



**L'obra de José Luis Pascual.
Estudi i Catàleg**

Sara Espinós Ferrer

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

SARA ESPINÓS FERRER

L'OBRA DE JOSÉ LUIS PASCUAL ESTUDI I CATÀLEG

TESI DOCTORAL
2020



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

SARA ESPINÓS FERRER

L'obra de José Luis Pascual. Estudi i catàleg

TESI DOCTORAL

Dirigida pel Dr. José Carlos Suárez i la Dra. Marta Serrano Coll



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

Departament d'Història i Història de l'Art

Doctorat en Estudis Humanístics

Tarragona, 2020



UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

FAIG CONSTAR que el següent treball titulat “ L’obra de José Luis Pascual. Estudi i catàleg”, que presenta Sara Espinós Ferrer per a l’obtenció del títol de Doctora, ha estat realitzat sota la meua direcció en el Departament d’Història i Història de l’art, d’aquesta universitat.

Tarragona, 07 de setembre de 2020

Els directors de la tesi doctoral

Dr. José Carlos Suárez

Dra. Marta Serrano Coll

*Als meus pares, a Xavier i a Jordi,
per fer-se seva aquesta investigació.*

AGRAÏMENTS

M'agradaria expressar el més sincer agraïment a totes aquelles persones que han contribuït i han fet possible que aquesta tesi sigui una realitat. Sense les seves recomanacions, correccions, la seva paciència i els seus ànims, aquest treball no hauria estat possible, gràcies per acompanyar-me en els moments de crisi i en els de felicitat.

A la família i als amics, pel seu suport emocional incondicional.

A la Judit Romeo, historiadora de l'art, per la seva lectura i les seves valuoses indicacions.

A Sergi Llambrich, dissenyador gràfic i historiador de l'art, qui m'ha ajudat en la maquetació d'aquest treball i del catàleg.

A la Dra. Maria Bargalló, per la seva ajuda i predisposició.

A la Dra. Marta Serrano, per acceptar la codirecció d'aquest treball quan el Dr. José Carlos Suárez va jubilar-se.

Al Dr. José Carlos Suárez, per la seva paciència, consells, ànims i orientacions.

I per últim, a José Luis Pascual i a l'Eugenia, per obrir-me les portes de casa seva, els estaré sempre immensament agraïda.

Moltes gràcies,

*Aquesta tesi m'ha permès conèixer l'artista José Luis Pascual, endinsar-me de ple i veure des de primera línia el seu procés creatiu i la seva metodologia de treball. Però més enllà de l'artista, m'ha permès conèixer el José Luis, en l'àmbit personal, hem parlat del temps, dels projectes de futur, de la família i aquells a qui estimem, hem compartit alegries i
neguits...*

Una vegada més, gràcies infinites,

GUIA D'ESTIL

- Per a les notes a peu de pàgina hem utilitzat l'estil de citació Modern Humanities Research Association, hem escollit aquesta opció per diversos motius, el primer perquè pensem que és el més adient en textos d'estudis humanístics, i en segon lloc, perquè és l'estil que ens han demanat quan hem presentat articles a jornades i congressos.
- En les citacions de textos d'altres autors hem optat per traduir sempre el text al català, menys en el cas dels textos de l'artista José Luis Pascual, els quals hem transcrit en l'idioma original (habitualment en castellà), així com textos que formen part del que podem considerar obres de l'artista.
- Els textos han estat traduïts per l'autora i ho hem indicat d'aquesta manera "trad.a."
- A la informació al peu de les fotografies s'indica l'autoria de la foto, les que formen part de l'arxiu personal de l'artista les hem indicat de la següent manera "Font: Arxiu personal JLP". Si no s'indica el contrari, considerem que la font és l'autora.

ÍNDEX

AGRAÏMENTS.....	9
Guia d'estil.....	13
ÍNDEX D'IMATGES.....	19
NOTA PRELIMINAR.....	25
I. INTRODUCCIÓ.....	29
II. FONTS DOCUMENTALS I PROCEDIMENTS DE TREBALL.....	33
II.I Hipòtesi i objectius.....	33
II.II Metodologia i fases de l'estudi.....	35
II.III Estat de la qüestió.....	41
II.IV Fonts documentals.....	46
III. APROXIMACIÓ A LA SITUACIÓ ARTÍSTICA DURANT LES ÚLTIMES DÈCADES DEL SEGLE XX.....	51
III.I Context Internacional.....	52
III.II Context Espanyol.....	58
III.III El context català.....	72
III.IV La figuració, breu pinzellada històrica.....	81
IV. JOSÉ LUIS PASCUAL.....	101
IV.I Introducció al seu llenguatge.....	101
IV. II José Luis Pascual, trajectòria artística i vital.....	109
IV.II.I Primeres obres.....	109
IV.II.II Els primers anys (1965-1971).....	115
IV.II. III Barcelona (1972-1979).....	125
IV.II. IV Eivissa (1980-1985).....	158
IV.II. V Centelles (1986-1993).....	195
IV.II. VI Empordà (1994-1998).....	226
IV.II.VII WORK IN PROGRESS, Empordà (1998-actualitat).....	239
IV.II.VIII Espai d'Art KM7.....	259
IV.II.VIII. I Cronologia d'exposicions.....	259
V. L' OBRA DE JOSÉ LUIS PASCUAL.....	271
V.I Cronologia.....	271
V.I.I Exposicions Individuals.....	271
V.I.II Exposicions col·lectives.....	277

V.I.III Exposicions de grup	285
V.II Catàleg, consideracions prèvies i criteris de catalogació	290
V.II.I Glossari de termes, tècniques i materials.....	294
V.II.II Catàleg	299
V.II.II.I PRIMERES OBRES	299
V.II.II.II PRIMERS ANYS (1965-1971)	299
V.II.II.II.I PINTURA	299
V.II.II.II.II OBRA GRÀFICA	299
V.II.II.III BARCELONA (1972-1979)	300
V.II.II.III.I PINTURA	300
V.II.II.III.II OBRA GRÀFICA.....	300
V.II.II.III.III ESCULTURA	300
V.II.II.IV EIVISSA (1980-1985)	301
V.II.II.IV.I PINTURA	301
V.II.II.IV.II OBRA GRÀFICA.....	301
V.II.II.IV.III DISSENY DE PRODUCTES	301
V.II.II.V CENTELLES (1986-1993)	301
V.II.II.V.I PINTURA	301
V.II.II.V.II OBRA GRÀFICA.....	301
V.II.II.V.III ESCULTURA	302
V.II.II.V.IV MÚLTIPLES	302
V.II.II.V.V DISSENY DE PRODUCTES	302
V.II.II.VI EMPORDÀ (1994-1998)	302
.....	302
V.II.II.VI.I PINTURA	302
V.II.II.VI.II OBRA GRÀFICA.....	302
V.II.II.VI.III MÚLTIPLES	302
V.II.II.VI.IV ESCULTURA	302
V.II.II.VI.V DISSENY DE PRODUCTES	302
VI. CONCLUSIONS	305
VII. BIBLIOGRAFIA, HEMEROGRAFIA I WEBGRAFIA	311
Notes a peu de pàgina.....	311
Bibliografia	311
Catàlegs.....	315
Hemerografia.....	316
Webgrafia.....	317

Bibliografia consultada	319
Bibliografia GENERAL- Art	319
Bibliografia GENERAL- Història i societat	323
Altres	323
Catàlegs consultats	324
Catàlegs específics-José Luis Pascual.....	324
Hemerografia consultada.....	325
Webgrafia consultada.....	328
Revistes d'art.....	328
Còmics i revistes satíriques	328
Museus i galeries	329
Artistes	330
Diccionaris i enciclopèdies	331
VIII. ANNEXOS	333
Cartells exposicions	333
Fotografies	375

ÍNDEX D'IMATGES

Detall de l'organització de les fitxes amb les obres, a l'arxiu de José Luis Pascual. Espai d'Art KM7, 2017.	50
Exemple d'una fitxa amb l'obra corresponent, on es veu la informació que inclou. Espai d'Art KM7, 2017.	50
<i>Projecte per a escultura</i> , 2004, fusta pintada, 19x56x23cm. Font: arxiu personal JLP.	108
<i>Samba 2</i> , 2008, oli sobre tela, 24x19 cm. Font: arxiu personal JLP.	108
Habitació de l'artista José Luis Pascual a casa dels seus pares, 1969 aprox. Font: arxiu personal JLP.	111
Habitació de l'artista a casa dels seus pares des d'un altre punt de vista, 1969 aprox. Font: arxiu personal JLP.	112
Portada de la revista <i>Piof</i> , creada per l'artista l'any 1962.	113
Historieta que l'artista dedica a la seva àvia, aprox. 1962.	114
Estudi que l'artista situà al garatge de casa dels seus pares, a la cantonada entre el c/Vallmajor i el c/Raset. 1970 aprox. Font: arxiu personal JLP.	124
Interior de l'estudi, 1970 aprox. FONT: arxiu personal JLP.	124
Portada d' <i>hermano lobo</i> , 28 de desembre de 1974. el contingut de la vinyeta és encara totalment vigent.	151
Portada d'el rollo enmascarado, setembre de 1973, 31x22 cm. podem apreciar el tractament formal de la imatge i la utilització de tinta.	152
L'artista pintant al seu estudi situat al c/Clos de Sant Francesc, 26. Entre el 1974 i el 1979. Font: arxiu personal JLP.	153
L'artista al seu estudi situat al c/Clos de Sant Francesc, 26. Entre el 1974 i el 1979. Font: arxiu personal JLP.	154
el seu estudi i casa a eivissa, situat a sa Punta de Portinatx, entre el 1975 i el 1979. Font: arxiu personal JLP.	155
Fotografia de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece de Barcelona, 2 d'octubre de 1979. Font: arxiu personal JLP.	156
Fotografia de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece de Barcelona, 2 d'octubre de 1979. Font: arxiu personal JLP.	157
Fotografia de l'artista pintant al seu estudi a Puig d'en Valls a Eivissa. A la imatge es veu la pedra del molí d'oli que hi havia. Font: arxiu personal JLP.	184
l'artista a un altre espai de l'estudi a Puig de'n Valls, entre 1980 i 1986. Font: arxiu personal JLP.	185
L'artista pintant l'obra <i>En el baño</i> al seu estudi de Puig de'n Valls, 1981. Font: arxiu personal JLP.	186
Eugenia i l'obra <i>Amores a oscuras</i> , 1980 a la Biennal de Venècia. Font: arxiu personal JLP.	187
José Luis Pascual i Ceferino Moreno durant la Biennal de Venècia de 1980. Font: arxiu personal JLP.	188
Les obres de José Luis Pascual a la XVI Bienal Internacional de Sao Paulo, octubre de 1981. Font: arxiu personal JLP.	189
El llibre d'artista <i>Destino ibiza</i> , a la Bienal Internacional de Sao Paulo, octubre de 1981. Font: arxiu personal JLP.	190
L'obra <i>Peleas domésticas</i> a l'exposició del 1982 a la galeria René Metras de Barcelona. Font: arxiu personal JLP.	191
José Luis Pascual i el seu fill Nico amb l'obra <i>La bomba</i> , a l'exposició a la René Metras dintre del cicle «Presencias de nuestro tiempo», febrer de 1984. Font: arxiu personal JLP.	192

Inauguració de l'exposició «Al mercado» a la Sala de Cultura Sa Nostra a Eivissa el 1985. D'esquerra a dreta els artistes: Pere Planells, José Maria Bassols, Manuel Bouzo, Juan de Egea, Valerie Ezequiel, José Luis Pascual i Antonio Gallego . Font: arxiu personal JLP	193
Inauguració de l'exposició «Al mercado», a la Sala de Cultura Sa Nostra a Eivissa el 1985. Font: arxiu personal JLP.	194
Fotografia de l'artista al seu estudi de Centelles pintant l'obra <i>Perfil a la sombra de la luna</i> , 1988, a la part de dalt de la casa situada al carrer Marquès de Peñaplata, 26. Font: arxiu personal JLP.	217
Versió del <i>Gos enterrat</i> a l'encontre d'artistes «Sur les murs», 1986, París. Font: arxiu personal JLP.	218
Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.	219
Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.	220
Josep Casals al seu taller realitzant el projecte <i>Línia continua</i> , 1989. Font: arxiu personal JLP... ..	221
Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.	222
José Luis Pascual realitzant l'escultura <i>Abrazo</i> , 1989, Centelles. Font: arxiu personal JLP.	223
<i>Línia continua</i> a la sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, del 23 de juny al 23 de juliol del 1989. Font: arxiu personal JLP.	224
<i>Línia continua</i> a la sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, del 23 de juny al 23 de juliol del 1989. Font: arxiu personal JLP.	224
Edifici al barri de Palomeras Bajas a Vallecas, Madrid on s'instal·là el <i>Mural encuentro en la playa</i> , 1991. Font: arxiu personal JLP.	225
El <i>Mural encuentro en la playa</i> , 1991. Font: arxiu personal JLP.....	225
Exposició a la galeria Trece a Ventalló, durant l'estiu de 1995. Font: arxiu personal JLP.....	238
Exposició a la galeria Trece a Ventalló, durant l'estiu de 1995. Font: arxiu personal JLP.....	238
José Luis Pascual al seu estudi a Saus, a l'actual Espai d'Art KM7, any 2000. Font: arxiu personal JLP.	247
José Luis Pascual al seu estudi de Saus el 19 de febrer de 1999. Font: arxiu personal JLP.	248
Fotografies de la realització de l'obra <i>Guernica (homenaje y tributo)</i> , maig-juny 2017. Font: arxiu personal JLP.....	249
Obra <i>Guernica (homenaje y tributo)</i> finalitzada, acrílic sobre tela, 196x500cm, juny 2017. Font: arxiu personal JLP.	250
Vinyeta de la sèrie <i>Dibujos confinados</i> , 2020. Font: arxiu personal JLP.	251
Il·lustració 48: Vinyeta de la sèrie <i>Dibujos confinados</i> , en què l'artista crítica l'abús de poder i la pèrdua de llibertats durant l'estat d'alarma degut a la pandèmia per la Covid-19.	252
Vinyeta de la sèrie <i>El cubo</i> , en què l'artista inclou una de les imatges arquetípiques durant el confinament, l'arc de sant martí, emblema del "tot anirà bé". Font: arxiu personal JLP.	253
Vinyeta de la sèrie <i>El cubo</i> , en què l'artista inclou un dels seus elements iconogràfics indiscutibles, la seva mà picassiana, en aquest cas confinada dins del cub. Font: arxiu personal JLP.	254
Vinyeta de la sèrie <i>El cubo</i> , en què l'artista documenta la quotidianitat durant el confinament, i la importància que la música i la cultura en general han tingut durant aquestes setmanes tan difícils. Font: arxiu personal JLP.....	255
José Luis Pascual retrata al seu net Teo al seu taller, on disposa d'una col·lecció de cotxes amb els que Teo sempre vol jugar. L'artista utilitza el seu llenguatge formal habitual per plasmar una escena quotidiana plena de tendresa. Font: arxiu personal JLP.	256

