i el 25 d'octubre del mateix any és van aprovar per referèndum a les seves respectives comunitats. A finals de la dècada l'Estat espanyol va començar a caminar al costat dels països democràtics europeus.

2.6.1.2.2 Context cultural gironí a finals del franquisme.

En la primera meitat de la dècada dels setanta a Catalunya es vivia un clima de recuperació del poder polític des de la clandestinitat que va portar el 7 de novembre del 1971 a la constitució de l'Assemblea de Catalunya que dibuixava una voluntat clara de traçar el camí per tal de poder exercir les llibertats democràtiques fonamentals.

En aquest context Girona era una ciutat, a finals dels anys seixanta i principis de la dècada del setanta, de províncies, que els periodistes Aragó, Casero, Guillamet, Pujades (1972) van descriure en el títol del seu llibre com "Girona grisa i negra", així encapçalaven un anàlisi dels trets distintius del context gironí, on feien referència a la dificultat de què tinguessin repercussió els intents de treball dels col·lectius pel bé comú, feien especial èmfasi en el d'artistes, conseqüència de les dinàmiques pròpies de la dictadura i el seu entorn socials i el valor repressiu de la presència i compromís individual, tot i així també van descriure lleus indicis de canvi, com recull Selles (2011a):

Un fracàs sectorial que no feia més que reflectir un estat general de la societat gironina (...).

Aquesta situació de desballestament col·lectiu abraça fins a finals dels anys seixanta, però l'interès i la possibilitat d'una "agrupació lliure i seriosa dels artistes" començava a insinuar-se. En aquest sentit, es ressenyen en el llibre les conclusions d'un col·loqui celebrat el 1970 amb la participació de diversos autors plàstics, en què "els assistents proposen la inter-professionalitat com a bàsica per a la necessària integració de les arts i es mostren ben disposats a treballar en comú es transformen les relacions art-societat, per enfrontar-se amb les restriccions i els abusos en els assumptes artístics d'interès col·lectiu, per exposar conjuntament en llocs i amb modalitats més expressives, per dessacralitzar l'art i

acostar-lo al poble en formes modificades, per emprendre accions de denúncia que sense moure's del terreny artístic poguessin ser interpretades simbòlicament i per retrobar, en fi, de la manera que sigui, el filó d'una comunicació entre l'artista i l'home del carrer que mai no s'hauria hagut d'estroncar" (p.201). Uns mots profètics, en tant que recullen un suggeriments que, amb la creació de l'Adag, sis anys després de la celebració del debat, es faran realitat en bona part" (p.21)

És així com a principis de la dècada dels setanta els assajos de resistència a les polítiques franquistes, en el context gironí, van sorgir en general del món de la cultura, també dels sectors vinculats a la defensa de la identitat catalana i del sectors de l'Església més progressista lligada a la reforma conciliar.

Els primers partits antifranyquistes que van aconseguir una organització inicial en el context gironí d'aquest període van ser: Bandera roja, la secció local del Reagrupament socialista i democràtic de Catalunya, Convergència democràtica de Catalunya i Convergència socialista de Catalunya.

La millora de la qualitat de vida que es va experimentar a Girona i comarques estava directament relacionada amb el paper protagonista que va tenir l'art i la cultura en el procés de transformació i obertura social i ideològica.

2.6.1.3 *Esdeveniments i organitzacions artístiques*

Es va dibuixar un moment d'inici d'activitat artística i participativa a diferents nivells en el marc/espai local que l'historiador Miralles (1980) qualifica com "temps d'acció, temps de conscienciació 1972-1980" (p.19). Uns es van promoure des de l'espai públic, altres des de l'espai privat i altres des de l'activisme cívic.

2.6.1.3.1 Des del sector públic oficial, en concret de la Diputació de Girona es va treballar en diferents direccions:

1.- Organització de les *Mostres provincials d'art*, la primera es va inaugurar el 27 d'octubre de 1973, coincidint amb la inauguració de la restauració de la Fontana d'Or (palau gòtic del barri vell de Girona), fet pel qual l'entitat propietària i responsable de la restauració de l'edifici la Caixa d'Estalvis (Caja de Ahorros Provincial de la Diputación de Gerona), va rebre *una Medalla de plata al merito de las bellas artes*. Edifici que va ser la seu de les diferents convocatòries que hi van haver de la *Mostra provincial d'art* al llarg de la dècada, tal com havia pactat la Diputació amb el sector artístic i cultural gironí i l'entitat d'estalvis. Mostra que a mesura que avança la dècada va perdent qualitat en les seves diferents convocatòries tal com recull Selles (2011a):

(...) el 1977, es tornen a fer els dos catàlegs, que tenen cada cop menys qualitat.(...) la impressió general és de rutina i de manca d'interès (...).

En definitiva, doncs, podem constatar que, després de les primeres exposicions, s'assisteix a una davallada progressiva del ressò de les mostres intercomarcals anuals, tant per raons externes, fruit de l'emergència de noves opcions políticoculturals; com internes, a causa d'un cert exhauriment de la fórmula posada en joc el 1973. I també de l'evolució de la política expositiva de la Fontana, que passa a privilegiar altres models, que es concreten en les mostres personals de Joan Josep Tharrats, David Hockney (...). (pp.78-79)

2.- La continuïtat del *Concurso de arte. Premios inmortal Gerona*, que s'havia iniciat l'any 1952 i arribava a la catorzena edició l'any 1969, moment que va deixar de ser d'àmbit provincial per passar a ser estatal.

Tot i que el concurs va aconseguir atreure al llarg dels anys la participació de la pràctica totalitat d'artistes de les comarques gironines, donat que era una de les poques vies de projecció pública, a principis de la dècada dels setanta va començar a tenir crítiques des del sector: l'artista i activista Enric Marqués ho publicava a *Serra d'Or*, el crític i historiador de l'art Jaume Fàbrega a *Presència* i en el llibre d'Aragó, Casero, Guillaumet i Pujades (1972) diuen: “ l'anyal concurs de la Diputació, que avui, amb la seva fórmula rutinària i periclitada, serveix només per justificar una política de “protecció cultural” però sense repercussions vàlides de cara a la cultura popular indispensable” (p. 199-200). També cal dir que la crítica més afí al règim continuava destacant i defensant la convocatòria. L'any 1978 es va celebrar l'última edició, amb un catàleg en català. Selles (2011a), atribueix l'acabament de la convocatòria a la nova situació sociopolítica: “La seva supressió cal relacionar-la amb els canvis institucionals que van comportar les primeres eleccions municipals democràtiques de l'any 1979.” (p. 82).

3.- Les actuacions de la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes (ANSIBA), organització sindical d'artistes i artesans que es va formar la dècada anterior dins el marc del sindicat vertical oficial lligat al règim, que es va convertir en un nucli de resistència des de dins, tal com explica Selles (2011a): “(...) malgrat les seves dependències, l'articulació d'un petit nucli d'artistes que s'acabaria enfrontant, des de dins, a la jerarquia del sindicat vertical i esdevindria peça clau en el procés de formació de l'Adag” (p.26).

A Girona al llarg de la dècada es van recuperar com espais d'exposicions no comercials la sala de Voltes d'en Rosés, la sala d'exposicions de la caixa de pensions, la Casa de Cultura i les sales municipals d'exposicions, una d'elles l'any 1976 es va dedicar a l'artista noucentista gironí Fidel Aguilar, com a resultat de la reivindicació de la seva figura.

2.6.1.3.2 Des del sector privat

Hi ha una progressiva obertura de galeries i espais d'exposició a la Costa Brava, Figueres, Olot i Girona on hi ha la galeria 3 i 5, la Sant Jordi, el Palau de Carlemany, la Gàbia i les galeries Internacionals.

2.6.1.3.3 Des de l'activisme cívic

2.6.1.3.3.1 A la ciutat de Girona

Diferents grups es van formar en el marc del que va significar la cultura política de l'antifranquisme, en destaquem les activitats portades a terme per l'anomenada Comissió cívica, grup qualificat per Selles (2011b) “un nucli clandestí que aplegava gent independent i membres de l'esquerra socialdemòcrata, socialista i comunista (...) entre els assistents a les reunions, podem esmentar Rosina Lajo, Juan Dolera, (...) Francesc Torres Monsó” (p.18), grup que va promoure activitats de caràcter cultural compromeses amb el moment polític que es vivia, tal com explica Selles (2011a):

(...) bàsicament organitzava debats i trobades. El grup, d'unes vint persones, poc estructurat, era plural ideològicament (...). La seva principal via d'intervenció era el cineclub de l'Agrupació fotogràfica i cinematogràfica (Afic), on s'anirien aplegant representants dels diversos sectors polítics encara clandestins.

La iniciativa més destacable que va impulsar la Comissió cívica va ser la recollida de més de tres-centes firmes en favor de l'amnistia per als presos condemnats a causa de les activitats laborals i sindicals. (p.12)

Les activitats del Cercle artístic, d'Òmnium Cultural, del grup impulsor de les exposicions a la sala municipal Fidel Aguilar.

Altres activitats lligades a aquest sector que va promoure la societat civil de caràcter participatiu són: la fira del dibuix, els concursos de pintura ràpida,...

2.6.1.3.3.2 Al nucli de Banyoles

Són destacables les activitats que van portar a terme els grups Tint-1(1971-1973) i Tint-2(1974-1976), que es relacionen amb el nucli dels autors conceptuals que treballaven en el context català: Grup de treball (1973-1975) amb qui van organitzar l'esdeveniment “Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles” (Grup de treball 1973), van depassar l'àmbit local per connectar amb el món artístic català i també espanyol més avantguardista del moment: els “Encuentros de Pamplona”, celebrats del 26 de juny al 3 de juliol de 1972 (Díaz, J., Pardo, C., 2004), la inauguració del Museu d'art contemporani de Vilafamés l'any 1972, una iniciativa del crític d'art valencià Vicente Aguilera Cerni actual MACVAC (Museu d'Art Contemporani de Vilafamés. Vicente Aguilera Cerni), el VII Congrés de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), celebrat a Eivissa del 14 al 16 d'octubre de 1971, organitzat per l'Agrupació de Disseny Industrial del foment de les Arts Decoratives (ADI/FAD), del que conclou Giralt-Miracle (2012):

Potser l'experiència del congrés ICSID del 1971 no passarà a la posteritat, però estic convençut que per al disseny d'aquest país sí que va ser un fet determinant. Vam intentar conjuminar l'alta cultura i la cultura underground, els valors tradicionals de la cultura occidental amb l'esperit rebel i subversiu que va tenir un moment màxim en el Maig del 68 i vam oferir als professionals de *l'establishment* l'oportunitat de conèixer personalment els moviments alternatius. Per a tots aquells que somiàvem en nous models d'organització social, comportaments alternatius i noves formes d'habitatge, el congrés va ser una plataforma idònia per reivindicar el nostre ideari. I si bé és cert que ningú va convèncer ningú, també ho és que les dues parts van reduir la distància que els separava.

Malgrat aquesta mirada d'obertura des d'un entorn local és important l'anàlisi del context que fa Selles (2011a), on explica les diferències tant d'ordre ideològic com estètic dels dos grups malgrat els membres la majoria són els mateixos i també descriu els principals objectius:

El col·lectiu, constituït l'octubre de 1971, s'autoanomenà Tint-1 i estava format per Pere Comas, com a president i conseller de cultura de l'Ajuntament, Jaume Boix, del grup de joves, els artistes L. Güell i Xicu Cabanyes, el dissenyador Lluís Pau; els membres del Cec (Centre d'estudis comarcal), Tomàs Cortada i Joan Vinardell; l'arquitecte Jeroni Moner, que portava la direcció de les obres a la Llotja, i els estudiants d'arquitectura, Raimon Planella i Josep Riera. Posteriorment s'hi afegirien Jordi Gimferrer i Esteve Palmada. Els objectius del Tint-1 eren fonamentalment exercir una tasca de dinamització cultural a la ciutat, revaloritzar el paper dels agents artístics i connectar i dur a Banyoles algunes de les propostes més avançades que s'estaven fent arreu del país.

(...) el Tint-2, que conservava la majoria d'antics membres del Tint-1, per bé que amb algunes baixes, com la del citat Gimferrer o la de Güell, que va marxar de Banyoles, però també amb l'entrada de gent nova. Així, la nova Comissió de cultura de la Llotja del Tint, responsable del Tint-2, estava formada per Pere Comas, president, Francesc o Xicu Cabanyes, Tomàs Cortada, Jaume Fàbrega, Jeroni Moner, Esteve Palmada, Lluís Pau, Raimon Planella, Josep Riera, Lluís Vilà, Ferran Roura, conseller municipal de cultura, i Josep Juncà, conseller municipal d'informació i turisme. Aquests dos últims no formaven part pròpiament del Tint-2, sinó que representaven els interessos de l'Ajuntament. De la nova comissió, cal destacar-ne el reforçament de la presència institucional i la perspectiva municipal de relacionar la Comissió amb la Regidoria d'informació i turisme, és a dir, el fet d'entendre l'acció del Tint-2 com una forma més de potenciar l'oferta turística de la població, en aquest cas concret mitjançant la via del prestigi cultural.

(...) En síntesi podem situar el Tint-2 dins l'àmbit d'influència de l'art conceptual, una mica en l'orientació sociològica que va marcar el Grup de Treball. Una adscripció que pren força si tenim en compte que el Tint-2 neix poc després d'un procés de clarificació del Tint-1

motivats en part per l'experiència d'Informació d'art Concepte, però alhora es pot entendre la seva pràctica com un intent de sortida a la crisi de l'art i de l'avantguardisme, que el moviment conceptual evidenciava. (p. 29-33)

2.6.1.3.3.3 *Un cas singular: l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. (ADAG)*

La constitució de l'ADAG es situa en un moment conjuntural d'activisme i transformació social, en les darreries del franquisme o tal com diu Selles (2011a) en el procés de derogació del franquisme, que té a veure amb tot l'activisme que acabem de descriure.

Té un període previ de debats i reunions entre artistes i institucions, va ser fundada el març de 1976, va ser especialment activa durant prop d'un any i mig i va cloure les seves activitats l'abril de 1978. Va ser un dels grups amb més visibilitat i impacte en la línia de les accions que des de col·lectius artístics de Catalunya i l'Estat espanyol es va impulsar en contra del règim totalitari.

El relat discursiu que va contribuir a formular les línies principals de les intervencions pràctiques de l'ADAG, es va estructurar en dues línies principals, que compartien un enfocament antikantià en tant a la concepció de l'art com a finalitat desinteressada i a la mitificació de l'artista com a individualitat, com a demiürg, i eren coincident en el seu caràcter socialitzador en l'excepció més marxista del terme, Selles (2011a) assenyala "J. Fàbrega i E. Marquès jugaran un paper determinant en la defensa d'aquest alineament i en la concepció teòrica del col·lectiu; Damià Escuder (...) també serà una de les principals veus defensores d'aquesta imbricació " (p.91).

Cada una de les línies estava representada per una figura: 1.- La que va introduir l'orientació sociopolítica introduïda pel Grup de Treball que provenia del moviment conceptual, representada pel crític d'art Jaume Fàbrega, militant socialista (CSC i PSC), deixeble d'Alexandre Cirici i ex ideòleg del grup banyolí citat Tint-2.

2.- La que recollia les teories lligades al realisme i expressionisme d'arrel social, representada pel pintor i activista cultural Enric Marquès, qui després d'una llarga estada a París havia retornat a Girona, Marquès era ex membre del PSUC i d'Estampa Popular, que a París havia format part de la Unió Popular d'Artistes (UPA), un grup integrat en l'estratègia del Front Revolucionari Antifeixista Patriòtic (FRAP), d'afinitat maoista.

En sintonia amb aquesta línia hi ha els components del Grup Praxis, membres de l'ADAG, Bep Marquès i Lluís Bosch Martí, que conreaven el fotomuntatge.

3.- Una altra línia que també té presència encara que no central és la de la cultura underground, que va aportar Damià Escuder, membre del grup i un dels divulgadors a Catalunya dels plantejaments neovitalistes i coneixedor directe de l'escena activista i contracultural londinenca del moment.

Va ser un col·lectiu ampli i divers, destacarem aquí els signants del text programàtic, primer manifest que va formalitzar la constitució del grup recollit a Selles (2011a):

Els autors que van signar el document foren: Antoni Álvarez, Josep Álvarez Niebla, Ansesa Gironella, Bosch Martí, Joan Boladeras, Josep M. Boladeras, Manuel Bosch, Pep Bosch, Lluís Carreras, Joan Casanovas, Victoria Casellas, Xavier Codina, Narcís Comadira, Montse Costa, J.M. Creus, Julià Cutiller, Carles Delclaux, Damià Escuder, Jaume Faixó, Garcia Colomer, Jordi Gispert, Vicente Huedo, Robert Manera, Enric Marquès, Josep Marquès, Emili Massana, Lluís Mateu, Roca-D. Costa, Jep Rodríguez, Rosa Sais, Guillem Terribes, F. Torres Monsó, Isidre Vicens, Ramon Vilà i Carles Vivó. (p.94)

Les activitats que va organitzar el col·lectiu van ser de formats diferents: exposicions en espais oficials des d'on feien crítica institucional, activitats al carrer, propostes d'acció cívica, participació en taules rondes i mítings, presència en els mitjans de comunicació,... En les manifestacions es combinava l'ambient treballat en grup amb l'aportació de caràcter individual.

De les principals activitats que va portar a terme el col·lectiu en destaquem:

L'exposició *Dret humans ara!*, que es va presentar a la Casa de Cultura de Girona del 10 al 28 d'abril de 1976, vinculada a la campanya sobre drets humana que va impulsar Justícia i pau.

L'exposició en *Homenatge a Carles Rahola*, intel·lectual gironí d'origen cadaquesenc afusellat per Franco l'any 1939. L'exposició es va presentar per primera vegada a la Sala Fidel Aguilar de Girona, entre el 9 i el 31 de juliol de 1976, llavors es va presentar a Cadaqués del 14 al 31 d'agost del mateix any, fet que va propiciar una polèmica important davant el posicionament públic del col·lectiu de vetar la participació de Salvador Dalí, donat que en ell hi veien un artista supeditat al franquisme. Polèmica que va tenir una important repercussió pública tant a la premsa local com la nacional de l'època. L'itinerància de l'exposició va finalitzar amb la presentació de l'exposició a la Fundació Miró de Barcelona entre el 15 i el 24 de setembre de 1976.