l'artista plasma al seu net Teo jugant amb globus, una escena que s'ha convertit en una temàtica nova de treball que l'artista realitza tan en pintura, en escultura, com en múltiples, 2020. Font: arxiu personal JLP.....	257
Teo somiant amb el submarí groc dels Beatles. José Luis Pascual transmet els seus gustos i influències al seu net Teo, 2020. Font: arxiu personal JLP.	258
Fotografia de l'Espai d'Art KM7 després del confinament, 29 de juny de 2020.	267
Fotografia de l'Espai d'Art KM7 després del confinament, 29 de juny de 2020.	267
Fotografia de l'exposició col·lectiva «Ous», 2008. Font: la Vanguardia.....	268
Fotografia de l'exposició col·lectiva «Verde», 2019. Font: arxiu personal JLP.	269
Fotografia de l'exposició col·lectiva «0 figura», el 2018. Font: arxiu personal JLP.....	270
Fotografia de l'exposició col·lectiva «0 figura», el 2018. Font: arxiu personal JLP.....	270
Targeta- invitació a la inauguració de la primera exposició de l'artista, a la galeria Gifré i Escoda, el 1965. Font: arxiu personal JLP.....	334
Cartell de l'exposició a l'empresa de comunicació i màrqueting de Josep Maria Civit i Santiago Belloc, 1971. Font: arxiu personal JLP.....	335
Cartell de l'exposició de dibuixos al Taller de Picasso el 1972. Font: arxiu personal JLP.	336
Cartell de l'exposició al Centre Mercantil i Industrial d'Igualada, el 1974. Font: arxiu personal JLP.	337
Cartell de l'exposició a la Galeria Subex a barcelona el 1973-74. Font: arxiu personal JLP.....	338
Cartell de l'exposició «Pinturas, esculturas, dibujos y litografías», a la galeria Trece de Barcelona, el juny de 1975. Font: arxiu personal JLP.	339
Cartell de l'exposició «Polémica» a la galeria sen, a Madrid el 1976. Font: arxiu personal JLP. ...	340
Cartell de l'exposició a la Galeria René Metras, el 1977. Font: arxiu personal JLP.	341
Cartell de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece, el 1979 a Barcelona. Font: arxiu personal JLP.	342
Cartell de l'exposició a la galeria René Metras, en el cicle «Presencias de nuestro tiempo», el 1980. En aquesta exposició mostrà les obres que havia realitzat per la Biennal de Venècia.....	343
Cartell de l'exposició a la galeria Il Naviglio, a Milà, el 1981. Font: arxiu personal JLP.	344
Reconeixment que l'artista va rebre en participar a la II Bial Iberoamericana d'Art, a Mèxic, el 1980. Font: arxiu personal JLP.....	345
Cartell de l'exposició a la galeria René Metras, el 1982. Font: arxiu personal JLP.	346
Tríptic de l'exposició a la galeria Val i 30 de València, el 1983. Font: arxiu personal JLP.	347
Cartell de l'exposició a la Galeria Maloney a Eivissa, 1983. Font: arxiu personal JLP.	348
Cartell de la Bial Internacional d'art de Valparaíso, a Xile, el 1983. Font: arxiu personal JLP. ..	349
Cartell de l'exposició a la Sala de Libros de Saragossa, el 1984. Font: arxiu personal JLP.	350
Cartell de l'exposició a la galeria Lucien Bilinelly a Brussel·les, el 1985. Font: arxiu personal JLP.	351
Targeta- invitació per a l'exposició del 1985 a la galeria Maloney d'Eivissa. Font: arxiu personal JLP.	352
Cartell de l'exposició «Al mercado» a la Sala de cultura Sa Nostra a Eivissa, el 1985. Font: arxiu personal JLP.	353
Cartell de l'exposició realitzada a la galeria René Metras el mes de novembre del 1985. Font: arxiu personal JLP.	354
Cartell de l'encontre d'artistes «Sur les murs» a París, el 1986. Font: arxiu personal JLP.....	355
Targeta- invitació a la presentació de la carpeta <i>Noctambularios</i> , al teatre Arnau de Barcelona el 1987. Font: arxiu personal JLP.....	356
Cartell de l'exposició a la sala Gaspar, el 1987. Font: arxiu personal JLP.....	357
Cartell de l'exposició «Cava d'autor», a la galeria d'art Montfalcón de Barcelona, el 1988. Font: arxiu personal JLP.....	358

Cartell de l'exposició «Escultures» a la Capilla de Jesús a Centelles, el 1990. Font: arxiu personal JLP.	359
Cartell de l'exposició «Escultures i pintures», a la Sala de Cultura Sa Nostra a Palma de Mallorca, el 1992. Font: arxiu personal JLP.	360
Targeta-invitiació a l'exposició «Art i joia», a la galeria Montfalcón a Barcelona, el 1992. Font: arxiu personal JLP.	361
Targeta- invitiació a l'exposició a la Sala Gaspar de Bareclona, el 1992. Font: arxiu personal JLP.	362
Cartell de l'exposició al Temple Romà de Vic, el 1993. Font: arxiu personal JLP.	363
Targeta- invitiació a l'exposició a la galeria Trece a Ventalló, el 1985. Font: arxiu personal JLP. ..	364
Targeta- invitiació a l'exposició «Pintures i escultures» a la galeria Àmbit de Barcelona, el 1996. Font: arxiu personal JLP.	365
Cartell de l'exposició «Peintures scultures» a la galeria Fabrice Galvani a Tolouse, el 1997. Font: arxiu personal JLP.	366
Targeta- invitiació a l'exposició « Pintures i esclutrues» a la galeria Trece, Ventalló, 1998. Font: arxiu personal JLP.	367
Cartell de l'exposició «Fronteras» a la galeria Espelt a Vilajuïga, 2014. Font: arxiu personal JLP.	368
Targeta- invitiació a l'exposició «Fronteres», al Centre de Cultura les Bernardes de Salt.	369
Cartell de l'exposició col·lectiva «Ous», a l'Espai d'Art KM7, el 2008. Font: arxiu personal JLP. ..	370
Invitiació per participar en la mostra col·lectiva «Verde». Font: arxiu personal JLP.	371
Cartell de l'exposició col·lectiva «Verde», a l'Espai d'Art KM7, el 2019. Font: arxiu personal JLP.	372
Targeta- invitiació a l'exposició col·lectiva «Negro», a l'Espai d'Art KM7, el 2017. Font: arxiu personal JLP.	373
Targeta- invitiació a l'exposició «0 figura», a l'Espai d'Art KM7, el 2018. Font: arxiu personal JLP.	374
l'artista pintant al seu estudi d'Eivissa el 1981 . Font: arxiu personal JLP.	375
Fotografies de l'estudi de l'artista a Centelles, en una nau industrial, 1990-1993. Font: arxiu personal JLP.	376
Fotografia de l'estudi de l'artista a Camallera, 1994-1998. Font: arxiu personal JLP.	376
José Luis Pascual al seu estudi, mostrant el catàleg de l'exposició al Taller de Picasso el 1972. 18 de desembre de 2016.	376
Exposició a l'Espai d'Art KM7, desembre del 2016.	376
Exposició a l'Espai d'Art KM7, desembre del 2016.	376
José Carlos Suárez i José Luis Pascual en una visita al taller de l'artista, 26 de setembre del 2018.	376
exposició a l'Espai d'Art KM7, novembre 2018.	376
Exposició a l'Espai d'Art KM7, agost 2019.	376
Exposició a l'Espai d'Art KM7, agost 2019.	376
exposició a l'Espai d'Art KM7, juny del 2020.	376
L'artista al seu estudi visionant la pel·lícula <i>Divertimentos</i> del 1984. juny del 2020.	376
Projecte d'escultura, foto realitzada per l'autora en l'última visita al taller de l'artista el 29 de juny de 2020.	376

NOTA PRELIMINAR

La present tesi és el resultat d'un camí que començà de forma atzarosa, gràcies al retrobament amb el doctor José Carlos Suárez, qui havia tingut com a professor de diverses assignatures sobre art contemporani a la Universitat Rovira i Virgili mentre cursava el Grau d'Història de l'Art. Les inquietuds que em despertaven aquestes pràctiques artístiques i l'interès per aprendre i conèixer nous artistes, de saber més enllà del que havíem estudiat i après durant la carrera, feren que després de finalitzar els estudis de grau continués en contacte amb la Universitat i amb els diferents projectes en què m'havia implicat durant aquest període d'estudiant, com per exemple en la col·laboració amb l'equip de comissariat de la Sala Fortuny al Centre de Lectura de Reus. I destaco aquest fet, perquè penso que denota el meu interès creixent per estudiar i donar a conèixer l'obra d'artistes vinculats al territori, i que havia començat amb la realització del Treball de Fi de Grau (TFG) dedicat al Cafè galeria d'art Poetes i a l'estudi de l'obra de l'artista i propietari d'aquest, Toni Torrell, qui ens ha deixat just fa uns mesos.

I d'aquesta manera, un matí de desembre, descobria l'obra de José Luis Pascual de la mà de José Carlos Suárez, que s'acabaria convertint, més tard, en el tema de la meva tesi i ell en el director d'aquesta. Corria l'any 1984 quan ells dos es conegueren, el mes de febrer, l'artista inaugurà una exposició a la Galeria d'Art René Metras, a Barcelona. Per aquelles dates José Carlos Suárez ja vivia a la ciutat comtal i com a bon historiador de l'art, mogut per la motivació de conèixer més, freqüentava exposicions, museus, galeries i saraus artístics diversos, a més exercia com a comissari i escrivia per a mitjans de comunicació especialitzats en art com la revista *Figura*. D'aquesta manera entrà a la René i descobrí l'obra de l'artista, li interessà molt, i des d'aquell moment començà a seguir la seva trajectòria fins que posaren en marxa un reguitzell de col·laboracions. Amistat i feina s'entrellaçaven, fins i tot el José Luis Pascual va dissenyar i crear les tapes dels diferents volums que conformaven la tesi doctoral del José Carlos Suárez.

Si tornem al present, fou la curiositat la que feu que anés a visitar el taller-espai d'art KM7 de l'artista a Camallera. Després de veure de primera mà el seu treball, realitzar una primera aproximació a la seva obra i adonar-me que no hi havia cap estudi exhaustiu realitzat sobre la seva trajectòria, va sorgir la iniciativa de convertir l'anàlisi de la seva obra en el tema d'una tesi doctoral. I d'aquesta manera, acompanyada de l'artista, començà una immersió cap a tota una vida dedicada a l'art, a la recerca i a la investigació que espero que es faci palesa en el següent treball.

Una recerca que ha estat complexa, laboriosa i difícil, i que ha estat condicionada al fet de no disposar d'una beca de recerca, situació en la qual ens trobem molts dels doctorands i que encara intensifica més la precarització de la nostra feina, la sensació d' inseguretats i

d'incertesa. Per aquest motiu tota la investigació s'ha compaginat amb la feina de professora de geografia, història i història de l'art a Educació Secundària i Batxillerat. Això ha fet que s'hagi dedicat una intensitat d'atenció diferent a la tesi depenent del moment del curs escolar, i que sovint hagi quedat relegada a un segon terme. Per finalment prendre la decisió de demanar una excedència i poder dedicar-me a temps complet durant l'últim tram de la investigació i la fase de redacció, període que s'ha vist condicionat també pels factors econòmics que han influenciat en la presa de decisions sobre aquesta. El resultat, una investigació que no pretén, ni de bon tros, deixar acabat o tancat aquest estudi, sinó tot el contrari, es tracta d'una investigació viva que obre noves línies d'estudi per poder realitzar una aproximació encara més acurada a cadascuna de les etapes de l'obra de l'artista, o fer una aproximació temàtica a aquesta, de fet, són noves comeses en les quals ja estem treballant. D'aquesta manera i disculpant-me al lector per les carències que pugui trobar, em dispenso a presentar el resultat del treball dels últims anys de la meua vida.

I. INTRODUCCIÓ

Apropar-se a l'obra de José Luis Pascual (Barcelona, 1947) no és una tasca fàcil. Artista polifacètic, metòdic i explorador incansable, la seva trajectòria és àmplia, rica i gairebé inesgotable. Artista autodidacta, ja des de la infància mostrà inquietuds artístiques, gust i creativitat que el portaren a cursar estudis en arquitectura, per deixar-la de banda una vegada llicenciat i dedicar-se plenament al camí de l'art.

La primera exposició es remunta a l'any 1965, a la Galeria d'art Griffé i Escoda de Barcelona, la qual anà seguida de moltes altres, en destaquem les que realitzà al Taller de Picasso, a la Galeria René Metras, la fundació Vila Casas, a la Galeria AB de Granollers o a la Sen de Madrid, exposicions nacionals i també internacionals. Ha exposat i realitzat estades artístiques en diversos països com França, Itàlia, Suïssa, Alemanya, Mèxic o els Estats Units entre molts d'altres, així com ha participat en la Biennal de Venècia, el 1980 i la de Sao Paulo, el 1982.

Si ens centrem en els seus inicis, hem de cercar les primeres manifestacions artístiques durant la infància, una peça de guix per escriure a la pissarra que el petit José Luis Pascual converteix en una petita escultura, un paral·lepípede que es transforma en una persona, en un personatge, forma continguda i mite, tal com afirma Arnau Puig¹. Un treball sobre Marc Chagall que ha de preparar per a l'escola, obres realitzades amb ceres "dracs", de colors vius i gest punyent, particularitat que conservarà al llarg dels anys. Amarat des de petit pel coneixement de la Història de l'Art que li arribà de la mà dels tiets Samaranch i que es fa palès en cadascuna de les seves creacions. Un bagatge que surt a la llum, no es tracta d'un mer apropiacionisme, sinó que com els grans mestres, coneix, absorbeix, transforma, reutilitza i interpreta tot allò que la Història de l'Art li ofereix per donar-hi un gir de 180 graus, i respondre així a les necessitats d'un context totalment nou. Amant de la música i del cinema, a les seves obres hi són presents des de les menines de Velázquez, als múltiples d' Equipo Crónica, passant per un sense fi de figures picassianes, picades d'ullet a l'imaginari iconogràfic de Goya i parant atenció a l'univers mironià. Les cançons dels Beatles, de Marvin Gaye o els personatges de *La taronja mecànica*. Sense deixar de banda la cultura del mural i el llenguatge del còmic. Traç nerviós que conviu amb línies sinuoses, línies pures i minimalistes, la sensualitat de figures femenines i l'expressionisme de personatges grotescos. Obres que neixen, creixen i canvien en un trajecte de reflexió constant, on l'artista investiga, cerca, consolida, es cansa i torna a cercar.

¹A. Puig, *José Luis Pascual* (Barcelona: March Editor, Col·lecció Art Land, 2000) p:6 .

« [...] y ese día será para volver a empezar, y sabré que es de cero cuando vuelva a entrar en el estudio y esté tan en blanco como la hoja de papel, la tela o lo que me ponga delante para volver a pintar.²»

I és per aquest motiu que presentar la seva obra es converteix en una tasca complicada, ja que es troba en evolució constant. L'artista utilitza i experimenta amb infinitat de tècniques i materials, des de la serigrafia o el gravat, l'acrílic o l'oli, el collage i el decollage. No s'ha conformat amb el treball bidimensional i ha explorat i treballat també la tridimensionalitat, del cartó pintat al ferro. Tècniques que l'ajuden a crear un univers propi de temes i personatges, les siluetes femenines, el gat, el gos Pablo, els xiprers, els personatges que parlen i no s'entenen, el personatge que s'escapa, la lluna... Elements iconogràfics propis que es repeteixen i resorgeixen conformant el seu llenguatge particular.