Manifest crític sobre el projecte que va presentar l'artista estatunidenc, d'origen búlgar, a Barcelona per embolicar l'estàtua de Cristòfol Colom, situada a les Rambles, manifest impulsat per Marqués i Fàbrega . Selles (2001a) recull "L'Adag conclou que les despeses que comportaria la instal·lació fóra preferible destinar-les a "ensenyament , infraestructura urbana i cultural, serveis museals –com és ara un museu d'art nacional dels Països Catalans, etc"" (p.116)

L'exposició sobre cartell polític dins el Cicle de comunicació gràfica: *El cartell polític (Cuba, Itàlia, Xina, Portugal, França)*, realitzada a la Sala Fidel Aguilar, del 30 de setembre al 17 d'octubre de 1976, es va presentar un recull de uns

cent cartells de temàtica política diversa, provinents de diferents estats del món.

L'exposició *Amnistia Total*, exposició que es va integrar en la campanya general per l'amnistia, va ser impulsada pels familiars dels presos polítics.

Activitats de caràcter participatiu i popular, com la iniciativa *Salvem la Devesa*, concebuda amb el moviment ambientalista l'any 1976 ; o la reinstauració creativa de la Festa de Carnestoltes el febrer de 1977.

Arran de l'*Onze de Setembre de 1977*, l'ADAG va realitzar una performance festiva a la plaça de Catalunya de Girona, amb la participació d'alguns dels polítics que havien sortit elegits en les primeres eleccions espanyoles.

La participació en el marc de la preparació de la mostra de cloenda del Congrés de Cultura Catalana , *Què és i què ha estat la cultura catalana*, que inicialment es va presentar a la Fundació Miró i del 11 de març al 9 d'abril de 1978 a Sant Pere de Galligants de Girona.

La inauguració de l'escultura en homenatge a Carles Rahola, obra de F. Torres Monsó, el 23 d'abril de 1978, s'entén en la breu història de l'ADAG com el colofó de les activitats de l'Associació, moment simbòlic en la vida de la ciutat, que Selles (2011a) descriu:

L'acte en si té, a més, un valor emblemàtic innegable, ja que els oradors foren Ignasi de Ribot i Joaquim Nadal, que l'any següent es convertiria en el primer alcalde de la Girona democràtica, amb la qual cosa, sense ells saber-ho, estaven escenificant simbòlicament el futur traspàs de poders a l'entorn de l'escultura de Torres Monsó, que havia promogut l'Adag. (p.156)

2.6.2 Trets biogràfics i trajectòria artística

Al llarg de la dècada dels setanta l'activitat personal i artística desenvolupada per F. Torres Monsó, cal abordar-la des del procés de reconstrucció que fa la persona i l'artista que va tenir a veure amb la relació que va establir cada vegada més íntima i indescindible entre, el context personal, polític, social i artístic i l'obra de creació que no l'obra d'encàrrec, com descriuré en l'apartat següent.

Aquí ens situarem en com l'artista, que havia aconseguit premis, el reconeixement de la crítica i del sector, i presència nacional i internacional, es situa en l'espai comú local, deixa de banda l'individualisme, propi de l'artista, creador i demiürg, per situar-se en un espai de compromís i d'activisme , un espai de col·laboració, propiciat pels esdeveniments polítics i socials que hem descrit del tardo-franquisme, on el respecte a l'altre pren el protagonisme enfront el jo individualista.

2.6.2.1 *En la construcció de l'espai comú: esdeveniments i exposicions col·lectives.*

Després de la inactivitat artística i pública a la que l'havia portat la crisi creativa que va patir en els darrers anys de la dècada anterior, comença una etapa de visibilitat i compromís.

2.6.2.2 *Participació en col·lectius artístics*

Vinculat en la implantació a Girona, des de la dècada anterior, de l' *Agrupación nacional sindical de Bellas Artes (ANSIBA)*, organització vinculada al *Sindicato Nacional de actividades diversas*, recordem que va anar conjuntament amb els artistes Leonci Quera i Emilia Xargay a la primera trobada en representació de la circumscripció de Girona. Va deixar la seva vinculació a l'entitat a principis de la dècada dels setanta, tal com recull Selles (2011a):

(...) la no participació de Torres Monsó, i el fet que no s'integrés en la nova direcció del sindicat, potser responia al seu major grau de politització i al consegüent allunyament de les opcions oficialistes, ja que des de principis dels setanta l'escultor mantenia contactes amb alguns nuclis clandestins antifranquistes de Girona. A més, també caldria contemplar el tema de les afinitats personals i les rivalitats corporatives. (p.39)

Actitud que es veu reflectida en la seva vinculació des de principis de la dècada a grups activistes culturals d'arrel antifranquista i d'ideologia d'esquerres, que he descrit en l'apartat anterior: va ocupar càrrecs directius al Cercle artístic, va formar part de Comissió Cívica i del grup impulsor de les exposicions a la sala municipal Fidel Aguilar i va ser un dels membres que va treballar en la clandestinitat per a l'organització de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona i membre signant del primer manifest i actiu en totes les manifestacions que va portar a terme l'ADAG.

Ideologia d'esquerres i progressista que ja havia manifestat en etapes anteriors, recordem algunes de les discussions mantingudes en l'intercanvi de cartes amb el seu amic escultor Josep M Subirachs, on s'entén que F. Torres Monsó es declara demòcrata i comunista, Subirachs, J.M. (1949, febrer 21), escriu:

(...) i 3er.: Tu dius que ets demòcrata però que si tinguessis de triar entre el feixisme o el comunisme no dubtaries gens. Que vols dir amb això? Que triaries el comunisme?. No crec que obressis bé. Jo crec que el comunisme es el feixisme agrabat per el barbarisme asiàtic (...).

pensament i afinitats que amb el temps es va anar consolidant i ampliant com podem seguir amb la correspondència que va mantenir amb el seu amic artista i activista Enric Marquès, que en aquells moments vivia a París amb la seva

família. Reproduiré tot seguit tres fragments diferents on parlen de la situació política, intercanvien informació que no arribava a Catalunya per la censura del govern franquista i on parlen de la necessitat de treballar per la formació de l'ADAG, són tres cartes de Marquès, E., (1972, febrer 25):

(...) Encara que Nixon no hagi pas esperat precisament la primavera per anar als països dels ametllers en flor. En general és contradictori tot això, deceben els sistemes, tallen el bacallà i probablement els petits (i els pobles petits sobretot) quedaran esclafats en mig dels "blocs". Aquí –dins la premsa- l'humor de "Charlie-Hebdo" són els que millor anuncien aquestes coses, que millor les diuen o que en diuen més. De tota manera això de la bona informació és un mite (és clar que hi ha matisos, de país i de diari); un mite perquè queda demostrat que només sabem les coses al cap d'un temps de l'esdeveniment, i que la substància dels esdeveniments és controlada.

Marquès, E., (1973, juny 24) escriu:

(...) Hom nota un esforç "oficial", a París, aquests darrers anys, per donar a conèixer un dels episodis més importants de l'art contemporani –en la seva vessant formalista- de la guerra ençà, o sigui la producció americana. I en general un esforç per recuperar, una ofensiva artística forta d'alguns "marxants"/trusts en el sector exposicions, sector ben inofensiu (en el joc o relació de forces) i en canvi de substancials resultats (prestigi/finances). En fi, per a nosaltres, tant (massa) "culturitatzats" és sempre una ocasió de veure, gaudir, comparar i... reflexionar.

(...)

He anat enviant els "Charlie-Hebdo", sempre divertits i ocurrents, molt vius en la captació de la "actualitat" i de totes les maniobres possibles que la gent al poder, a França, està fent per a poder frenar l'impressionant força de transformació, encara que lenta i subterrània, que es manifesta aquí en alguns sectors del món del treball, de la vida pública –institucional- i, sobretot, en els costums.

Hi ha diversos nivells en l'actual societat. Pels que tenen el poder real, els tecnòcrates del capitalisme avançat, el capitalisme de programació –com diuen els sociòlegs actuals- hi ha aspectes evolutius, en la tolerància manifestada per les societats industrials avançades: erotització de la publicitat, del cinema, vestimentària, algunes llibertats en el terreny de l'art i dels espectacles, que són perfectament neutralitzats –o almenys no pas mortals ni perillosos.

Marquès, E., (1974, octubre 10)

(...) Voldria demanar-te orientació per fer una exposició de "gouaches" a Girona. (...) Jo he pensat en la sala "Fidel Aguilar 2", però no en conec les modalitats pràctiques i possibles.(...) Com que

em sembla que hi ha una comissió (de la qual tu formes part) podries dir-me que en penses tu de la meua idea en relació a una possible efectivitat i si la cosa és plausible?.

(...)

En l'entrellat de projectes hi ha el del tema encetat amb certa precisió a començaments d'estiu: el de la nostra associació (?) en tant que "artistes". Me sembla que som uns quants (de professionalitat diversa en alguns casos) que estem preparats per una cosa així. Caldrà que ho discutim i n' elaborem –conjuntament– les particularitats.

En fi, tot plegat, per dir-te que l'idea va fent el seu camí i que el que interessa és saber el què volem i el què es pot. I després, actuar.

En aquest debat d'idees trobem l'actitud bel·ligerant de F. Torres Monsó que es va traduir amb un activisme important en les experiències dels col·lectius artístics que van ser actius en el context gironí al llarg de la dècada.

Actitud que també es pot llegir, des d'un punt de vista crític i sincer a la vegada que des d'un pessimisme realista, en una entrevista que es va publicar al diari *Los Sitios* on es demanava a diferents artistes la seva opinió sobre la Girona comercial i que podien fer els artistes per a millorar la imatge, F. Torres Monsó respon a Berenguer (1973):

Sobra prudència i falta imaginació. (...)

Me parece que nuestro monologo realmente es muy triste e inútil. En este caso concreto, hablar de mejorar la imagen comercial de la Ciudad choca en seguida con la dura realidad: el dinero y esa pequeña mentalidad de que hablamos, que desgraciadamente no impera solo en Gerona sino que reina por doquier. Además, hablar de "los artistas" en general, es referirse a un mundo tan complejo de conceptos y gustos que debe ser muy difícil llegar a un entendimiento. No quiero ser pesimista, puede que llegáramos a encontrar alguna estrategia a seguir; pero es imprescindible una afinidad de enfoque, cosa muy infrecuente en nuestro oficio. (p.8)

2.6.2.3 Exposicions col·lectives.

En el terreny de l'activitat expositiva es va traduir en una important activitat en manifestacions de caràcter col·lectiu, algunes d'elles de caràcter internacional: "El pequeño bronca europeo". Museu de Arte Contemporáneo. Madrid (1970); "New Forms". Instituto Británico. Barcelona (1972); Invitació al Saló de la Jeune Sculpture de París dels anys 1974 al 1978, la Exposición de Arte Español en Milán (1972) i a la Triennale Européenne de Sculpture – Jardines Palais Royal de París l'any 1978. Altres de caràcter nacional: Exposició Nacional de Escultura en Metal a València dels anys 1971 al 1974; Tendencias actuales, en la galeria Layetana de Barcelona l'any 1974 i en la mateixa galeria l'exposició Escultura del siglo XX dels anys 1977 i 1978. Altres de caràcter local la I i la II

Mostra Provincial d'Art a la Fontana d'Or de Girona dels anys 1973 i 1974 i a partir de 1975 un nombre important d'exposicions homenatge a persones i fets recuperats en el nou període polític: l'any 1976 va participar a: l'Homenatge a Pasolini a la galeria Studio Levi de Madrid; Homenatge a Carles Rahola, Girona, Cadaqués, Barcelona; Amnistia i Drets Humans, Fundació Miró de Barcelona ; Homenatge a Alberti a la galeria Maeght de Barcelona; Homenatge a Fernando Arrabal al Museu d'Art modern de Ceret i l'Homenatge a Xirinacs a la Fundació Miró de Barcelona l'any 1977.

2.6.2.4 Exposicions individuals.

Al llarg d'aquest període va realitzar quatre exposicions individuals on va presentar l'obra d'investigació que va realitzar després de l'etapa crítica de finals del seixanta. Dues de les exposicions les va realitzar a Girona: a la *galeria Sant Jordi* l'any 1974, la primera individual que realitza a la seva ciutat natal, i a la *galeria 3 i 5* l'any 1977. L'any 1978 va presentar una individual a la *galeria Massanet* de l'Escala i l'any 1979 va presentar un recull del treball realitzat al llarg de la dècada a la *galeria Ciento* de Barcelona, exposició que va tenir una important repercussió en els mitjans. Algunes veus de la crítica del moment van reconèixer la seva capacitat de compromís amb l'esdevenir de l'art, fet que es va traduir en una particular atenció i evolució en el llenguatge artístic, tot i el seva opció d'una posició no central, en aquesta línia Blanch (1979) va escriure:

El etiquetado en estos casos es de "producción provinciana y local". Pero, a la vista de los resultados, su alejamiento de toda alargada propagandística e incluso expositiva (es la segunda vez que expone individualmente en Barcelona), más que abocarle a la mediocridad, le ha preservado de centralismos y modas impuestas o, lo que es peor, de querer destacarse de ellas por pura inercia como ocurre en los núcleos más competitivos.(p.52)

En la mateix línia d'opinió Corredor-Matheos (1979), va escriure:

La escultura de Torres Monsó ha seguido con características propias, un desarrollo paralelo al curso general del arte. De acuerdo con su condición de escultor es problema fundamental el espacio: cómo es posible crearlo, a partir del despliegue de la materia; cómo abrir ésta, para crear no solo espacio, sin ámbito, mundo, y, al mismo tiempo, llevarla a una reflexión sobre sí misma, a una experiencia interior paralela también a la del propio creador. (p.47)

2.6.3 Producció artística.

2.6.3.1 Context artístic internacional i nacional.

Aparició de l'eclecticisme en el llenguatge artístic.

2.6.3.1.1 Transformació del concepte d'avantguarda.

Com diu Fontana (2011) la cultura d'elit, també dita alta cultura, va observar en aquesta dècada canvis fonamentals, serà el moment que s'iniciarà el debat que portarà a revisar el concepte de modernitat i al mateix temps es formularà i es donarà pas a un concepte complex, la postmodernitat. Recordem la publicació de dos textos que reflexionen des de dos punts de vista diferents sobre aquest marc ideològic, a l'inici de la dècada, l'any 1970 es va publicar pòstumament la *Teoria estètica* del filòsof alemany Theodor W. Adorno (trad.2004), un dels representants més importants de la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt i de la filosofia marxista, es va situar en un espai que defensava el repensament del concepte de modernitat en el nou context social, polític i artístic. En el text citat es va senyalar, en les últimes línies, la relació dialèctica sobre el rol de l'artista en la societat contemporània i la validesa del paper tradicional de l'artista com subjecte excepcional, diu:

No hay que imaginarse la figura del arte en una sociedad transformada. Probablemente sea diferente tanto del arte del pasado como del arte del presente, pero sería mejor que algún día el arte desaparezca a que el arte olvide el sufrimiento que es su expresión y en el cual la forma tiene su substancia. (...) Y qué sería el arte como historiografía si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado. (p.343).

L'any 1979 el filòsof francès Jean-François Lyotard va escriure *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, el llibre fou escrit originalment com un informe dirigit al *Conseil des universités du Québec*. El text introdueix el terme *postmodernisme* en filosofia, fins llavors només utilitzat en crítica d'art i analitza l'epistemologia de la cultura postmoderna com a final de las "grans narratives", Lyotard (1987) diu: "Simplificando al máximo, se tiene por "postmoderna" la incredulidad con respecto a los meta relatos" (p.4), metanarratives que Lyotard considera la característica principal de la modernitat. Anunciava el final del gran relat *grand récit*, el socialisme, el cristianisme, la ideologia del progrés,...és a dir les grans interpretacions pel *petit récit*, històries en minúscules, el nou mètode consistia en analitzar la representació enfront la persecució d'una realitat perceptible. Marc ideològic que es confrontava amb la tradició cultural progressista del segle XX i, implicava deixar la bel·ligerància i compromís polític. Des d'aquest punt de vista es desenvoluparà un art que deprecia el concepte mateix de Vanguardia, en tant a una posició que implicava la idea de que l'artista participava en les primeres files d'un combat per a la transformació de la societat, per recuperar els valors del subjectivisme. Per a molts la mort, l'any 1973, de Picasso va marcar el final d'una època i l'inici d'una altra; entrevistat per Alonso (1973) F. Torres Monsó va dir:

Hablar de la influencia –dice- que Pablo Ruiz Picasso ha tenido sobre la escultura de este siglo, es tan archisabido que creo sería pedante volver a insistir. (...) Aunque, en definitiva, a mí me parece que el denominador común de toda su dilatada y gran labor, su gran lección magistral, fue indicarnos el camino hacia el

insobornable placer de vida y de libertad. (p.4).

2.6.3.1.2 *El paper de la institució i el mercat.*

Al llarg de la dècada es desenvoluparan fets que amb les seves accions dibuixaran un paisatge eclèctic en el llenguatge artístic i sembraran de particularitats el devenir de l'art i l'artista en el context social, cultural i polític.

És una època en que les galeries d'art i els museus i els esdeveniments de caràcter internacional d'arrel artística comencen a acceptar i introduir en les seves programacions les manifestacions més provocadores, busquen la sorpresa en la innovació, fet que fa perdre progressivament sentit del paper de l'artista que lluita contra l'art acadèmic per introduir valors nous. Serà el moment que el mercat progressivament, i amb una certa celeritat, reemplaça l'acadèmia com avaluadora de la qualitat artística. Sobre l'evolució del paper del museu i el mercat en el context sociocultural, el crític i historiador de l'art Marín-Medina (1985) va exposar el seu punt de vista que recull també la opinió de Thomas Hoving, director del Museu Metropolità de Nova York va escriure:

Así, por ejemplo, las ferias de marchantes han sustituido exitosamente a las antiguas exposiciones Internacionales (las famosas bienales; solo de algunas de ellas resta el eco de su renombre o el testimonio de su cuestionable viabilidad); o así, un impositivo sentido del espectáculo no puede faltar en una muestra que se precie de multitudinaria; o así, los meses están trastocando sus mismas estructuras de gestión (el conocido conservador Thomas Hoving señalaba ya en 1975 que en los Estados Unidos el papel de un director de museo se había modificado: "yo soy más un director general o un súper manager que un súper conservador"); o así las multinacionales anglosajonas han diseñado una nueva geografía de la circulación internacional y de la exhibición de pinturas, muebles, esculturas y objetos; así se han abierto galerías de arte con espíritu, intenciones y sistemas de drugstore o de supermercado. (p.8-9).