La seva biografia marca el tempo dels canvis en la seva trajectòria, o potser és a la inversa i és la seva obra la que d'alguna manera conforma els seus canvis vitals. Les seves obres no exerceixen solament de cronistes d'una realitat política i social, són també crònica de la seva realitat personal. Per exemple, l'artista no començà a realitzar escultura en ferro fins que es traslladà a Centelles, perquè és allí on conegué a Josep Canals, en Pepito, el mestre, artesà del ferro, qui l'introduirà en aquest tipus de treball, i des d'aquell moment, l'escultura en ferro es convertirà en arquetípic i leitmotiv de la seva obra. Sigui com sigui, el pas pel taller de Barcelona, l'estada a es Fumerals d'Eivissa, Centelles i per últim l'Empordà esdevenen claus per conformar el seu discurs artístic.

Tot i els canvis i l'evolució estètica, la seva trajectòria és sempre coherent, sempre hi ha un fil conductor que ens guia i transporta pel seu vocabulari particular. Podríem dir que José Luis Pascual sempre s'ha mantingut en la figuració, ha apostat per la representació. Ell mateix afirma que el seu objectiu era fugir de l'informalisme. El podem incloure en el moviment pop que es desenvolupa a mitjans dels anys seixanta a Espanya. El pop, un moviment lligat a una estructura econòmica concreta, un dels fenòmens artístics i sociològics que millor reflecteix en el seu llenguatge la situació del capitalisme. I és per aquest mateix motiu, que a Espanya, aquest pop icònic americà, que utilitzà el signe simbòlic socialitzat, com el retrat de la Marilyn Monroe, el pop afirmatiu³, el del llenguatge del regne del consum, no va tenir gaires adhesions. Les raons foren sobretot estètiques, culturals i social-econòmiques. Per un costat el pes de la tradició informalista i perquè el context econòmic espanyol feia que encara no fos una societat industrial de

² José Luis Pascual, «El Mes de José Luis Pascual», *Ajoblanco* (Barcelona, November 1987), p: 18.

³ S. Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Tercera Ed (Madrid: Akal, 1986),p:68.

consum real. I és per aquest motiu que el pop en què podem incloure l'obra de José Luis Pascual es desplaça cap al reportatge social i el realisme crític. El pop no afirmatiu⁴, que suggereix Simón Marchán, la nova figuració amb artistes com Equipo Crónica, Estampa Popular o el mateix artista que seran els encarregats de fer una crònica de la realitat, utilitzant el llenguatge de la ciutat, del *mass media*, de la publicitat, el llenguatge de la cultura de masses, del mural i del grafit, del còmic, un medi que José Luis Pascual coneix molt bé perquè n'és un apassionat. Un còmic que s'allunya de les vinyetes de Lichtenstein i s'apropa a les de Hermano Lobo⁵, s'endinsa en la cultura underground dels setanta i vuitanta, la contracultura del còmic de Nazario o Mariscal, el còmex que agafà les regnes de la transformació social barcelonesa amb revistes com el *Rrollo Emmascarado*, *Star* o el *Víbora* que oferiren un nou canal de comunicació per mitjà d'un llenguatge subversiu, en relació constant amb la pintura, el cinema, la fotografia o la música de la sala Zeleste, entre altres. D'aquesta forma observarem com s'articula la necessitat d'abordar la imatge com a objecte significant que necessita de l'atenta lectura per arribar a desxifrar els codis ideològics, polítics i culturals que s'incrusten en la seva estructura. L'artista exemplifica la voluntat artística de canalització d'aquest esperit de protesta, una voluntat de canvi i un qüestionament constant dels valors que havien imperat a Espanya durant la dictadura, criticant allò establert, la cultura oficial i la preestablerta en contraposició de la real.

Per a ell l'Art és comunicació⁶, l'artista defuig de conceptes com el de bellesa, perquè simplement no li interessa. En canvi, aposta per la sobrietat, la contenció i l'elegància de la línia, del volum i del gest. Escultures funcionals, poesies visuals que creen un joc de llum i ombra, on l'ombra n'esdevé protagonista absoluta. El buit i el ple estableixen la simbiosi perfecta de figures retallades en l'espai, escultures creades d'una sola peça que arriben al volum per mitjà del doblec, passant pel *sciattoo* i arribant a línies que cerquen l'infinít com a la mostra "Línia continua" 1989.

José Luis Pascual cuida fins a l'últim detall expositiu, i és que és d'aquells artistes que prepara una maqueta de l'espai on realitzarà l'exposició, les seves obres dialoguen entre elles en un emplaçament perfectament estudiat, on la posada en escena obté gairebé la mateixa importància que el recull d'obres exposades. Recordem per exemple l'exposició «El mercado», l'any 1985, on els diferents bodegons *Cajas de fruta* estaven disposats a dintre de caixes de fusta, com si d'un mercat real es tractés. L'artista va més enllà, cerca una experiència total per mitjà d'un muntatge que s'allunya de l'exposició tradicional i

⁴ IDEM

⁵ Hermano Lobo nasqué el maig del 1972, revista impulsada per l'humorista Chummy Chúmez que contava amb la col·laboració de Forges, Jaume Perich, Manuel Summers, Gila, Quino com a dibuixants i Francisco Umbral, Manuel Vázquez i Manuel Vicent com a col·laboradors literaris. Va esdevenir una de les revistes d'humor de referència als quioscos. La revista publicà 213 números fins el 1976. El mes d'agost del 2007 reaparegué amb una edició digital, amb Luis Àngel Ezcurra al capdavant juntament amb Ediciones Pléyades i la Universitat de Salamanca.

⁶ Entrevista realitzada a José Luis Pascual el 2 de febrer de 2016 al seu estudi, Espai d'Art KM7, Camallera.

s'apropa a la instal·lació, un afany que el portarà a endisar-se en el món de la gestió cultural i el comissariat. Afirmar:

«Las exposiciones son para mí tan vitales porque es la ocasión de contemplar el trabajo de mucho tiempo a la vez presentado con respeto, donde el montaje y su concepción se materilizan de golè. Me encantaría poder transmitir lo que se siente; si a tí mismo, que has realizado obra por obra, te sorprende y te engancha, es que lo has conseguido. Es una sensación íntima que te da seguridad estando en el medio, te sientes arropado, proyectado y te sabes explicado con algo más que todas las palabras. Esto y no otra cosa es el éxito.⁷»

Parlem d'un artista polifacètic que ha gestat i gesta una trajectòria rica i coherent, que defuig dels cercles tancats i institucionals, i que ara al seu taller de l'Empordà, s'envolta d'amics que exposen a l'Espai d'Art, KM7.

Potser la tramuntana, els anys, o el fet de ser avi, han endolcit el gest punyent i agressiu d'altres etapes de la seva trajectòria, però no han esborrat la fidelitat al seu ideari, el missatge que guarden les seves obres i que ens arriba sempre embolcallat en una gran dosi d'humor i ironia. Les seves últimes obres esdevenen un recull de tota la seva trajectòria i contenen tots els temes i personatges treballats al llarg dels anys, i alguns de nous, com el nen petit que assegut a terra juga amb un trenet o que enlaira un globus de colors.

⁷ Pascual, «El mes de José Luis Pascual».

II. FONTS DOCUMENTALS I PROCEDIMENTS DE TREBALL

II.1 HIPÒTESI I OBJECTIUS

En el moment inicial de la investigació ens hem plantejat si tot i l'evolució de la trajectòria artística de José Luis Pascual, el podem incloure en el si del moviment pop, del que podem considerar el pop espanyol que sorgeix a Espanya a partir dels anys seixanta, i el que Simón Marchán defineix com no afirmatiu. Si es tracta d'una tendència que el segueix definint avui en dia, després dels límits cronològics establerts com a propis d'aquesta tendència que inclou també a Estampa Popular, Crónica de la Realidad o Equipo Crónica.

Tal com indica el títol de la present tesi doctoral, el principal objectiu d'aquest treball és el de fer un estudi ampli que abracci la figura i l'obra de l'artista José Luis Pascual en la totalitat de les seves facetes per mitjà de la catalogació de les seves obres. Per contribuir amb aquesta investigació al reconeixement i la consolidació d'aquest artista, revisar i difondre la seva aportació artística.

Aquests objectius els podem desglossar en els següents apartats:

- Reunir, cercar i digitalitzar les obres creades per l'artista dels dels seus inicis i fins a l'actualitat. Catalogar i crear un catàleg que inclogui les obres creades per l'artista fins l'any 1998.
- Classificar aquesta trajectòria en diferents etapes, tenint en consideració el context sociocultural i artístic de cada moment, la biografia personal de l'artista, però també els materials, les tècniques, l'estil i els procediments emprats.
- Analitzar exhaustivament la seva trajectòria artística, la seva evolució i contextualitzar-la.

- Realitzar una aproximació crítica al seu imaginari artístic, desglossant els elements iconogràfics que caracteritzen i conformen el seu llenguatge personal.
- Destacar el paper que duu a terme a l'espai d'art KM7, del qual José Luis Pascual n'és propietari.

Esperem que amb aquesta investigació es contribueixi a un millor coneixement de la trajectòria de l'artista José Luis Pascual i haver col·laborat en cobrir un buit bibliogràfic existent, creant d'aquesta manera un treball específic sobre la seva persona i la seva producció que aportí una visió àmplia de la seva versatilitat artística i amplitud de gènere. Ens sembla vital i necessari donar visibilitat a artistes del nostre territori i reivindicar el seu paper vertebrador dintre l'art contemporani català.

II.II METODOLOGIA I FASES DE L'ESTUDI

Podem dir que la investigació realitzada és de tipus descriptiu per una banda, però també qualitativa per l'altra. En tot aquest procés metodològic ens ha estat de gran ajuda desenvolupar una programació per mitjà de diagrames de Gantt que ens han permès identificar i assignar un temps de realització a cadascuna de les tasques programades. Ramón Soriano a la seva guia dedicada a orientar investigadors i doctorands, diferencia els tipus de tesis en generalistes i específiques, compiladores i d'autor, d'aplicació i d'investigació pura, revisionistes i novedoses⁸. Seguint aquesta classificació, podríem afirmar que el present estudi té una mica de cadascuna d'aquestes, és específica, ja que es passa d'un estudi inicial dedicat al context artístic dels últims anys i a l'art contemporani català a l'estudi detallat de l'artista José Luis Pascual, portant a terme un estudi detallat i exhaustiu de les seves obres. És també compiladora perquè reuneix la majoria de la informació de la que disposem respecte al tema treballat, però a la vegada és d'autor perquè ofereix una lectura pròpia elaborada per mitjà de l'anàlisi i l'estudi d'aquesta. És revisionista, perquè analitza, ordena i reestructura tota la informació recopilada al respecte, i a la vegada és novedosa, ja que és el resultat d'una indagació àmplia que presenta informació que encara no ha estat publicada.

En aquest estudi podem diferenciar-ne clarament dues parts, d'una banda, el corpus teòric d'estudi es basa en el resseguiment de la trajectòria artística de l'artista, una visió que va de la part general a l'específica, una lectura sintètica i analítica. Recorrent primer el context històric i social internacional, espanyol i català per acabar abordant la figuració i el moviment pop. Una aproximació a la biografia de l'artista, al seu llenguatge i als canvis vitals i estilístics que ens ha permès distingir fins a cinc etapes, diferenciació que ens ha ajudat a classificar la seva obra per després poder-la catalogar. D'aquesta manera la segona part de la investigació recau en un catàleg que inclou tota la seva obra pictòrica, gràfica, escultòrica, els múltiples, disseny de productes (joies, ceràmica...), seguint un ordre cronològic i en relació a les etapes vitals ja establertes. Es tracta d'un catàleg extens que aglutina totes les seves creacions fins a l'any 1998 , fins i tot les que ja no es conserven, les que pertanyen a un fons privat o de les que se n'ha perdut la pista, però de les que en tenim un registre fotogràfic.

⁸ R. Soriano, *Cómo se escribe una tesis: guía práctica para estudiantes e investigadores* (Còrdova: Editorial Berenice, 2008).

El 1998 és l'any que em establert per finalitzar el catàleg, en un inici l'objectiu era catalogar la totalitat de les seves obres fins a l'actualitat, l'elevat número d'aquestes però va fer que ens ho replantegéssim. El fet d'establir aquest any no és fruit de l'atzar, sinó que hem considerat que és en aquest últim canvi de residència, l'últim canvi d'estudi taller, el moment en què José Luis Pascual ja ha plantejat la totalitat del seu llenguatge artístic i del seu vocabulari, i que és durant les últimes dues dècades quan l'ha consolidat plenament. Aquest catàleg és fruit d'una revisió acurada i detallada de tota una trajectòria vital i artística, un treball complex i embrollat, i és que parlem d'un artista amb un volum d'obra immensa, el catàleg compta amb més de 2700 pàgines i un recull de 5500 obres. Un treball que hem pogut dur a terme per mitjà de la digitalització de tots els registres fotogràfics de les obres que l'artista conserva en el seu arxiu personal, i que ens ha portat mesos de treball.

Per portar a terme aquest estudi hem començat amb una primera investigació de tipus exploratòria, realitzant una exhaustiva recerca bibliogràfica i hemerogràfica per contextualitzar l'artista i la seva obra, consultant i contrastant les dades recopilades per diferents autors i experts en la temàtica tractada, específicament en cadascun dels capítols, així com la comparació crítica de la literatura científica específica, també per cadascun d'aquests. Paral·lelament, començaven les visites a la casa-taller i a l'arxiu personal de l'artista per poder veure de primera mà la seva obra i començar amb un procés de familiarització amb el seu treball. Si ens referim a la bibliografia existent, no trobem cap estudi que abrasi la figura i l'obra de José Luis Pascual de manera detallada i en la seva totalitat temporal, però sí que trobem nombrosos catàlegs d'exposicions, així com articles d'aquestes a la premsa. Fer un recull de tots aquests catàlegs, i agrupar-ne la informació, ha estat de gran ajuda per estudiar-ne la fortuna crítica, analitzar les obres i intentar diferenciar les diverses etapes en què podem dividir la seva trajectòria artística. Poder observar el procés de creació que duu a terme l'artista, in situ, al seu taller, així com observar les obres, també in situ, ens ha permès realitzar una aproximació crítica al seu imaginari tant pictòric com escultòric. Desgranar el seu vocabulari estètic i poder crear una línia d'enllaç que uneixi la seva trajectòria artística, copsant l'evolució del seu estil, la varietat de tècniques, procediments i materials emprats, responent als interessos i necessitats de cada context i moment vital. I finalment poder elaborar un catàleg de totes les seves obres, així com deixar constància de totes les exposicions individuals, col·lectives i en grup, en què ha participat.