En aquest sentit en l'escenari internacional, alguns exemples que il·lustren aquesta tendència :

L'any 1970 la presentació del grup *Support-Surface* que, en la seva recerca, va voler sistematitzar un replantejament del concepte tradicional d'art, i va exposar a l'ARC (animació, recerca i confrontació), el departament contemporani del Museu d'Art Modern de la Vila de París, creat l'any 1967.

L'any 1971 la institució Museu Guggenheim de Nova York va protagonitzar dos casos de censura: cancel·lar la retrospectiva programada de l'artista alemany Hans Haacke, que va ser cancel·lada pel director, i, uns mesos més tard, cancel·lava la presència de l'artista francès Daniel Buren en l'ocasió de la Sexta Exposició Internacional Guggenheim, dos casos de crítica institucional que descriu Buchloh (2006):

Tal como en estos años la formulan Haacke y Buren, la crítica institucional es un proyecto que podría asociarse con el desarrollo de la teoría post-estructuralista y crítica en su impacto sobre las prácticas visuales. Podríamos decir que para Haacke este efecto es evidentemente el legado del pensamiento de la Escuela de Frankfurt y de Jürgen Habermas, mientras que para Buren es el legado estructuralista y post-estructuralista de Ronald Barthes, Michel Foucault y Louis Althusser lo que llevó a prácticas artísticas que tomaban en cuenta la inevitable sujeción del arte a intereses ideológicos. (p.547).

L'any 1972 l'exposició internacional Documenta 5, celebrada a la ciutat alemanya de Kassel i organitzada pel comissari suís Harald Szeemann marca l'acceptació institucional de l'Art Conceptual a Europa.

L'any 1973 a la casa de subhastes Sotheby's de Nova York, el col·leccionista d'art contemporani americà Robert C. Scull, va posar a la venda una quinta part de la seva col·lecció abans que s'iniciés la subhasta circulaven pronòstics immillorables de preus inabastables, pronòstics que es van fer realitat.

L'any 1974 el Museu de l'Orangerie va presentar una part de la col·lecció de Peggy Guggenheim, filla i neboda de magnats del coure, una de les col·leccions més importants d'Europa en quant al cubisme, el surrealisme i l'art abstracte.

2.6.3.1.3 La institució i l'art alternatiu

La posició central de l'art i la seva organització en l'economia també té a veure amb els programes d'ajut a les arts i les humanitats que van establir diferents governs d' USA i UK. En ambdós casos van propiciar en primer lloc, un canal de finançament en el cas del museus per a la programació d'exposicions dites "taquilleres", que proporcionaven i proporcionen encara que en menys intensitat importants beneficis a la institució i un segon canal de finançament fora del circuit comercial, a les organitzacions que administraven al que s'ha anomenat espais alternatius, Un exemple emblemàtic va ser a la ciutat de Nova York l' Institut per a Recursos Urbans, que va imitar una experiència que havia vist a Londres que es deia *The Space*. L' Institut, l'any 1976, va adquirir, l'ara emblemàtic, *P.S.1 (Project Studios 1)*, una escola pública en ruïnes situada a Queens, que el mateix any va començar l'activitat amb la inauguració de l'exposició *Roms*. La instauració progressiva pel govern del programa *Art en llocs Públics* va institucionalitzar l'art alternatiu i en la mateixa mesura es va desradicalitzar. Va ser l'any 1977 que la directora de *Artist Space* (L'espai del artistes) va encarregar al crític Douglas Crimp l'exposició *Pictures*, va presentar un grup de joves artistes que amb les seves estratègies d'apropiació i crítica de l'originalitat i qüestionament de l'autoria van introduir el concepte de *postmodernitat* a l'art.

L'any 1977 a París es va inaugurar el Centre George Pompidou, amb la voluntat de dotar a la capital d'un conjunt arquitectònic i urbà que marqués

tendència i època, a Salvat (1990) es planteja el moment de la inauguració amb els següents termes:

El 31 de enero el presidente de la República francesa, Valéry Giscard d'Estaing, inauguró el Centro George-Pompidou en presencia de la señora Pompidou, del primer ministro Raymond Barre, de Françoise Giroud, secretaria de Estado para la Cultura, y de cuatro mil invitados. El presidente rindió homenaje a Georges Pompidou y recordó su "apasionamiento por el arte contemporáneo" así como "su preocupación al ver alejarse hacia el exterior, más allá de los mares, el extraordinario foco de creación que había amparado París y que se deseaba mantener" (p.928).

En l'escenari nacional es segueix la tendència de la creació d'institucions vinculades a l'art contemporani amb una diferència important, les seves col·leccions moltes vegades, com veurem, no segueixen polítiques de compra sinó que es nodreixen de la voluntat de cessió d'obra per part dels artistes que les componen.

L'any 1970 a l'Estat espanyol hi havien dues institucions que les seves col·leccions tenien una presència important d'art contemporani: una de caràcter privat, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, iniciativa de l'artista Fernando Zöbel que l'any 1980 va donar a la Fundació Joan March i, una de caràcter públic, el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid creat l'any 1968 a partir de la unificació dels antics Museo Nacional de Arte Moderno i Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

El 24 de juliol de 1970 es va crear, per decret, el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla i el mateix any s'inaugurava a Eivissa un nou Museu de Art Contemporani per iniciativa de Florencio Arnà, director de la Biennal d'Art Contemporani d'Eivissa, la col·lecció s'amplia amb les obres premiades en successives biennals i per les cessions d'artistes.

L'any 1972 es va inaugurar el Museo de Escultura Abstracta situat a l'aire lliure en el passeig de la Castellana de Madrid. El mateix estiu es va inaugurar l'espai definitiu del Museu Popular d'Art Contemporani de Vilafamés, de caràcter públic que va tenir com a principal promotor el crític d'art Vicente Aguilera Cerni, a Salvat (1990) s'explica la seva peculiaritat:

Se trata de una institución de carácter abierto que presenta obras de diferentes corrientes cedidas o prestadas temporalmente por los artistas. De esta manera las obras pueden venderse, cambiarse y renovarse, con lo que el museo adopta un carácter abierto y dinámico. El museo de Villafamés cuenta con obras de Alacín, Argimón, Anzo, Armengol, Boix, Caballero, Canogar, Cuixart, "Equipo Realidad", Juana Francés, Gabino, Heras, Martí, Michavila, Aurelia Muñoz, Nassio, Pericot, Sempere, Subirachs, Torres Monsó, Urculo, Isabel Villar, entre otros. En Villafamés se ha creado una nueva forma de institucionalizar el arte. (p.876).

Aquest any també es va publicar el llibre del crític i historiador de l'art Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte concepto. Las artes plásticas desde 1960*, és el primer text en la bibliografia artística espanyola que analitza els moviments artístics a nivell internacional de la dècada dels seixanta: Pop art, Minimal art, arte óptico, arte de acción, arte povera, Land art, arte conceptual...L'últim capítol del llibre recull la situació del conceptualisme a Espanya sota el títol de "Nuevos comportamientos artísticos en España" en el moment en que s'estan produint, Marchán (1994) situa els grups territorialment:

Sin duda es la práctica más inquieta y activa desde 1971 en España. Es de sobra conocida la iniciativa catalana en lo que a formación de grupos se refiere, debido a unos condicionamientos sociológicos y regionalistas que no son del caso analizar aquí. Por este motivo se habla del "conceptualismo" como un fenómeno eminentemente catalán. Cataluña es la región con más experiencias numéricas y participantes. (p.279).

L'any 1974, el 28 de setembre, es va inaugurar a Figueres el Teatre-Museu Dalí; per voluntat de l'artista, va convertir l'antic teatre municipal de la seva ciutat natal en un museu d' ell mateix, que ha estat qualificat com "el primer i l'únic museu "ready-made".

L'any 1975, el 10 de juny, es va inaugurar la Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art Contemporani (CEAC); l'edifici va ser projectat per Josep Lluís Sert. Era un projecte de Joan Miró i alguns dels seus amics. La ciutat va col·laborar amb la iniciativa, va donar l'espai per a la construcció, donat que després del fallit projecte del Museu d'Art Contemporani (1960), Barcelona no tenia, fins el moment, cap espai dedicat íntegrament a l'art contemporani. Ben aviat va rebre reconeixements per la seva tasca expositiva i de divulgació de l'art i la cultura contemporànies, l'any 1977 va rebre el premi Especial del Consell d'Europa.

2.6.3.2 Anàlisi de l'Obra. (veure obres catalogades d'aquest període registres números de 1970_001 a 1979_003)

2.6.3.2.1 Els temes: cos humà, objecte, síntesi minimalista

El cos humà va continuar essent un tema recurrent al llarg de la dècada. F. Torres Monsó va treballar i experimentar sobre una part del cos: el tors, quasi sempre de gènere femení, el va fragmentar, el va lligar, el va seccionar, el va buidar, el va representar sense identitat sempre generalment decapitat i sense extremitats superiors ni inferiors. Dels primers anys de la dècada és interessant el treball que fa per encàrrec del Col·legi de Metges de Girona el fris *Torsos i fetus*, (1971) en la línia del treball del cos humà fragmentat i sense identitat que acabo d'explicar. En la mateixa línia és una petita peça realitzada en bronze i polièster (múltiple) a finals de la dècada *Peça petita lligada*, (1978), amb la diferència que aquí investiga a nivell tècnic la manera de reproduir la corda, "vaig haver de repetir molts dels passos per aconseguir l'efecte que volia:

d'arribar al màxim de precisió realista en la representació de la corda” i a nivell de concepte “és una recerca sobre una imatge amable que denota tendències sadomasoquistes” (Torres, comunicació personal, 11 febrer 2013).