La col·laboració de l'artista ha estat clau en el desenvolupament d'aquest estudi. Poder visitar el seu taller, el seu lloc de residència, el seu fons documental, i tot el seu arxiu artístic ha estat indispensable per la realització d'aquesta tesi. En aquest punt cal destacar que José Luis Pascual és una persona enormement metòdica i ordenada, que documenta tots i cadascun dels passos que segueix en el procés de creació. Fet que ens ha facilitat la investigació en molts sentits, sobretot si tenim en compte la immensa

quantitat d'obres creades al llarg de la seva trajectòria, d'altra manera seria gairebé impossible poder realitzar una cerca i documentar cadascuna de les seves creacions.

La present tesi consta de vuit capítols diferents: una nota preliminar, un primer capítol dedicat a la introducció, el present capítol dedicat a les fonts documentals i als procediments de treball. El tercer recull una aproximació a la situació artística durant les últimes dècades del segle XX, el quart s'endinsa plenament en la figura de José Luis Pascual i la seva trajectòria artística i vital. Diferenciant els primers anys, l'etapa de Barcelona, la d'Eivissa, la de Centelles i la de l'Empordà, i afegint un última etapa que hem anomenat Work in progress i que fa referència al seu moment actual de treball, una reflexió de l'obra realitzada fins als nostres dies i una anomenada Espai d'art KM7 en què detallem la tasca que hi duu a terme l'artista, així com una relació de les exposicions que s'hi ha portat a terme. El cinquè capítol el dediquem a l'obra de l'artista, inclou la cronologia de les exposicions individuals, col·lectives i en grup en què ha participat, així com les consideracions prèvies al catàleg, l'enllaç per accedir-hi i un glossari de termes, tècniques i materials que ens faciliten la seva lectura i consulta. El sisè capítol conté les conclusions, el setè la bibliografia, l'hemerografia i la webgrafia i per últim el vuitè conté els annexos, un recull de fotografies i cartells de les exposicions comentades.

El tercer capítol, com ja hem apuntat, descriu el panorama artístic durant les últimes dècades del segle XX: començant a escala internacional i que a poc a poc es va acotant tenint en consideració l'àmbit espanyol i després el català. Seguidament hem cregut convenient tractar el tema de la figuració i el realisme, ja que l'obra de José Luis Pascual s'inscriu en aquest corrent, la seva evolució i vigència en un moment dominat per l'art no figuratiu, sobretot si ens fixem en casa nostra.

Hem titulat el quart capítol José Luis Pascual, i és en aquest en el qual comencem plenament a centrar-nos amb el nostre objecte d'estudi. Com el seu títol indica, ens centrarem primerament a analitzar els antecedents que marquen la seva obra per després intentar mostrar un marc d'anàlisi iconogràfic d'aquesta, que ens permetrà discernir els elements que caracteritzen el seu llenguatge particular, els temes que sorgeixen i resorgeixen al llarg de la seva extensa trajectòria i de quina manera ho fan, tot intentat desxifrar les particularitats del que es converteix en un fil conductor, un fil narratiu que ens guia al llarg dels anys i que constitueix un llegat creatiu plenament coherent. D'aquesta manera ens endinsem en la classificació de la seva trajectòria en sis etapes diferents: la infància i les primeres manifestacions artístiques, fins a l'any 1965, els primers anys fins al 1971, Barcelona, fins al 1979, Eivissa fins al 1985, Centelles fins al 1993 i per últim l'Empordà, fins a l'actualitat. En cadascun d'aquests apartats fem una descripció del context cultural i artístic que definia els diferents emplaçaments de residència de l'artista per poder entendre les motivacions personals que portaren a prendre la decisió de traslladar-s'hi. Abordarem també els plantejaments de tipus teòric i

formal de cadascuna de les etapes, per poder mostrar i estudiar els canvis i l'evolució que s'hi van produint. Hem escollit algunes obres representatives per cada etapa, la selecció s'ha fet seguint l'objectiu d'escollir aquelles obres que pensem que il·lustren d'una manera més plena el discurs teòric que caracteritza cadascuna de les etapes. Aquest quart capítol acaba amb l'última de les etapes, la dedicada a l'Espai d'Art KM7, situada a Saus, on l'artista hi té també la residència. Hem cregut oportú afegir-la, per poder posar en relleu la labor que l'artista porta a terme com organitzador i dinamitzador cultural del panorama artístic empordanès. Al capítol cinquè mostrem una relació cronològica de les diferents exposicions en què José Luis Pascual ha participat, es tracta d'un llistat que ens permetrà situar les diferents etapes treballades en el punt anterior en relació al catàleg que s'inclou en la segona part d'aquest. Aquest capítol inclou tot el treball de catalogació de totes les obres realitzades per l'artista des de l'any 1959 fins el 1998.

Tot i que la seva trajectòria artística arriba fins l'actualitat, hem decidit recollir i catalogar la seva obra fins el 1998 per dos grans motius. El primer perquè parlem d'un artista molt prolífic, amb un volum d'obra ingent, havent catalogat fins el 1998 un total de 5548 obres, la quantitat d'obres que ha realitzat fins al dia d'avui supera les 10 000, en aquesta investigació això es convertia en un volum de treball que no hem vist convenient assumir, tenint en compte que la seva trajectòria segueix viva i en evolució constant, ja que l'artista no ha parat de crear. Ens trobem davant d'una tasca que no acabarà fins que l'artista deixi de fer-ho. Hem de destacar però, que tot i que aquestes obres fins a dia d'avui no es veuen reflectides al catàleg, si que se n'ha recollit tota la informació de la que disposa l'artista, fitxa tècnica i s'han fet les fotografies pertinents, perquè pensem que aquesta investigació no acaba en aquesta tesi, sinó tot el contrari, obre noves línies i nous camins d'investigació. I el segon motiu pel que hem decidit fixar de data límit el 1998 és perquè és durant aquell any quan l'artista realitza l'últim dels seus canvis en el lloc de residència. El 1994 es traslladà a l'Empordà, però no serà fins el 1998 que s'establí a la que encara és avui seva casa, el seu taller i l'Espai d'Art KM7, situat a Saus. És en aquesta última etapa que l'artista viu un període d'assentament, de reflexió i rumiament, analitza, treballa i reinventa tots aquells temes, tècniques i procediments que ja havia treballat abans, i per tant, hem considerat oportú catalogar fins aquesta data, perquè pensem que d'aquesta manera aconseguim l'objectiu de presentar tots aquells temes que esdevenen definitoris del seu llenguatge particular.

La tasca de recopilació de tota la informació per realitzar el catàleg ha estat la més feixuga i complexa de tota la investigació. Ja que ens hem trobat en obres de les quals només en tenim un registre fotogràfic en blanc i negre, realitzat en el moment de la seva creació, hem cercat i documentat totes les obres per posteriorment digitalitzar-les fins a l'any 2019. L'artista ha estat constant en la documentació de tots els processos creatius realitzats, fet que ens ha permès disposar de la imatge juntament amb la seva fitxa tècnica. Ens trobem en alguns casos, però, sobretot a l'inici, en què només es conserva la

imatge de l'obra sense cap tipus d'informació sobre aquesta, d'altres conservem les mesures, l'any de creació o el títol, però no disposem de la imatge. Ens aquestes circumstàncies concretes, hem procedit a valorar si la informació de la qual disposàvem era suficient per enriquir el nostre estudi, si era així, hem inclòs la imatge de l'obra obviant la informació de la qual no disposem. En els casos en que hem cregut que les dades eren gairebé inexistents, hem decidit no contemplar l'obra en qüestió en la creació del catàleg ja que de fet no enriqueix el discurs i fins i tot el fet d'afegir-la ens podia portar a confusions.

Les imatges de les obres les hem obtingut de dues maneres diferents, unes ens les ha proporcionat l'artista en arxivat jpg (sobretot les de l'última dècada), en d'altres casos hem disposat d'una fotografia en paper acompanyada de les anotacions de l'artista amb la fitxa tècnica. En aquest segon cas, hem procedit a digitalitzar la fotografia, en alguns casos la qualitat d'aquesta no ha estat la més òptima, però hem pensat que tot i això valia la pena incloure-les en el catàleg.

A causa del gran nombre d'obres que inclou el catàleg, i per tant l'elevat nombre de pàgines que el conformen hem desestimat imprimir-lo, tenint en consideració el volum, però també el seu cost, d'aquesta manera hem cregut convenient editar-lo i maquetar-lo per tal que es pugui consultar en línia. La creació d'aquest s'ha fet per mitjà del programa Adobe InDesign que és un programari d'Adobe Systems per a l'autoedició. D'aquest n'hem obtingut un catàleg en format pdf, però hem preferit millorar-ne la presentació i després d'estudiar-ne múltiples opcions hem optat per presentar-lo a la plataforma Calaméo⁹, que permet publicar catàlegs i revistes online i múltiples possibilitats de consulta i interacció amb el document. S'ha editat de manera que s'ofereix una millor qualitat de les obres, reproduïdes a color i amb unes mesures superiors que si l'haguéssim imprès, a més l'hem maquetat per facilitar-ne al màxim la seva consulta. Podem accedir al catàleg o bé seguint l'enllaç que s'inclou en aquesta tesi o bé accedint a la pàgina web www.calameo.com. En aquesta segona opció podem utilitzar el cercador per buscar el catàleg o bé per "José Luis Pascual" o bé per "Sara Espinós Ferrer", si ho fem pel nom de l'autora ens portarà directament a tots els capítols del catàleg ordenats cronològicament. Per consultar-los només hem de clicar a sobre i directament s'obre una pestanya en què se'ns mostren les opcions que la plataforma ens ofereix, és llavors quan hem de clicar a sobre de "Llegeix la publicació o Read the publication", i el catàleg s'obrirà en una pestanya nova. Podem visualitzar-ho a pantalla completa, passar les pàgines arrossegant-les o bé clicant a les fletxes laterals. Si volem fer una cerca concreta, per exemple pel número de referència, pel títol, per l'any, pel tema... podem fer-ho mitjançant la icona de la lupa. Podem ampliar la imatge clicant a les icones de zoom (+ i –) i movent el ratolí per sobre la pàgina i finalment el menú que ens apareix a sota ens mostra una imatge en miniatura de totes les pàgines. Després de moltes hores de feina,

⁹ [<https://en.calameo.com/accounts/6238312>]

també informàtica, pensem que hem aconseguit crear un catàleg complet i detallat en relació al contingut, però també competent estèticament, i que ofereix un gran nombre de possibilitats de consulta, així com comoditat i qualitat en aquesta.

I d'aquesta manera arribem al sisè capítol dedicat a les conclusions, seguit de la bibliografia, on hem diferenciat el cos general de llibres i assaigs dedicats a l'art i l'art contemporani, i després la bibliografia específica sobre l'artista i la seva obra, els catàlegs d'exposicions en un apartat concret i per últim els articles en premsa i els recursos electrònics.

II.III ESTAT DE LA QÜESTIÓ

La bibliografia existent sobre José Luis Pascual és escassa si cerquem un estudi extens que abrasi la figura de l'artista i la seva trajectòria de forma àmplia i a la vegada detallada. De fet, només una obra podem dir que assoleix aquesta tasca, es tracta de la publicació realitzada per l'Arnau Puig, *José Luis Pascual*¹⁰, publicada per March Editors l'any 2002 en el si de la col·lecció *Art Land*, es tracta del segon número d'aquesta col·lecció dedicada a diversos creadors contemporanis. Aquesta, analitza la trajectòria de l'artista fins aquella data, el 2002 i en fa una selecció d'obres i un comentari general. Es tracta d'un text important redactat per Arnau Puig i Grau, qui ens ha deixat recentment, filòsof, sociòleg cultural, professor, crític d'art i comissari. Membre fundador i teòric del grup Dau al Set, fou un dels principals impulsors de l'art d'avantguarda a Catalunya i un dels grans teòrics de l'art dels nostres dies. Arnau Puig realitza una consideració monogràfica sobre l'artista, un text que consta d'un cos teòric introductor, seguit d'una selecció d'obres ordenades per etapes, uns apunts biogràfics i el recull d'exposicions i articles en premsa. D'alguna manera, part d'aquesta estructura que estableix Arnau Puig ha estat en la que ens hem fixat per estructurar i crear els diferents capítols de la present tesi, ja que és el treball que més s'assimila als objectius que volem complir en aquesta investigació. El text comença fent referència a les primeres manifestacions artístiques de l'artista, ja durant la infància mostra inquietuds creadores que el portaren a realitzar els estudis d'arquitectura. Arnau Puig proposa un repàs vital per tots aquests anys d'estudi i de descobriment, i tot i que destaca els fets històrics que marcaren aquesta segona meitat del segle, és veritat que ho fa de manera tangencial, no oblidem que és un text introductor i ni l'extensió de la pròpia obra ni els objectius a què respon permeten fer un retrat profund dels esdeveniments històrics que marcaren tota una època.

El mateix passa amb la situació artística, fa una aproximació als fets del Maig del 68 i al moviment situacionista que descendia del dadà i del surrealisme, representat per diversos grups d'avantguarda situats a la frontera entre la política i l'art, des d'on desafiaven les convencions culturals existents, en cerca d'una assimilació d'art i revolució. També per exemple quan fa referència a la moguda barcelonesa i la relació amb la cultura subversiva del mural i del còmic¹¹, tot i les referències trobem a faltar un retrat acurat dels diversos moviments. A continuació es proposen les diferents etapes, de manera cronològica es fa una aproximació a l'estil, al llenguatge i a les tècniques que l'artista va conreant, i remarca també algunes de les exposicions que considera més destacables i que d'alguna manera són les que aglutinen millor l'obra en conjunt de

¹⁰ Puig, *José Luis Pascual*.

¹¹ Còmic o còmic underground, en origen era el concepte que es referia als canals d'edició i distribució dels còmics que es desenvolupaven al marge de les grans editorials, tot i que alguns d'ells acabarien participant d'un mitjà de difusió massiu.

l'etapa, com les que acull la galeria René Metras. Ressalta la *Monografia destructiva sobre la comunicació gràfica*¹², de l'any 1975, la qual plasma les inquietuds que tenia l'artista i que manté sobre el concepte de comunicació, un interès que aflora en totes les seves obres així com el tema o concepte d'escriptura, en format de targetes, pamflets o manuscrits, que en aquella època va enllaçar a l'acte de guixar, de ratllar, de fer il·legible en un procés de crítica i denúncia. Una pràctica complexa i bel·ligerant associada a l'Art & Language, que des de mitjans dels seixanta es va fonamentar en pràctiques crítiques amb una perspectiva lingüística de base.

També destaca el pas per Centelles on la cerca de la tridimensionalitat es consolidà amb el pas del cartó ondulat al ferro, de la mà de l'artesà Josep Canals.

Per últim aquest text introductor, si és que realment el podem anomenar així, ens proporciona una visió de conjunt de les influències de l'obra i viatja pels moviments i estils que conformen el seu bagatge, el dadà o el cubisme, l'univers de Picasso o el de Miró.

Aquest text continua amb un catàleg d'obres ordenades cronològicament per etapes, escultures i pintures acompanyades del títol, l'any, la tècnica i les mides. Una selecció d'unes dues-centes obres aproximadament, en una tria que fou feta pel mateix artista. Trobem a faltar però una aproximació teòrica de cada etapa, i una argumentació crítica que uneixi i justifiqui les obres que en pertanyen i que han estat seleccionades. Tampoc trobem una aproximació crítica a la iconografia utilitzada per l'artista, als temes i personatges que sorgeixen i es repeteixen conformant el seu vocabulari estètic.