En el primer treball després de deixar la producció artística i realitzar la peça més emblemàtica de la descomposició de la forma en la dècada anterior, recordem *Dona caminant*, (1966), va realitzar una obra on va aparèixer, per primer cop en la seva trajectòria, l'objecte d'ús quotidià, *Tors aplaudidor*, (1970) ,un treball inicial d'apropiacionisme, que d'una manera al·legòrica ens parla de l'alienació de les persones. L'objecte descontextualitzat, a partir d'aquest moment, va ocupar un espai important en la seva producció per poder abordar, com veurem, des d'una posició crítica i irònica la seva posició com subjecte polític amb compromís social. L'obra *Columna capitolina*, (1971), és una metàfora visual sobre els elements que defineixen el capitalisme: violència, coca-cola i sexe. Un joc amb l'ús del llenguatge amb el títol de l'obra *El mayor espectáculo del mundo*, (1971), i la representació d'una gran cul, en la relació cal veure que la paraula **espectáculo** inclou la paraula **culo**, és un joc semàntic que utilitza la metonímia del llenguatge visual. L'ús del llenguatge no verbal metafòricament en l'obra *Braços creuats*, (1972) en posició d'insult. La representació irònica de la “collares”, com era coneguda popularment la Carmen Polo de Franco a la *Dama ibèrica*, (1973) o la divertida i sensual “*Chupa-Chups*”, (1973), un conjunt de penis de colors que va presentar amb l'expositor i la forma del famós caramel, una manera subtil i divertida de parlar del gust pel sexe i l'erotisme natural amb els essers humans.

Les peces lligades a la concepció minimalista, formalment sintètiques i austeres i conceptualment enigmàtiques i misterioses i plenes de significat, van aparèixer al final de la dècada com avantsala d'una producció lligada a la preocupació de l'artista pels temes que en filosofia es consideren: els universals. Vull destacar una peça de transició *Teorema*, (1976), és un homenatge al cineasta Pasolini, “quan el van assassinar jo acabava de fer la peça i li vaig dedicar i la vaig anomenar com la seva pel·lícula (Torres, comunicació personal 11 febrer 2013) n'era un gran admirador. La peça és una imatge simbòlica, de la confrontació de cossos en un espai abstracte ,l'esquena d'una dona i l'esquena d'un home separats per una paret, una metàfora que representa la impossibilitat d'entesa amb la parella. També l'irònic al·legat antibel·licista i antiherois *Al pot desconegut*, (1978), una metàfora dels monuments al soldat/s desconeguts que la societat, sobre tot a França, be per recordar, be per oblidar, fa després d'una confrontació bèl·lica. Explica que “després d'iniciar aquesta línia de treball vaig deixar progressivament el treball amb el cos humà” (Torres, comunicació personal, 11 febrer 2013). En la mateixa línia va fer la peça anomenada *Before Big Bang*, (1978), estructura minimalista “metàfora de la teoria de l'origen: el món, la vida, l'univers” (Torres, comunicació personal, 11 febrer 2013).

2.6.3.2.2 *El plàstic, els motlles i els múltiples. Recerca*

Va incorporar definitivament el plàstic en la seva producció artística (ja havia fet

proves uns anys abans), un material d'ús industrial que li va proporcionar unes possibilitats d'experimentació en la forma i en els recursos expressius que els materials tradicionals amb els que havia treballat fins el moment: pedra, fang, fusta, filferro,...no els tenien. En una de les múltiples converses F. Torres Monsó va explicar "És un material interessant però difícil de treballar, vaig veure que tenia moltes possibilitats, llavors vaig anar a una indústria de Sant Celoni especialitzada en la manipulació del plàstic i el químic de l'empresa em va ensenyar el procés de com treballar el plàstic des del punt de vista industrial, els catalitzadors, etc... i una vegada al taller vaig incorporar la nova tècnica a les tradicionals que utilitzava: motlles, modelat, buidat,..." (Torres, comunicació personal, 30 gener 2013)

Aquest fet li va permetre sintetitzar la forma, trencar-la, seccionar-la, treballar amb colors, amb opacitat i transparències, amb incisions sobre la superfície i va poder treballar amb molta més llibertat i precisió.

Tot i que algunes de les peces d'aquesta etapa, tenen una versió en bronze moltes estan treballades amb el nou material, donat que, tal com explica, el plàstic permet fer múltiples de manera més econòmica, fet que permet abaratir els cost de la peça i arribar a més possible compradors, "d'algunes peces en vaig fer tirades importants per poder vendre-les més barates, això m'ajudava a passar el mes" (Torres, comunicació , 30 gener 2013). Són moltes les peces d'aquesta etapa que estan produïdes amb aquest plantejament, el concepte de múltiple des d'un punt de vista més contemporani lligat a la concepció del Pop Art i el qüestionament de l'obra única i la idea intrínseca d'originalitat. Tal com explica Marin-Medina (1985):

Pero igualmente es cierto el principio, acuñado por los expertos de la "ars multiplicata", de que "multiplicación no se opone necesariamente a independencia".

Estos criterios de independencia y de calidad, de originalidad y de control, de autenticidad y de voluntad de hacer accesible a muchos la obra de arte como trabajo e incitación espiritual, que creemos que está manteniendo y desarrollando el múltiple en España, son principios que hemos seguido al idear esta muestra y al seleccionar a los escultores y las obras que la integran. (p.13)

L'exposició, titulada *España escultura multiplicada*, la va comissarià el crític d'art J. Marin-Medina, era una itinerant , organitzada pel Ministerio de Cultura . En F. Torres Monsó hi va presentar tres escultures múltiples: *Tors tallat*, (1973-1974) (tirada 15); *Genoll*, (1974-1975) (Tirada 15); *Calces*, (1975) (tirada 12) i un d'ells *Genoll* va ser seleccionada com a imatge de portada per un petit catàleg que es va editar quan la mostra es va presentar a la República Democràtica Alemanya a la Neue Berliner Galerie im Alten Museum, l'any 1987.

Altres peces d'interès d'aquesta etapa des de l' inici de l'ús de l'objecte que cal destacar són el múltiple: *Sandvitx*, 1973, obra presentada a l'exposició de la

Primera Mostra Provincial d'Art Fontana d'Or l'any 1973, conjuntament amb la peça *El mayor espectáculo del mundo*, (1971). I, la peça *Mini hommage a Bertholdi*, (1975), l'escultor de l'estàtua de la llibertat sense llum, recordant la foscor del règim franquista. O la curiositat dels *Grans llavis*, (1974), peça que va exposar a la *II Mostra provincial d'art a la Fontana d'Or l'any 1974*, peça que va comprar un col·leccionista suís i que va convertir amb làmpada, tal com explica F. Torres Monsó a l'entrevista que va publicar Alonso (1975):

- Hablemos del plástico en las lámparas, en los muebles.
- ¿Recuerdas los grandes labios que expuse en la Fontana d' Or?
- Sí.
- Pues adquirió la pieza un suizo, precisamente como lámpara de ambientación. Era adecuada, por su transparencia, pues va sin fibra de vidrio. (p.5)

El Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona li va encarregar un mural i els va fer un alt relleu fragmentat amb motlles de polièster que porta per títol *Pits, culs i melics* de colors.

2.6.3.2.3 De la crisi a la presa de decisions

La dècada dels setanta dins la trajectòria artística i personal de F. Torres Monsó serà un moment de transició i de presa de decisions que portaran a una etapa important de reafirmació de l'artista, l'obra i el discurs.

En una entrevista reconeix el sentit positiu de la crisi personal i creativa com a motor d'evolució F. Torres Monsó, diu a Alonso (1974) "Aquí estuve dos años sin hacer nada. Me pareció que no podía deshacerse más. Las evoluciones humanas no están exentas de crisis." (p.4).

Pren una decisió important: deixar la ceràmica per dedicar-se plenament a la seva obra, tal com explica i de fet és titular a l'entrevista que va publicar Alonso (1975):

- Torres Monsó dice que se acabo la cerámica.
- Hace un año me distraía mucho tiempo. Y como estos dos últimos años las cosas no me han ido mal...Además, con la cerámica no me ganaba mucho la vida. Soy demasiado detallista, y a la hora de competir en precios, no me salía a cuenta. Ahora me apasiona el plástico. Es una cosa nueva. Hace cinco o seis años que estoy haciendo pruebas; al principio tuve fracasos, como ocurre en todo. Pero ahora me siento seguro. La verdad es que es muy complicado.
- Me muestra un anejo al estudio. Allí tuvo el horno de leña. Luego me mostrará el eléctrico, el que últimamente utilizó para sus últimas producciones ceramistas.
- Cualquier día lo vendo.
- Decididamente, Torres Monsó pisa firme. Ha encontrado su camino de escultor, el que como dice en un aparte, nunca dejó. (p.5)

I finalment separa clarament el registre de treball i de plantejament entre l'obra

d'encàrrec i l'obra de creació personal, aspecte important pel posicionament, l'evolució i seguretat personal, per tal de poder mantenir la fidelitat a les idees i la honestat en el missatge. Ho va publicar el Punt Diari a una entrevista a F. Torres Monsó (Alsina, Ll. (1980, novembre 9), p.53 citat per Pol, M., Romans, N., 1998): “ en l'obra d'encàrrec, no pots expressar-te com voldries, t'has d'adaptar al que ells volen”.

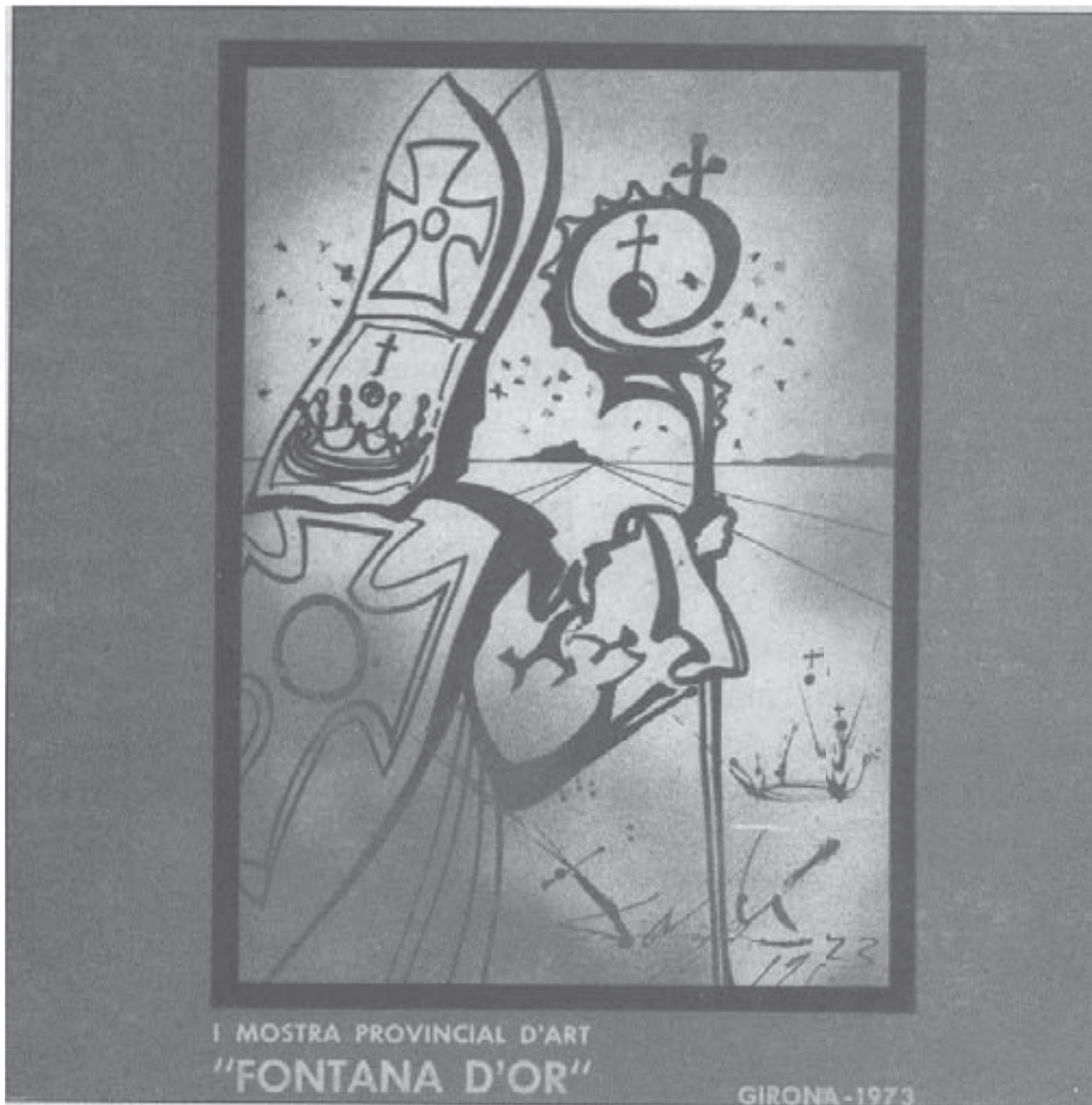


Figura 43. Portada del catàleg *I Mostra provincial d'Art Fontana d'Or, 1973*, il·lustració de Salvador Dalí. Col·lecció de l'autor.



Figura 44. Anunci publicat al diari Los Sitios de Gerona, sobre la primera exposició individual de F. Torres Monsó a Girona a la Galeria d'art Sant Jordi. Publicat al dia 25 de maig de 1974 a la pàgina 2. Col·lecció de l'autor.



Figura 45. Imatge de F. Torres Monsó al seu taller de St. Eugènia de Girona, realitzant un múltiple. Publicada al diari *Los Sitios de Gerona* el 3 de juliol de 1975 per il·lustrar l'entrevista que li va fer Maria Alonso, a la pàgina 5. Col·lecció de l'autor.



Figura 46. Els artistes Faixó, Ansesa, Torres Monsó i Terribes, membres de l'ADAG, comentant l'aportació de J. Miró a *l'Homenatge a Carles Rahola*. Foto Quim Curbet. Col·lecció de l'autor.



Figura 48. Acte d'inauguració de l'escultura de F. Torres Monsó, en nom de l'ADAG, en homenatge a C. Rahola. Foto: Juli Torres. Col·lecció de l'autor.



Figura 48. Homenatge a Carles Rahola amb els seus familiars, Torres Monsó i altres membres de l'ADAG. Publicada al n° 437 de la revista *Presència*, pàgina 14-15. Col·lecció de l' autor.

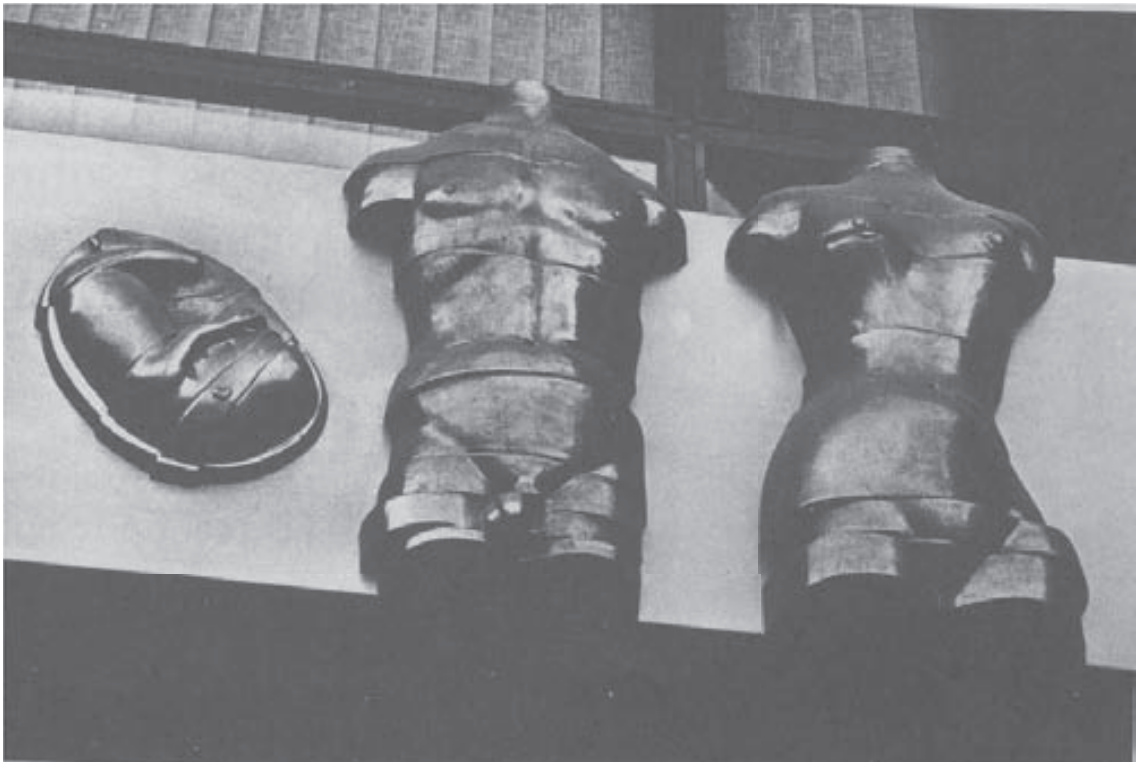


Figura 49. *Torsos i fetus*. 1971. . Bronze . Col·legi de metges de Girona
Reg:1971_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Imatge publicada a la
revista Serra d'Or N° 151 15 d'abril de 1972. p. 53, per il·lustrar l'article *Origen i
situació de l'art actual a Girona* per Eugeni Ribalta. Col·lecció de l'autor.



Figura 50. *Braços creuats*. 1972. . Araldit i cartró pintat . Col·lecció de l'autor
Reg:1972_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 51. *El mayor espectáculo del mundo*. 1971. . Araldit. Col·lecció de l'autor. Reg:1971_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Imatge del muntatge de la *I Mostra Provincial d'Art Fontana d'Or, 1973*, on es pot veure la peça. Col·lecció de l'autor.



Figura 52. *Sandvitx*. 1973.. Polièster. Col·lecció particular. Reg:1973_003 de la BdD del catàleg raonat de FTM. i *Malson*. 1973. Polièster. Col·lecció Fons d'Art "Avui". Reg:1973_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Imatge del muntatge de la *I Mostra Provincial d'Art Fontana d'Or*, 1973, on es poden veure el múltiples des de diferents punts de vista. Col·lecció de l'autor.