Si ens centrem en les diferents etapes proposades, les quals responen als diferents llocs de residència de l'artista, i en les quals ens recolzem per estructurar la nostra investigació, Arnau Puig diferenciava fins a cinc etapes diferents: els primers anys (fins al 1971), Barcelona (1972-1979), Eivissa (1980-1985), Centelles (1986-1993), i l'Empordà (1994-2002). En el present estudi també hem mantingut aquesta mateixa classificació, acotant una mica més la primera etapa, hem presentat com a data d'inici el 1965, any de la primera exposició, d'aquesta manera tot i que l'artista, podem dir que sempre s'ha relacionat amb el món de l'art i que ja investigava i creava obres des de la infància, és amb la data de la primera exposició que la trajectòria artística agafa una nova dimensió i que l'objectiu de la pròpia creació també varia. L'artista considera també que el que anomenen els primers anys comença el 1965, és per aquest motiu també que hem vist convenient precisar aquesta primera etapa i desglossar-la en dues de diferents. A més nosaltres hem afegit dos punts més, una etapa que tot i que transcorre paral·lela en el

¹² *Monografia destructiva sobre la comunicació gràfica*, es tracta d'un llibre editat pel propi José Luis Pascual, realitzat a Barcelona des del mes d'octubre del 1974 fins al mes de maig de 1975. Una edició amb un tiratge de 500 exemplars numerats i signats pel propi artista. En aquest cas l'exemplar consultat és el número 302.

temps a l'etapa de l'Empordà, l'hem volgut dotar d'un valor afegit diferenciant-la i dedicant-li una anàlisi a banda. L'hem anomenada Work in progress, com ja hem comentat anteriorment, i per últim també, hem afegit el punt dedicat a l'Espai d'Art Km7. Aquestes etapes són les que l'artista també considera que han marcat i diferenciat la seva trajectòria i que ens han ajudat en la present tesi a seguir amb aquest ordre per poder classificar l'obra de l'artista per després catalogar-la. Tant l'artista, com l'Arnau Puig, com en la present tesi, les diferents etapes corresponen als diferents llocs de residència de José Luis Pascual.

L'altra bibliografia existent queda limitada sobretot als catàlegs de les exposicions, i als diferents articles en premsa que en parlen. Moltes d'aquestes exposicions anaren acompanyades d'un catàleg, a vegades es tracta d'un treball acurat on es presenta l'obra exposada acompanyada d'un text realitzat pel propi artista, d'altres el text el realitza un teòric de l'art i per últim també en trobem que només presenten les obres exposades. El cert és que si resseguim el llistat d'exposicions amb cura, ens adonem que ens mostra un retrat del panorama artístic en relació a galeries per anys i per localització. El cas de Barcelona n'és un clar exemple, la pròpia relació d'exposicions ens aporta informació sobre el moviment cultural i la infraestructura galerística de la ciutat, any per any. De la mateixa manera que passa amb els diferents llocs de residència i etapes de l'artista, com Eivissa, Centelles o l'Empordà.

Els primers catàlegs daten de l'any 1975 a la Galeria Trece de Barcelona i amb text de Joan Ramón Triadó¹³, el 1976 a la Galeria Sen de Madrid, amb text de l'Oscar Collazos¹⁴ o el 1977 a la Galeria René Metras¹⁵ i se succeeixen fins als nostres dies. D'aquests catàlegs en destaquem el realitzat en motiu de l'exposició «Once upon a time, José Luis Pascual, 1961-1985» a la Fundació Vila Casas a l'espai VolArt, el desembre del 2004, amb text de Maria Lluïsa Borràs, *José Luis Pascual, una obra transversal*. Text que cal destacar també per la pròpia importància de l'autora, Maria Lluïsa Borràs, historiadora i crítica d'art que contribuï a l'estudi i la divulgació de l'art contemporani a casa nostra. El catàleg s'inicia amb el text de l'autora sobre l'artista, un text on destaca la importància de la representació al llarg de la trajectòria de José Luis Pascual i la relació amb el llenguatge del còmic, així com l'humor i l'inconformisme que esdevenen trets característics de la seva obra representants per personatges punxeguts en forma i contingut. Maria Lluïsa Borràs destaca algunes obres com, *Perro rabioso* (1980) i algunes de les exposicions realitzades a la Galeria René Metràs, el 1977, on s'exposaren tot de portades i articles de la premsa escrita amb alteracions gràfiques. Una d'aquestes obres caricaturitza la figura d'Alfonso Suárez en un cartell titulat *Vota*. I el 1984 on les obres exposades enterraven l'art, la literatura, l'arquitectura, el teatre i la música. Una trajectòria coherent que

¹³ J.R. Triadó, *El groticismo simbólico de José Luis Pascual*, ed. Batik, 1975.

¹⁴ O. Collazos, «José Luis Pascual» (Galeria Sen, 1976).

¹⁵ O. Collazos, *Las perversiones* (Barcelona: José Luis Pascual, 1977).

s'exemplifica amb un recull de dues-centes obres ordenades cronològicament des del 1961 i fins al 1985. En aquest cas no es diferencien etapes. Per últim s'adjunta un currículum que conté la relació d'exposicions realitzades també fins al 1985.

A més dels catàlegs, hem de destacar els textos que acompanyen l'obra de l'artista, a vegades formen part del corpus teòric del propi catàleg i d'altres formen part de la pròpia obra. Destaquem el text de la Glòria Picazo que acompanya el catàleg¹⁶ de la Biennal de Venècia del 1980 o el titulat "Formalismo y Grotesco"¹⁷ de l'Oscar Collazos i que acompanya l'obra presentada a la Biennal de Sao Paulo el 1981. Els textos que conformen els catàlegs, com per exemple el de l'Oscar Collazos que col·laborà escrivint el text per a l'exposició presentada a la Galeria Sen el 1976, o també per a l'exposició que s'inaugurava a la René Metras el 1977. Destaquem el text que acompanya el llibre *Las perversiones*¹⁸. Al seu torn, Juan-Ramón Triadó escriu el text que acompanya el catàleg de l'exposició presentada a la Galeria Trece, l'any 1975, el text anomenat *El groticismo simbólico de José Luis Pascual*¹⁹, també el 1975 o l'agenda *Pensando agua*²⁰ el 1989. Text en què l'autor fa una breu presentació de l'artista i en destaca les últimes publicacions i carpetes per endinsar-se després en la mateixa temàtica sobre la qual gira l'agenda, l'aigua. L'aigua entesa com a principi, element que l'artista ja havia treballat abans, l'aigua com a element quotidià, escenes de banyistes, de pesca o la fúria del mar, 29 dibuixos realitzats amb tinta entre Centelles i Menorca l'any 1988.

Si fem un repàs centrant-nos ara amb els mitjans de comunicació que cobriren els esdeveniments artístics hem de destacar les revistes Tele Exprés, Destino, Batik, Gaceta del Arte, Ajoblanco, Formas Plásticas, Revista de Ventalló, RevistArt o la revista Bonart, entre d'altres. De la mateixa manera que el repàs de les exposicions ens aportava informació sobre la infraestructura galerística, el seguiment de les notes de premsa ens aproxima als principals mitjans de comunicació culturals i artístics al llarg d'aquests anys. A més de la premsa especialitzada també trobem referència i articles en el que podríem anomenar com mitjans de comunicació no especialitzats, en destaquem, *La Vanguardia*, *l'ABC*, *El País*, *el Diari Avui*, *Diario Ibiza*, *el Periódico*, *el Diari de Barcelona*, *el Diari de Girona*, *Diari de Tarragona* o *El Punt*, on podem destacar textos i articles de José Carlos Suárez o Anna Guasch. Si ens fixem en la premsa internacional, trobem articles en els següents mitjans, *L'Art vue*, *Horizons Sud*, *La Dépêche du Midi*, *Le Quotidien Jurasien*. Si

¹⁶ G. Picazo, «José Luis Pascual», *España, Biennale di Venezia '80* (Madrid, 1980).

¹⁷ O. Collazos, «José Luis Pascual: formalismo y grotesco», en *Catálogo XVI Bienal Internacional de Sao Paulo* (Madrid: Gráficas Letra, 1981).

¹⁸ Llibre editat per l'artista José Luis Pascual amb text d'Oscar Collazos i dibuixos de l'artista, l'any 1978. L'edició consta de 28 exemplars signats i numerats de la A a la Z, que contenen un dibuix original. 72 exemplars signats i numerats de l'I al LXXII que contenen un gravat original. I per últim 1000 exemplars numerats de l'1 al 1000. En aquest cas, l'exemplar consultat és el número 579.

¹⁹ J.R. Triadó.

²⁰ J. R. Triadó, *Agenda* (Ambít Serveis Editorials, 1989).

ens centrem ara en els principals esdeveniments dels quals la premsa se'n féu ressò, hem de destacar la participació de l'artista a la Biennal de Venècia, el 1980, i a la de Sao Paulo el 1982, ja que d'aquests dos esdeveniments en tenim nombrosos articles.

Realitzant aquest estudi directe sobre l'hemerografia i les referències incloses en les obres anteriorment citades, ens hem adonat que algunes referències estaven equivocades i per tant hem realitzat també una revisió bibliogràfica, amb els canvis inclosos en el present treball.

En relació a les exposicions també hem pogut consultar els cartells realitzats per aquestes ocasions, així com les targetes o invitacions en la majoria dels casos, alguns dels quals els hem adjuntat als annexos. No hem d'oblidar l'estudi dels cartells com a font iconogràfica, de fotografies proporcionades pel propi artista, d'altres publicades en premsa o les que conformen els catàlegs. Així com per últim i no menys important sinó tot el contrari, l'estudi i anàlisi de les mateixes obres d'art, fonts primàries amb les quals hem basat la nostra investigació i que han estat juntament amb les hores de conversa amb l'artista les aportacions més directes al nostre estudi. És per aquest motiu que cal remarcar també la utilització de les fonts orals, ja que de gran utilitat ens ha estat realitzar diferents entrevistes, sobretot a l'artista, aportacions que destacarem en el següent punt quan analitzem de manera detallada les fonts utilitzades.

II.IV FONTS DOCUMENTALS

La recerca en la qual hem fomentat aquest estudi s'ha basat principalment en l'estudi i la consulta de les fonts primàries i secundàries. Observació i registre directe de fonts escrites, orals, materials o objectuals, iconogràfiques, i per tant, totes aquelles eines en les quals es basa l'estudi històric.

Una vegada indicats els objectius de la present tesi en els punts anteriors, és evident que per realitzar aquest estudi necessitarem com eines fonamentals la utilització de les pròpies obres d'art com a font artística d'estudi directe. La seva observació i posterior anàlisi configura el corpus central de la meua investigació, que es complementa a la vegada amb l'anàlisi i la interpretació d'altres fonts, sobretot textuals, com poden ser els catàlegs o articles en premsa, o els assaigs sobre art contemporani. I és que massa sovint les arts plàstiques són utilitzades com una mera exemplificació o conseqüència d'un fet històric concret, i poques vegades se'ls dóna la importància que mereixen i les utilitzem com font històrica per mitjà de l'estudi de la qual arribar a la construcció d'un context sociopolític i cultural d'aproximació a qualsevol fet. Oblidem que tota obra d'art és filla del seu temps, com apuntava Kandinsky, just a l'inici *De l'espiritual en l'art*²¹, és un signe intermediari entre el productor i el consumidor, i com a signe, un sistema comunicatiu en el context sociocultural i un fenomen històric i social. I és per aquest motiu, que esdevé una font primària d'un valor immens.

En la meua investigació, les obres de José Luis Pascual es converteixen en el principal objecte d'estudi des de l'inici de la tesi, i són l'anàlisi i la seva interpretació les que ens permeten catalogar i classificar la seva trajectòria. La reflexió, per consegüent, es deté en l'anàlisi del llenguatge artístic específic, implícit en cada obra i en cada tendència, amb el significat que Simón Marchán²² suggereix. L'obra d'art es configura com el punt de partida d'una reflexió més àmplia, atenint-nos a la dimensió sintàctica, semàntica i pragmàtica de la pròpia obra, sota la consideració semiòtica d'aquestes. Cadascuna de les obres està formada pel seu lèxic, models d'ordre entre els seus elements i els repertoris materials. És semàntica, ja que és portadora de significacions i valors informatius i socials. I és també, pragmàtica, és a dir, exercita influència i té unes conseqüències en un context geogràfic, històric i social determinat. D'aquesta manera, l'exercici interpretatiu de cadascuna de les obres de l'artista ens permet realitzar una classificació per etapes i també per tècniques i materials, complint així amb part dels objectius plantejats. La catalogació i l'anàlisi descriptiva i interpretativa d'aquestes obres ens permet diferenciar les etapes ja establertes i comentades en els punts anteriors.

²¹ W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Barcelona: Grupo Planeta, 1996).

²² Marchan Fiz, p:69.

Queda palesa la voluntat d'estudi de les obres com a fonts primàries, però també n'hem utilitzat d'altres. Podem enumerar les fonts utilitzades en fonts escrites, fonts iconogràfiques, fonts materials i fonts orals.

– Fonts escrites

- Arxiu administratiu d'Eivissa.
- Arxiu administratiu de Girona.
- Barcelona, Eivissa i Girona en els darrers 100 anys.
- Bibliografia específica i estudis monogràfics i assaigs sobre l'art contemporani.
- Biblioteca personal de l'artista.
- Estudis monogràfics sobre el context cultural a Espanya i Catalunya.
- Publicacions en premsa escrita.
- Recursos electrònics: pàgines web, premsa digital, blocs.
- Revistes especialitzades.
- Tesis doctorals.
- Textos en catàlegs d'exposicions i certàmens.

– Fonts iconogràfiques

- Arxius fotogràfics de José Luis Pascual.
- Arxius fotogràfics en premsa escrita.
- Catàlegs d'exposicions.
- Visita presencial al taller de l'artista, exposicions.
- Visita de museus i galeries on hi ha exposada la seva obra.

– Fonts materials

- Les pròpies obres d'art, els cartells, invitacions de José Luis Pascual.
- Les exposicions visitades.
- Fotografies de les obres, de les exposicions, de l'arxiu personal de l'artista.
- Fotografies realitzades per l'autora a inauguracions, exposicions i del taller, estudi i espai d'art KM7.

- Fonts orals

- Converses informals i entrevistes realitzades a José Luis Pascual i al seu entorn més immediat.

Totes aquestes fonts han estat consultades en els següents equipaments i arxius. En els casos en què l'ha consulta s'ha pogut dur a terme en línia i en format digital hem optat per aquesta opció.

- Arxius, Biblioteques i Hemeroteques

- Arxiu comarcal de l'Alt Empordà, Figueres.
- Arxiu general de la Diputació de Girona, Girona.
- Arxiu històric d'Eivissa, Eivissa.
- Arxiu municipal de Centelles, Centelles.
- Arxiu privat de José Luis Pascual, Saus.
- Biblioteca d'Història de l'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola.
- Biblioteca d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona.
- Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Biblioteca i centre de documentació CCCB, Barcelona.
- Biblioteca i centre de documentació MACBA, Barcelona.
- Biblioteca i centre de documentació MNAC, Barcelona.
- Biblioteca pública Insular d'Eivissa, Eivissa.
- Crai URV, Campus Catalunya, Tarragona.
- Biblioteca virtual de Prens Històrica.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Biblioteca Universitat Oberta de Catalunya.
- Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional d'Espanya
- Hemeroteca de La Vanguardia.
- Hemeroteca El Punt Avui.
- Hemeroteca Diari de Girona.
- Hemeroteca Diario de Ibiza.
- Hemeroteca El País.
- Hemeroteca El Periódico.
- Hemeroteca El Diari de Tarragona.