Figura 53. *Tors tallat*. 1974. . Bronze i múltiple de polièster . Col·lecció particular.
Reg:1974_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra deFTM.



Figura 54. *Grans llavis*. 1974. Polièster . Col·lecció de l'autor Reg:1974_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Peça presentada a la *II Mostra provincial d'art Fontana d'Or*, 1974.

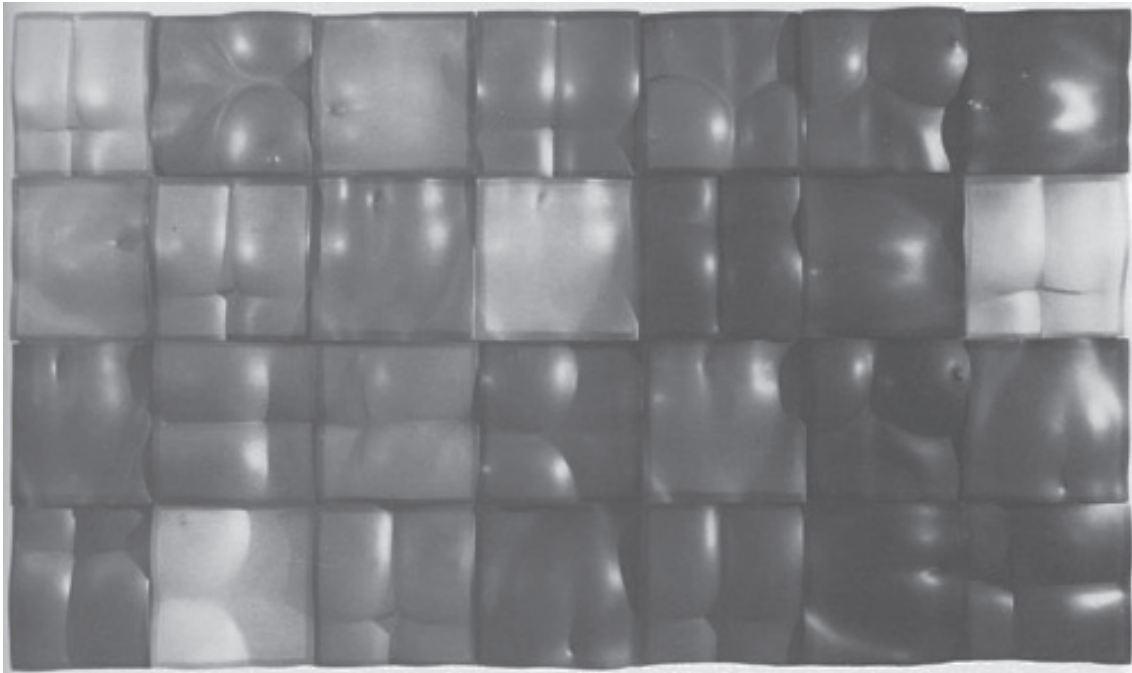


Figura 55. *Pits, culs i melics*. 1975 . Relleu en Polièster . Col·lecció Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona. Reg:1975_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 56. *Genoll*. 1975 . Relleu en Polièster . Col·lecció de l'autor. Reg:1975_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. La imatge de la peça que reproduïm és la portada d'un catàleg que es va editar quan la mostra itinerant *España, escultura multiplicada*, on es presentava la peça, es va exposar a la República Democràtica Alemanya a la Neue Berliner Galerie im Alten Museum, l'any 1987.



Figura 57. *Teorema*. 1976 . Bronze .Museu d'Història de la Ciutat de Girona.
Reg:1976_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

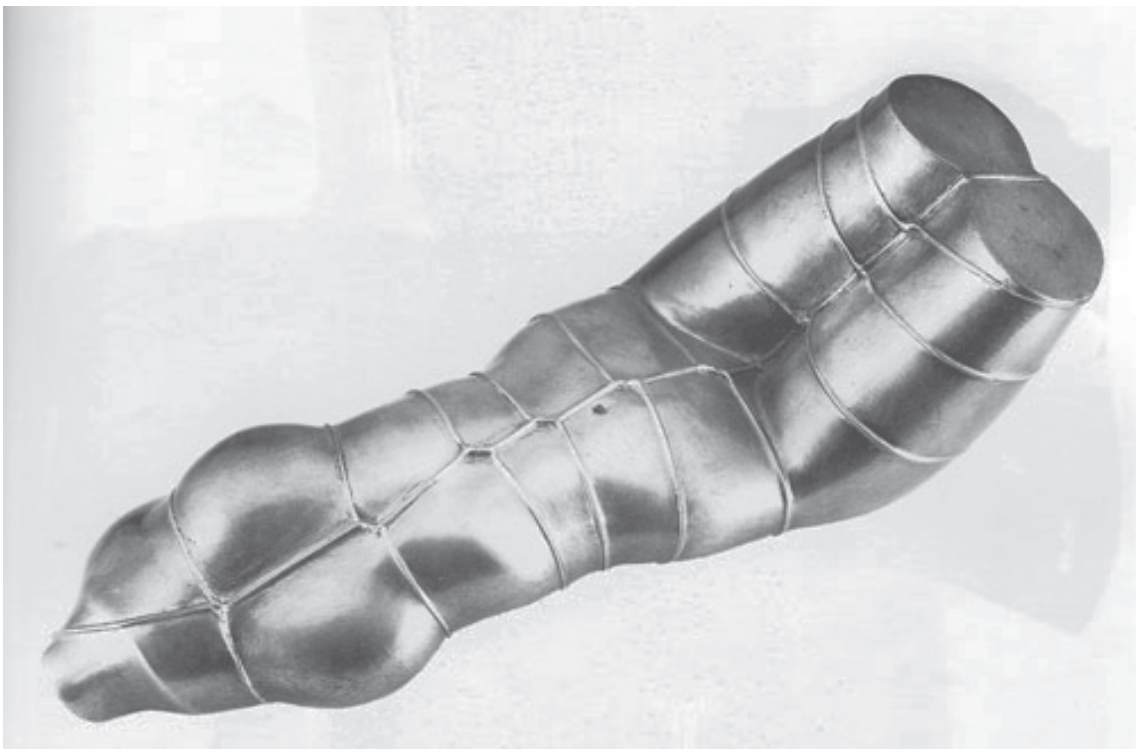


Figura 58. *Peça petita lligada*. 1978 . Bronze .Col·lecció particular. Reg:1978_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

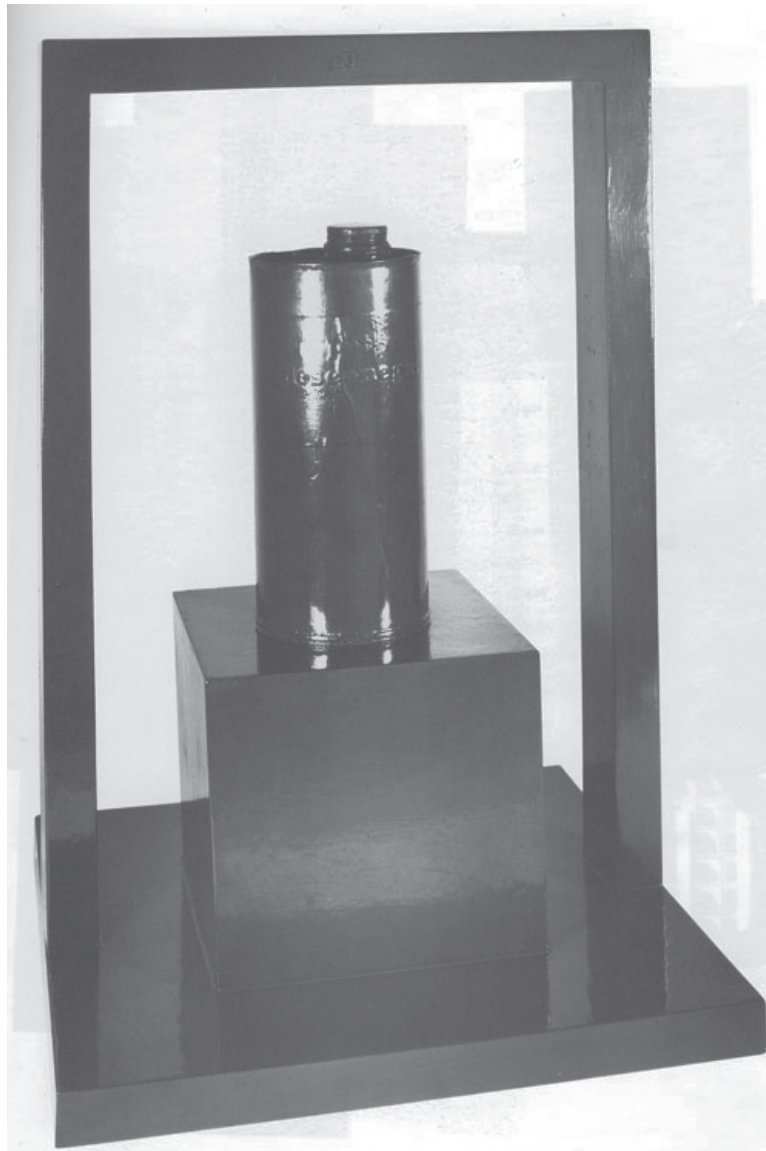


Figura 59. *Al pot desconegut...* 1978 . Fibra de vidre .Col·lecció de l'autor.
Reg:1978_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