– Museus i galeries

- Galeria 3 punts, Barcelona.
- Galeria AB, Granollers.
- Espai d'Art KM7, Saus.
- Sala de cultura "Sa Nostra", Eivissa.
- Fundació Vila Casas, Barcelona.
- Fundació Lluís Bassat.
- Parc dels Estanys, Platja d'Aro.
- Museu d'Art Contemporani d'Eivissa.
- Museu Can Mario, Palafrugell.
- Museu Fran Daurel.
- Museu d'Art Nacional de Catalunya.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Museu Picasso de Barcelona.
- Caixa Forum, Barcelona.



IL·LUSTRACIÓ 1: Detall de l'organització de les fitxes amb les obres, a l'arxiu de José Luis Pascual. Espai d'Art KM7, 2017.



IL·LUSTRACIÓ 2: Exemple d'una fitxa amb l'obra corresponent, on es veu la informació que inclou. Espai d'Art KM7, 2017.

III. APROXIMACIÓ A LA SITUACIÓ ARTÍSTICA DURANT LES ÚLTIMES DÈCADES DEL SEGLE XX.

Com en tota investigació hem cregut convenient situar la trajectòria artística de José Luis Pascual dins de les coordenades d'espai i temps que la delimiten. Fer-ho ens permet analitzar en quin context artístic neix l'obra de l'artista i ens ajudarà en l'aproximació que portarem a terme en els següents capítols.

Hem diferenciat fins a tres apartats o subdivisions diferents: El primer, dedicat al panorama artístic en context internacional, el segon, al context espanyol i l'últim fa referència al panorama català, procedint del general a l'específic.

Situem el nostre objecte concret d'estudi l'any 1965 i fins al 1971, aquesta etapa delimita el moment en què José Luis Pascual exposa les seves obres per primera vegada l'any 1965 i que és preludi de les etapes posteriors. Ens situem per tant en la dècada dels anys seixanta, pel que l'enquadrarem en aquesta segona meitat del segle XX encara que continua en actiu i la seva trajectòria i procés de creació perduren fins a l'actualitat. L'objectiu és fer un retrat sintètic del context artístic que ell visqué en els anys de formació i en aquesta primera etapa. Fer un retrat de l'art des d'aquests inicis i fins a l'actualitat constituiria per si mateix una investigació d'una gran dimensió que ens és impossible de portar a terme en el si d'aquest estudi. De totes maneres en cadascun dels capítols que dedicarem a les diferents etapes ja hi trobarem una aproximació més detallada al context artístic i cultural que es vivia en cadascun dels períodes i zones geogràfiques treballades, coincidint amb els llocs de residència de l'artista. De la mateixa manera que es farà referència al conjunt d'estils i corrents que conformaran i influenciaran el seu bagatge intel·lectual, cultural i artístic i per tant en les seves creacions.

Per últim hem cregut convenient abordar el tema de l'evolució de la figuració que conforma l'últim capítol o subdivisió d'aquest bloc de continguts. I és que com ja hem apuntat si hi ha una característica que perdura en el temps en l'obra de José Luis Pascual és que ha apostat per la figuració. Un viatge per la història del realisme i l'art figuratiu que ens portarà per les diferents crisis que aquesta ha viscut i els seus ressorgiments, ens centrarem sobretot en l'onada figuracionista dels anys seixanta i la seva posterior renovació amb el neoexpressionisme als anys setanta i vuitanta.

III.I CONTEXT INTERNACIONAL

Podem considerar que és a partir del segle XVIII que apareixen els primers senyals significatius d'una propera revolució artística que donà origen a una tipologia d'art novedosa, no només en els aspectes formals, tècnics o estètics sinó també sobre l'ús i funció en el seu caràcter social, qui el concep, per a qui es concep i qui el consumeix, un canvi en el centre de gravetat de l'art europeu que arribà de la mà de la Revolució Industrial que intervingué de forma decisiva en el context artístic. Però la veritat és que ens resulta complicat delimitar en el temps quan comencen aquests canvis i per tant, quan comença l'art contemporani. Francisco Calvo Serraller²³ afirma que allò que és genuïnament modern en l'art contemporani és que es basa en el canvi, en la successió de modes i novetats, i per tant, la pròpia naturalesa d'aquest art en dificulta el seu estudi i la seva delimitació.

L'art del segle XX suposa la ruptura respecte de la tradició artística occidental que arrenca del Renaixement. Aquest trencament es manifesta sobretot en la fi de la funció representativa, amb la invenció de la fotografia, la qual permet representar la realitat visual d'una manera igualment fidel i amb molta més comoditat, la figuració tradicional perd sentit com a prioritat de l'activitat artística. En aquest sentit hem decidit situar-nos a les acaballes del segle XIX, on el moviment impressionista va esdevenir antecedent directe de les Avantguardes i de l'art propi del segle XX, tot sorgint com un moviment de reacció i oposició al sistema acadèmic dominant, i que reuneix les característiques de novetat i ruptura que hem assenyalat com a parts intrínseques en l'art contemporani. Es consolidà el mercat de l'art i s'establí d'aquesta manera una nova relació entre els elements de producció i de consum. Hi ha qui considera com a data d'inici del moviment modern el 1905 durant l'exposició dels Fauves al Saló de Tardor de París²⁴. De fet els fauvistes no constituïen un grup com a tal, no signaren cap manifest ni es presentaren com un moviment artístic, el mateix nom respon a l'ocurrència del crític Louis Vauxcelles²⁵. Amb el fauvisme trobem la primera expressió de les avantguardes històriques, aquelles sorgides fins a la II Guerra Mundial²⁶, seguides per l'expressionisme, el cubisme i el futurisme. Aquest procés de revisió formal i del llenguatge artístic tingué un dels punts àlgids en el moviment cubista i els seus plantejaments, significà la transformació en el camp de l'art més important des del Renaixement, en què es trencà amb la perspectiva fonamentada en un únic punt de vista, i se substituï la representació

²³ F. Calvo Serraller, *El arte contemporáneo* (Barcelona: Editorial Taurus, 2001), p:23.

²⁴ E. Lucie-Smith, *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Segona (Madrid: Cátedra), p:181.

²⁵ Fou el crític Louis Vauxcelles qui denominà com fauves, feres les obres exposades al Saló de Tardor del 1905 a París per plasmar el contrast existent entre les obres exposades, el Retrat de Jean Baignère de Marque i les pintures de colors vius i purs, "Donatello enmig de les feres".

²⁶ Calvo Serraller, p:232.

per la presentació de la realitat, gràcies a la tècnica del collage. Obriren el camí cap a la construcció autònoma de la realitat artística i tot i que no arribaren a utilitzar un llenguatge totalment abstracte, recolliren l'experiència de l'obra de l'últim període de Paul Cézanne i en posaren les bases per al posterior assoliment.

A partir de la dècada dels vint, les avantguardes viuen un període de crisi, anomenat art d'entreguerres²⁷, aquell que comprèn el període entre els anys vint i fins a la dècada dels quaranta. Les conseqüències de la I Guerra Mundial produïren canvis claus en la configuració artística del moment, un sentiment de frustració i decepció global s'apoderà dels artistes i de la societat en general. Davant dels esdeveniments polítics i bèl·lics viscuts, que es manifestà per exemple amb el nihilisme o la cerca de l'evasió en els moviments dadaïsta o surrealista, alguns dels corrents protagonistes del període. Importants canvis socials que dugueren els artistes a plantejar-se novament la funció, el sentit de l'art i el seu compromís social. Aparegueren moviments que cercaren i assoliren l'abstracció total; El suprematisme i el neoplasticisme que confluïren més tard en la Bauhaus o posteriorment el constructivisme, estaven íntimament lligats a la producció industrial, al disseny i a les arts gràfiques, aquest últim però propugnava la identificació de l'artista amb la cerca i gestació d'un nou model econòmic i social.

Després del període d'evasió i creixement econòmic dels anys vint, el crac del 1929 suposà un punt d'inflexió, d'aquesta manera als "bojos anys vint" els seguiran els "foscos anys trenta"²⁸ anys de recessió econòmica que afectaren el mercat de l'art. Període que culminà amb la implantació dels règims totalitaris i imperialistes, l'arribada al poder del feixisme i del nazisme, que implantaren un tipus d'art propagandístic al servei del règim, fos amb el realisme socialista o amb la grandiloqüència de caràcter retòric i academicista. Posteriorment, la Guerra Civil a Espanya i la II Guerra Mundial obligaren molts artistes i intel·lectuals a migrar cap als Estats Units i París deixà de ser el centre cultural artístic occidental en benefici de la ciutat de Nova York.

Els Estats Units es consolidaren com la principal potència a escala mundial, també cultural, mentre Europa restava dividida en dos grans blocs. Molts artistes i intel·lectuals europeus migraren cap als Estats Units fugint de la guerra i dels règims autoritaris, començaven les segones avantguardes o les últimes avantguardes²⁹. Artistes que trobaren a Nova York una ciutat, com Edward Lucie-Smith³⁰ afirma, hospitalària per a l'art europeu d'avantguarda, aquest desplaçament de la capitalitat artística ja havia començat molt abans de la II Guerra Mundial. Setze anys després del llegendari "Armory Show"³¹, el 1929 es fundà a Nova York el Museum of Modern Art, una iniciativa que partia del sector

²⁷ IDEM

²⁸ Calvo Serraller, p:268.

²⁹ IBIDEM, p: 232.

³⁰ E. Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, Quarta edició (Barcelona: Ediciones Destino, 1995), p:26.

³¹ La "International Exhibition of Modern Art" que va tenir lloc entre el 17 de febrer i el 15 de març de 1913 i que es convertí en un punt d'inflexió per al panorama artístic dels Estats Units.

privat. Un espai que no només acollia les Belles Arts, sinó que també hi incorporava la fotografia, el cinema i el disseny i que organitzà l'exposició «Cubism and Abstract Art» (Cubisme i art abstracte), el 1936 o la retrospectiva «Picasso Forty Years of His Art» (Picasso, 40 anys del seu art), també al mateix museu però tres anys més tard. Si ens remuntem a «l'Armory Show» del 1913, exposició d'art d'avantguarda que se celebrà del 17 de febrer al 15 de març a l'armeria del 69è Regiment, d'on n'agafà el nom i que reuní unes 1600 obres, tant d'europaus com d'estatunidencs i segurament significà l'obertura dels Estats Units cap a l'art modern, tant marxants com col·leccionistes, començaren a mostrar el seu interès per l'art contemporani. Però també d'anteriors, si ens fixem en les que se celebraren abans de la I Guerra Mundial, organitzades per Alfred Stieglitz en què es mostrava l'obra d'artistes com Henry Matisse, August Rodin o Constantin Brancusi a la galeria situada al número 291 de la Cinquena Avinguda. Sense oblidar els membres del grup dadà que s'hi establiren durant la I Guerra Mundial, entre els que hi figuraven Marcel Duchamp, Francis Picabia o Man Ray.

Els anys de depressió econòmica després del crac del 1929 també tingueren les seves conseqüències en l'àmbit artístic, aquest es tancà en si mateix. Alguns autors però, assenyalen aquestes conseqüències com positives, ja que portaren als artistes a un estudi d'introspecció que juntament amb el Projecte Federal d'Art, propulsat pel govern propiciaren la revalorització de l'abstracció³². Cal remarcar el pes que tingueren les aportacions del grup dels surrealistes, amb André Breton al capdavant i seguit de Marx Ernst, André Masson o Salvador Dalí³³, emigrats ja des del començament de la guerra i que impregnaren la gran ciutat d'un nou concepte, l'automatisme psíquic³⁴.

Cada vegada més artistes europeus, però també marxants, col·leccionistes i museus començaren a orientar-se cap a les tendències americanes. Creixia l'interès per l'art contemporani, fet que suposà l'obertura de noves galeries, l'exemple més notable fou l'Art of this Century, oberta el 1942 per Peggy Guggenheim, i que es convertiria en el punt articulador de la tendència artística americana.

El primer dels grans moviments artístics de postguerra és l'expressionisme abstracte:

³² Edward Lucie-Smith cita *American Art since 1900* de Barbara Rose en què exposa que el projecte del govern per ajudar als artistes perjudicats per la situació econòmica que vivia el país. Al no haver-hi una distinció entre art abstracte i art figuratiu, el projecte ajudà a incrementar la valoració respecte l'abstracció. Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:26.

³³ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:25.

³⁴ André Breton el definia d'aquesta manera:

"... per qual es proposa expressar, ja sigui verbalment, ja sigui per escrit, o per qualsevol altre mode, el funcionament real del pensament. Dictat del pensament, en ausencia de tot control exercit per la raó..." a A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Segona edició (Buenos Aires: Argonauta, 2001).

«...així el naixement de l'expressionisme abstracte sembla assenyalar l'arribada de l'art americà, i la substitució de París per Nova York com centre del món artístic.³⁵»

Una abstracció allunyada de la monocromia i la uniformitat, plena de contrastos. Des de l'escriptura que derivava de la cal·ligrafia del Pròxim Orient de Mark Tobey, als gestos més dinàmics de Willem de Kooning, l'action painting de Jackson Pollock, els panells que ens conviden a la meditació de Mark Rothko o els camps de color de Robert Motherwell o Barnett Newman.

Jackson Pollock explicava:

«La meua pintura no prové del cavallet. Gairebé mai tenso el llenç abans de pintar. Prefereixo afermar la tela sense estirar en una paret dura o a terra, necessito la resistència d'una superfície dura. Sobre el terra em sento més còmode. Em sento més a prop, més part de la pintura, ja que d'aquesta manera puc caminar al voltant, treballar des dels quatre costats i ser literalment a la pintura[...] Continuo allunyant-me de les eines usuals del pintor, com el cavallet, la paleta, els pinzells, etc. Prefereixo pals, culleres, ganivets, i el degoteig de pintura fluida o d'una densa pasta amb sorra, vidre mòlt o altres materials inusuals addicionats. Quan sóc a la pintura m'adono del que estic fent. No tinc por de fer-hi canvis, destruir la imatge, etc. Com que la pintura té vida en ella mateixa, intento que aquesta sorgeixi. Només quan perdo el contacte amb la pintura el resultat és una confusió. Si no, és pura harmonia, un fàcil donar i prendre i la pintura va molt bé.³⁶»

Una de les conseqüències més importants del mètode de treball de l'artista, és que canvia completament el tractament de l'espai, les seves pintures no són planes, crea un espai ambigu³⁷. Consolidant d'aquesta manera la primera de les tendències pròpiament americanes.

La situació europea després del 1945 distava vastament de l'americana. Al vell continent hi trobem postures més individuals que col·lectives, el pas de la guerra es feia palès en

³⁵ Lucie-Smith, *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, p:5. (trad.a)

³⁶ POLLOCK, J.: *My paintings, a Possibilities 1*, Nova York, George Wittenborn, 1947-1948 citat a Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, pp:32-33. (trad.a)

³⁷ IBIDEM, p:33.

tots els àmbits i s'havia provocat una brusca ruptura amb l'art d'entreguerres. En destaquen però algunes excepcions, com per exemple l'idealisme metafísic del moviment Zero, i els seus iniciadors Lucio Fontana i Yves Klein. El signe i el gest començaven a agafar un paper preponderant en la pintura, paral·lelament a l'action painting sorgia a Europa aquesta nova dimensió pictòrica que es caracteritzava per la utilització de signes abstractes sense relació amb la figuració ni amb la realitat. Ens referim a la tendència del tachisme, terme encunyat pel crític francès Pierre Guéguen el 1951 i que feia referència al tipus de pintura en què hi destacava el poder de la taca³⁸. Al tachisme el seguiren l'art autre, aquest anomenat així l'any següent pel també crític d'art Michel Tapié, la pintura matèrica, l'art brut o l'informalisme italià i espanyol, la denominació del qual ve també de la mà d'aquest mateix crític d'art, "art informel", "la transcendència de lo informal"³⁹.

Davant d'aquesta abstracció imperant, en què l'experimentació se sobreposava a la representació sorgí un moviment que apostava per la figuració amb l'afany de recuperar la figura, la imatge i l'objecte, aquesta però, apareixia sovint distorsionada i remetia als realismes expressionistes de les primeres avantguardes. Edward Lucie-Smith destaca:

«Hi ha, tanmateix, un pintor figuratiu britànic que es troba entre els més distingits artistes contemporanis europeus: Francis Bacon (1909-1992). Bacon i el francès Balthus (1908) em semblen, en realitat, els únics artistes que han aconseguit realitzar obra de figuració en un context europeu contemporani.»⁴⁰

Les obres de Francis Bacon, sorgien carregades de personatges descarnats, d'extrema gestualitat expressiva, situats en ambients quotidians o en espais dolorosament buits, on la dicotomia entre plaer i dolor hi és sempre present. Personatges que juntament amb Bernard Buffet influenciaran en el sorgiment de la Nova Figuració europea de la dècada de 1950.

Un estil que es va mantenir després de l'expressionisme abstracte i que restava arrelat a l'art europeu anterior a la guerra, fou l'abstracció post pictòrica o "hard edge" que es basava en la creació d'àrees de colors creades per artistes com Josef Albers, Barnett Newman o Morris Louis que obriren un camí d'experimentació que portaria fins a l'art cinètic dels anys cinquanta i seixanta.

³⁸ L. Cirlot, *La pintura informal a Catalunya 1951-1970* (Barcelona: Anthropos, 1983), p:33.

³⁹ "La pintura i l'escultura informals menyspreen tota regla fixa de composició, com objecte d'expressar directament impulsos intel·lectuals mitjançant signes trobats lliurement per mitjà del ritme espontani de tacades de color i línies" (trad.a) a K. Thomas, *Diccionario del arte actual*, Sexta Edic (Madrid: Editorial Labor, 1996), p:21.

⁴⁰ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:60. (trad.a)

En contraposició a aquesta abstracció sorgiria una nova tendència que es basava en la producció seriada de la societat de consum, el collage i els ready-made, l'art de l'assamblage. Paral·lelament aparegué a Gran Bretanya una generació de joves artistes que inclogueren en les seves obres els elements habituals dels mitjans de comunicació, de la publicitat, el cinema i els còmics, creant un nou llenguatge artístic i plàstic íntimament lligat a la revolució cultural de la societat de consum⁴¹, naixia el pop art de la mà de l'Independent Group, encapçalat per Richard Hamilton. El terme "pop" aparegué per primera vegada en una obra seva, *Just What Is That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (Què és el que fa de les nostres llars d'avui en dia siguin tan diferents, tan encantadores?) de l'any 1956. Un collage on hi destaquen els instruments de producció seriada com els electrodomèstics en una reflexió constant sobre la relació entre les persones i l'entorn que ocupen. Obra concebuda com a cartell i coberta per l'exposició «This is Tomorrow» (Això és demà) a la White Chapel Art Gallery de Londres. Richard Hamilton definia les qualitats que havia de posseir el veritable art modern:

«... popularitat, transitorietat, prescindible, enginy, atractiu sexual, in centiu i encant.»⁴²

A les que s'hi afegeixen:

«Havia de ser econòmic, fabricat en sèrie, jove i molt rendible.»⁴³

Serà a nord Amèrica, però, on el pop esdevindrà la tendència amb més repercussió de tota la pintura de la seva història i és significatiu que el Gran Premi de Pintura de la XXXIII Biennale de Venècia del 1964 fou per a Robert Rauschenberg. Potser l'èxit fou degut al fet que els estatunidencs trobaren en aquesta tendència un autèntic reflex de la societat en què vivien, i del veritable somni estatunidenc⁴⁴:

⁴¹ M. Pradel, J.L. Marín, *Arte contemporáneo (últimas tendencias)*, Col·lecció (Barcelona: Editorial Larousse, 2008), p:54.

⁴² AMAYA, M.: *Pop as Art*, Studio Vista, Londres, 1965, p:33 citat a Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:129 (trad.a).

⁴³ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:129. (trad.a)

⁴⁴ IBIDEM, p:142.

« ... encara que és als anys 60, amb el Pop Art, quan la producció nord-americana comença a adquirir realment importància, fins i tot en el mercat internacional.»⁴⁵

Els artistes però, conrearen estils molt diferents entre ells, Jasper Johns i Robert Rauschenberg que prepararen el camí que consolidaren després artistes com Jim Dine, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein i Andy Warhol.

III.II CONTEXT ESPANYOL

Tot i la relació evident del context artístic espanyol amb el que ja s'ha exposat en el cas del context internacional, aquest compta amb unes singularitats pròpies degudes al propi context social i polític que visqué el país al llarg del segle XX, que és el període que ens interessa tractar. I és que les avantguardes es veieren truncades, primer, per la Guerra Civil Espanyola i després, per la següent postguerra i dictadura franquista que perdurà fins a la mort de Franco l'any 1975. L'art sorgit durant aquesta època es féu ressò de tots aquests fets convulsos, dels quals n'és reflex, i per altra banda com ja veurem, també en participà activament.

Per començar ens situarem a principi de segle, moment en què l'avantguarda espanyola començà a jugar un paper important en el panorama artístic europeu. Ho feu en tres direccions diferents: la modernista, la impressionista i per últim la dels emigrats, formada pels artistes que marxaren a l'estranger. Sobretot els que estaven establerts en aquell moment a París, capital i meca artística, ens referim per exemple a Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Luis Buñuel o Salvador Dalí, aquesta fou la que tingué més repercussió.

La situació econòmica que vivia Espanya propiciava aquesta obertura cap a la modernitat, la neutralitat del país en la Primera Guerra Mundial provocà una certa expansió econòmica, aquesta però, no influencià per igual totes les regions geogràfiques. Si ens centrem en l'àmbit artístic i en el mercat de l'art, aquests es trobaven concentrats sobretot en ciutats com Barcelona, el cas de la qual detallarem en el capítol següent, Madrid, València o el cas de Bilbao, també en són clars exemples⁴⁶.

⁴⁵ F. Poli, *Producción artística y mercado* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976), p:54. (trad.a)

⁴⁶ J. Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)* (Madrid: Editorial Istmo, 1981)., p:119.

Una de les dates referencials d'aquesta obertura cap a la modernitat i cap a les avantguardes que marcarien els esdeveniments artístics de l'època, fou «El salón de artistas ibéricos⁴⁷» que se celebrà l'any 1925 al Retiro de la ciutat de Madrid i que constituí la presentació pública de La sociedad de artistas ibéricos⁴⁸, que naixeren amb la voluntat de renovar i reactivar el panorama artístic espanyol i inserir la ciutat de Madrid al panorama artístic internacional. Aquesta exposició marcà una fita decisiva per al transcurs de la cultura contemporània al país i presentà artistes que protagonitzaren aquest moviment de segona avantguarda: Salvador Dalí, Alberto Sánchez o José Maria Ucelay, per exemple.

La posterior crisi del 1929, tot i que una mica més tard, també arribà a Espanya, coincidint amb un moment d'importants canvis socials i polítics. En pocs anys es passà de la dictadura a la república, anys en què es crearen i desenvoluparen grups i moviments artístics com el GATPAC, el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània, grup desenvolupat a Catalunya als anys trenta, coincidint amb la Segona República Espanyola que promovia l'arquitectura d'avantguarda, principalment racionalista amb Josep Lluís Sert, o Germán Rodríguez Arias al capdavant. Així com el seu grup homòleg espanyol, el GATEPAC, Grupo de Artistas y técnicos Españoles para el progreso de la Arquitectura Contemporánea. O l'agrupació anomenada ADLAN, Amics de l'Art Nou⁴⁹, creada a Barcelona el novembre del 1932 i aixoplugada pel GATPAC, formada per Carles Sindreu, Joan Prats i Josep Lluís Sert amb la intenció de defensar l'art d'avantguarda. Presentaren i organitzaren exposicions de Joan Miró, Salvador Dalí, Alexander Calder o Pablo Picasso, freqüentaren les galeries de la Llibreria Catalònia o la Sala Esteva i participaren en l'elaboració del número especial sobre l'art d'avantguarda de la Revista *D'ací i d'Allà*, l'hivern del 1934⁵⁰.

Amb l'esclat de la Guerra Civil, l'any 1936, aquest context es capgirà bruscament. Tot i això cal destacar el paper que jugà l'art durant la guerra, les avantguardes se situaren a la rereguarda, destacant el cartellisme com una defensa activa dels valors de la República a causa del seu valor artístic, la seva capacitat comunicativa i creativa i la gran productivitat, gairebé es creava un cartell cada trenta-sis hores⁵¹.

El concepte de propaganda que es derivava del cartellisme va ser clau des del 1931, amb l'adveniment de la Segona República i més tard durant els anys de la Guerra Civil. El cartellisme polític es convertí en un dels mitjans propagandístics més eficaços durant la

⁴⁷ Brihuega, p:119.

⁴⁸ El arte espanyol y la exposición de artistas ibéricos de 1925, consultat online [<http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-espanol-exposicion-artistas-ibericos-1925>], Consulta: 03/06/2018.

⁴⁹ Brihuega, p:120.

⁵⁰ IDEM.

⁵¹ C. Fontserè, *Memòries d'un cartellista català (1931-1939)* (Barcelona: Editorial Pòrtic, 1995), p:172.

dècada dels anys trenta, ja que es tractava d'un nou mitjà de comunicació carregat de valor artístic, que destacà per la seva gran capacitat comunicativa.

Les arts s'havien d'adaptar al nou moment històric, a un context fràgil i canviant, a la nova situació de guerra i revolució. La fotografia documental, per una banda, deixava constància de la realitat i del dia a dia al front i a la rereguarda, i així ho manifesta el periodisme gràfic dut a terme per exemple per Robert Capa i Gerda Taro. El cartellisme, per l'altra, es trobava ple de consignes que aspiraven a conscienciar i mobilitzar els ciutadans, el cartellisme català durant la Guerra Civil va esdevenir un moment culminant d'aquest format gràfic, només comparable al que havia estat durant el modernisme, ja que els cartells es convertiren en una autèntica arma ideològica, tant per a les dretes com per a les esquerres. I és que tots dos bàndols s'adonaren de la seva importància i l'utilitzaren per donar suport a la seva ideologia.

Francesc Miralles afirma que:

«seran els anys de la Guerra Civil els que donaran floriment d'excepció al cartellisme català. De fet, el desvetllament del cartell polític ja va fer-se a partir de l'any 1931, amb l'adveniment de la República. Des d'aquesta data, el cartellisme, hi trobem explicada de manera succinta, una part de la història del país. Però són als anys de la guerra quan el cartell es converteix en la manifestació artística més important.»⁵²

És important destacar l'alt valor creatiu que fou una constant en totes les manifestacions artístiques de l'època i que es féu palès per exemple, en la participació de la República Espanyola a l'Exposició Universal de París del 1937, on la voluntat de mostrar i denunciar al món la situació que es vivia anava acompanyada d'un altíssim nivell artístic. Des del mateix disseny del pavelló, obra de Josep Lluís Sert, a les diferents obres exposades que es convertiren en veritables emblemes del segle XX, com el *Guernica* de Picasso, *La Montserrat* de Juli González, el conegut cartell de Joan Miró *Aidez l'Espagne*, *la Font de mercuri* de Calder, l'Escultura *El pueblo espanyol tiene un camino que conduce a una estrella* d'Alberto Sánchez, o *el Pagès Català* de Joan Miró, aquestes dues últimes desaparegudes.

Acabada la guerra el 1939, la situació artística es trobà immersa en un fort clima d'opressió i censura, situació molt diferent de la que es trobaren la resta de països europeus a la fi de la Segona Guerra Mundial a partir del 1945. Aquesta censura la trobem en tres nivells diferents, la imposada per les autoritats politicoadministratives, la

⁵² Fontserè, pp:12-13.

imposada per l'Església i per últim i en àmbit de les arts plàstiques, una de decisiva, l'autocensura⁵³. Cal remarcar que el nivell de censura que visqueren les arts plàstiques resta lluny del que s'imposà al cinema per exemple, on a més els documents administratius ens permeten fer un resseguiment fil per randa de com es portà a terme. D'altra banda gairebé no existeix bibliografia sobre la censura artística espanyola durant el període de postguerra.

Tot i aquest fet és evident el control que es dugué a terme per part de l'Estat, i l'aposta pel neoclassicisme de tall acadèmic que conformaren l'escena artística imperant en l'època, caracteritzada per l'academicisme i el conservadorisme que englobà el panorama artístic de la dècada dels anys quaranta. Les diverses manifestacions artístiques quedaren gairebé englobades amb la creació de l'Academia Breve de Crítica de Arte⁵⁴, i Los Salones de los Once⁵⁵, fundats a Madrid per Eugeni d'Ors el 1941 i el 1943 respectivament. Coincidint amb el període d'autarquia, des del 1945 i fins al 1951, en què l'Estat apostà per l'aïllament de l'exterior i el tancament de fronteres. Alguns dels canvis importants en sentit artístic es visqueren la dècada següent, durant els anys cinquanta en què el règim franquista signà els acords amb el Vaticà, el 1953, i amb els Estats Units, i passà de "germànofil a alidadòfil" fets que suposaren un punt d'inflexió si ens referim al context artístic.

En el si d'aquest període aparegueren el grup Dau al Set, l'Escola d'Altamira, el grup Pórtico a Saragossa, la revista Proel a Santander o el Collbató a Barcelona, considerades les Segones Avantguardes espanyoles que recuperaven part de l'ideari de les Primeres Avantguardes, les anteriors a la Guerra Civil.

Dau al Set estava integrat pels pintors Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats i Antoni Tàpies, també pel poeta Joan Brossa i el filòsof i crític Arnau Puig, tots ells amb inquietuds diverses conformaren un grup heterogeni que utilitzà una revista com a plataforma d'expressió. La revista que donava nom al grup es publicà des del 1948 fins al 1956 i constituí el mitjà d'expressió visual, escrita i ideològica dels seus integrants i d'altres d'afins com Juan Eduardo Cirlot o Rafael Santos Torroella, entre d'altres. El període d'activitat més intensa es desenvolupà entre el 1948 i el 1951⁵⁶.

L'Escola d'Altamira posà nom a les reunions que es dugueren a terme a Santillana del Mar entre el 1949 i el 1951. Es tracta d'un seguit de conferències a les quals hi assistiren, Pancho Cossío, Ángel Ferrant, Eudald Serra, Luis Felipe Vivanco, Ricardo Gulón, Eduardo Westerdahl, José Llorens Artigas, Enrique Lafuente, Rafael Santos Torroella, Pablo Beltrán

⁵³ P. Luis Marzo, J. Mayayo, *Arte en España (1939-2015)* (Madrid: Editorial Cátedra, 2015), p:69.

⁵⁴ V. Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 2013), p:44.

⁵⁵ IDEM

⁵⁶ [<https://www.macba.cat/ca/revista-dau-al-set-tharrats-2018>] Consulta: 13/10/2018.

de Heredia o Alberto Sartoris entre d'altres⁵⁷. A Santander existia en aquell moment un cert moviment d'avantguarda entorn de la revista de poesia Proel, editada a partir de l'any 1945 i que a poc a poc amplià la seva temàtica, comptava amb una secció d'arts plàstiques i fins i tot una sala d'exposicions que depenia de la mateixa revista. La idea de realitzar aquestes conferències fou del pintor Mathias Goertiz i volia acompanyar-les de l'edició d'una revista, *Bisonte*. En les conferències es defensà la llibertat de l'artista, la investigació del desconegut o el qüestionament del caràcter social de l'art. D'alguna manera l'Escola d'Altamira fou un intent més de recuperar una normalitat que havia quedat truncada amb la Guerra Civil⁵⁸.

El grup Pórtico fou fundat a Saragossa el 1947, se celebrà una exposició a la llibreria Pórtico, de la qual se n'agafà el nom per denominar el grup de joves artistes que hi exposaren: Fermín Aguayo, Eloy Laguardia i Santiago Lagunas i que desenvoluparen la seva activitat entorn d'aquesta. Podem considerar el seu treball com una de les primeres experiències artístiques abstractes a Espanya després de la Guerra Civil, Pablo Picasso, Paul Klee o Joan Miró estan en l'horitzó del seu estil. Tot i això els tres companys conreen obres ben diferents, des de l'abstracció més expressionista al tachisme, el 1949 canvià la denominació del grup que s'acabà dissolent oficialment el 1950.

Durant aquest període s'optà per una obertura cap al panorama artístic internacional, amb la creació de la Bienal Hispano Americana de Arte. Inaugurada per Franco el dia 12 d'octubre del 1951, dia de la Hispanitat que coincidia amb l'any de commemoració del cinquè centenari del naixement d'Isabel la Catòlica i de Cristòfor Colom. Tingué lloc a Madrid i fou organitzada per l'Instituto de Cultura Hispánica (ICH) i es considera un dels primers passos que el règim adoptà per convertir la diplomàcia artística en un dels pilars de propaganda del règim, creant una plataforma de difusió internacional que no el comprometia i que a més l'homologava de cara l'exterior⁵⁹. L'aposta per la participació en la Bienal de Sao Paulo, exposició internacional creada el 1951, iniciada i organitzada pel Museu d'Art Modern de Sao Paulo fins al 1962, moment en què n'agafà el relleu la Fundació Bienal de Sao Paulo, que es consolidà com una cita de rellevància al costat de la Biennial de Venècia. Com ja hem vist, d'aquesta manera el règim s'inclinava per un canvi d'actitud respecte a l'art d'avantguarda de cara a l'exterior, ja que l'informalisme i l'abstracció geomètrica semblava que no comprometien al règim. De fet, aquesta qüestió ha estat enormement analitzada, per una banda s'aposta pel fet que la censura no va entendre el sentit revolucionari que l'abstracció amagava, potser pensaven que no es podia comprendre el significat d'un art sense imatge o sense representació, com apunten alguns autors⁶⁰. D'altres però, consideren que aquest argument està ple d'ingenuïtat, ja que sí que trobem comentaris oficials que posen de manifest el conflicte

⁵⁷ Luis Marzo, J. Mayayo, pp:115-119.

⁵⁸ IBIDEM p:115.

⁵⁹ Luis Marzo, J. Mayayo, pp:159-167.

⁶⁰ F. Cruz, *Las vanguardias artísticas en Europa* (Pamplona: Editorial Salvat, 1987), pp:67-68.

polític que les obres podien afavorir, així com les crítiques artístiques realitzades a l'estranger en què es posava de manifest la càrrega de caràcter de denúncia política que les obres contenien⁶¹. El que sí que és cert, és que en aquesta etapa del règim s'utilitzà l'art a escala propagandística per estendre aquesta imatge d'obertura i modernitat abans comentada.

En el si d'aquesta dinàmica, l'any 1957 fou decisiu ja que durant aquest mateix any aparegueren grups d'artistes que actuaren com un punt d'inflexió cap a la renovació i internacionalització dels llenguatges plàstics espanyols. Grups com El Paso, fundat originalment el 1957 per Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura i l'escultor Pablo Serrano, juntament amb els crítics José Ayllon i Manolo Conde. El grup es dissolgué dos anys després, tot i això el grup representa la cúspide del moviment informalista i de l'abstracció a Espanya, just quan començava el declivi informalista a nivell internacional. Juntament amb Equipo 57 o el grup Parpalló, que recuperaren i restabliren el debat que havia quedat truncat amb les primeres avantguardes artístiques a Espanya, tal i com ja havien iniciat els artistes de Dau al Set.

L'Equipo 57 adoptà aquest nom referint-se al seu any de creació, sorgeix a París però amb la seu a Còrdova i reuneix artistes com Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Serrano, José Duarte i Juan Cuenca als que més tard s'hi afegiren Jorge Oteiza i Luis Aguilera. El grup per mitjà del seu manifest féu públics els seus propòsits artístics entre els quals es troben la denúncia dels mecanismes de producció de mercat i en general de la situació en què es trobava l'art i la infraestructura que l'envoltava. Així com el paper que havia de tenir l'artista i la cerca d'una funció social i de compromís en la societat de la pràctica artística que s'assoleix amb la col·laboració i la cerca de solucions col·lectives. Preocupació com ja veurem que comparteixen per exemple amb el Grup Parpalló. El grup s'acabà dissolent el 1961, després d'una exposició a la Galeria Céspedes de Còrdova. Alguns artistes s'integraren en altres formacions i d'altres seguiren treballant en la tendència de l'Art Concret però fora del país.

El grup Parpalló es formà a València el 1956 encara que la seva irrupció no es produí fins al 1957. Se'n distingeixen dues fases, la primera abraça fins al 1959 mentre Aguilera Cerni coordinà el grup i reuní a diferents teòrics i artistes del món de l'art i de la cultura com Agustín Albalat, Manuel Gil, Salvador Montesa i Vicente Castellano entre d'altres; i una segona part a partir del 1959 en què s'hi afegiren Eusebi Sempere o Alfaro i Doro Balaguer. El grup apostà per la dinamització cultural del País Valencià, publicà la revista *Art Viu*, concebuda com una publicació periòdica de la qual finalment només se'n publicaren quatre números entre el març del 1957 i el juliol del 1958. En aquesta, el grup

⁶¹ V. Aguilera, *Iniciación al arte español de la postguerra* (Barcelona: Editorial Península, 1970), p:138.

teoritzava sobre la comprensió de l'art espanyol del moment, sobre el paper de l'artista en la societat o sobre la funció social d'aquest i exposava també el seu ideari col·lectiu. El grup s'acabà dissolent el 1960 a conseqüència de la dispersió dels seus integrants, l'última activitat que organitzaren fou la «Primera exposición conjunta del arte normativo espanyol» inaugurada el 12 de març a la Sala d'Exposicions del Ateneo Mercantil de València i que comptà amb la participació de l'Equipo 57, Equipo Córdoba, José M^a de Labra i Manuel Calvo. Coordinada pels crítics Vicente Aguilera Cerni i Antonio Giménez Pericás l'exposició va constituir el punt àlgid d'un intens procés de debat sobre l'abstracció geomètrica en oposició a l'informalisme.

D'aquesta manera arribem a principis dels seixanta, quan comença la decadència de l'Informalisme. Durant el període dels tecnòcrates, entre el 1962 i el 1973, el règim centrà esforços a promoure el desenvolupament econòmic, el Pla d'estabilització i liberalització, del 1959 suposaren un nou període en el món de l'Art. Cada vegada el compromís de l'art amb la lluita antifranquista fou major, i s'exemplificà amb el sabotatge que realitzaren cada vegada un nombre més extens d'artistes enfront d'exposicions oficials. Artistes que es negaren a participar en actes patrocinats pel règim, o en la signatura del document, «Documento dirigido por 102 intelectuales a Fraga Iribarre⁶²».

Grups d'artistes que apostaren per un art compromès en relació als moviments que s'estaven produint, com les primeres manifestacions universitàries a Madrid i Barcelona el 1956. Un compromís que es féu encara més rellevant amb l'arribada de la següent dècada i que coincideix amb la pèrdua progressiva del predomini de l'informalisme i de l'abstracció geomètrica i l'aposta per la figuració realista. L'any 1962 Roy Lichtenstein i Andy Warhol exposaren individualment per primera vegada a Nova York i confirmaren d'aquesta manera la primacia del moviment pop i la incorporació del llenguatge dels mitjans de comunicació en àmbit internacional, s'estableix també una connexió entre

⁶² La carta demanava al ministre d'Informació i Turisme, Manuel Fraga, que obrís una investigació per poder inculpar als responsables dels tractes abusius que van rebre els miners de Sama de Langreo i per la censura informativa de les vagues dels treballadors. Manuel Fraga respongué a aquesta missiva dirigida a José Bergamín i el dia 31 d'octubre del 1963 es publicava una segona carta col·lectiva en què un gran nombre d'intel·lectuals denunciaven la repressió del règim. Entre els intel·lectuals que signaren la carta hi trobem a Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manuel Millares, Vicente Aguilera Cerni, Valeriano Bozal, Alexandre Cirici o Arnau Puig entre molts d'altres. A més del document de denúncia la carta adjuntava un ideari humanista.

«Entendemos que la misión del intelectual en toda sociedad, máxime si dice inspirarse en los principios cristianos, es promover el esclarecimiento de la verdad y contribuir a la formación de una conciencia pública. En consecuencia nuestra actuación se ha guiado y se guía por un estricto concepto de responsabilidad; y, de acuerdo con éste, juzgamos que ninguna autoridad gubernativa en un Estado Libre y de derecho se halla titulada para fijar las normas que han de regir los deberes del intelectual con respecto a la conciencia política, deberes de carácter eminentementeprivativo y moral.»

Documento dirigido por 102 intelectuales a Fraga Iribarne, Mundo Obrero, núm.16, Madrid 1963 citat a M. Núñez, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Invetestigaciones Científicas, 2006),p:97.

aquest pop nord-americà i els nous realismes francesos. El 1963 s'inaugurà a Barcelona l'exposició «Art d'Amèrica i d'Espanya», on s'exposaren obres de Robert Rauschenberg o Jasper Johns entre d'altres i el 1964 se celebrà a Madrid la mostra «USA Arte actual: colección Johnson» amb obres vinculades al pop americà. D'aquesta manera arribaren aquí els ecos d'aquesta nova corrent, moment que coincidí amb el sorgiment de grups d'artistes com Estampa Popular, Córdoba, Estampa Popular de Sevilla, de Vizcaya o Estampa Popular Galega.

Estampa Popular es creà el 1960 a Madrid, impulsat per José Ortega, exposaren per primera vegada a la Sala Abril, es tractava d'un col·lectiu de gravadors d'ideologia antifranquista que agrupava als següents artistes: Manuel Ortiz Valiente, José Antonio Alcácer, José Luis Delgado, Palacios Tárdez, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, J. Clavo, Francisco Mateos, Antonio Saura, Dimitri Papageorgiu, Adán Ferrer, Arturo Martínez, Francisco Alvarez i Manuel Calvo.

Ens referim a una entitat complexa que aglutinava les primeres agrupacions artístiques que desenvoluparen una activitat crítica directa i clara enfront el franquisme des de l'art. I no des de l'exili, tal com havia transcorregut fins llavors, sinó que ho promogueren des de l'interior del país, a Madrid, Andalusia, Biscaia, València, Catalunya i Galícia. La seva idea era la de crear obres que fossin assequibles econòmicament i que a la vegada mostressin de manera compressible la cara oculta del franquisme. Apostaren per un llenguatge comú, figuració realista de caràcter expressionista⁶³, que permetia ser de fàcil lectura i comprensió. Les seves obres ens mostren sovint les víctimes de la política modernitzadora del règim, el gran nombre de població que es veia obligada a emigrar des de les zones rurals cap a les grans ciutats on malvivien, o els que es veieren empesos a marxar a l'estranger. Més tard les diferents estampes foren reflex dels problemes i contradiccions de la incipient societat de consum. Podem observar però, que si fem un repàs dels artistes que formaren part del grup, aquests provenen d'estils ben diversos, de l'abstracció geomètrica com és el cas d'Agustín Ibarrola o José Duarte o fins i tot del grup El Paso com Antonio Saura, per tant, no hi havia normes d'obligat compliment per poder adherir-se al col·lectiu.

Aquest canvi de tendència estilística no només és a causa del fet que la figuració apareixia per omplir el buit que deixava l'informalisme i l'abstracció en un moment de declivi, el canvi també es deu a diferents qüestions de caràcter ideològic. A Espanya alguns autors relacionaren el moviment informalista amb el règim, Vicente Aguilera Cerni publicà:

⁶³ V. Bozal, *Historia del arte en España* (Madrid: Editorial Istmo, 1972), p:187.

«Lo informal és amoral per la seva pròpia naturalesa. Es presenta com el símptoma d'alguna cosa viva i existent el significat del qual podem dilucidar, però li falta el per a què, és simplement una caiguda en l'orgull de viure exclusivament en certa indeterminació de l'esperit renunciant a les idees, no solament deserta davant de les responsabilitats que comporta un món conflictual, sinó que abdica de qualsevol possible moralitat, esquivant els perills d'adoptar un per a què.⁶⁴»

Fins i tot Antonio Saura, un dels representants del grup El Paso criticà l'evolució del corrent informalista i la titllà d'estar nua expressivament, criticà el paper de l'artista que ha convertit la seva signatura amb una firma gratuïta, inofensiva i decorativa⁶⁵.

La utilització del llenguatge dels mitjans de comunicació, del llenguatge de masses i l'eficàcia comunicativa protagonitzaren la cerca d'aquests grups d'artistes que apostaren pel realisme i la figuració, tot i que hi ha autors⁶⁶ com Tomàs Llorens que afirmen que Estampa Popular de València no va aconseguir el grau de compromís desitjat, fet però que es podria extrapolar a la resta, ja que part de la crítica anava dirigida a la pròpia tècnica utilitzada, el gravat.

«El recurs al gravat en les seves tècniques tradicionals era un mitjà molt insuficient, sobretot si prenen en compte que la vida d'aquests gravats es limita, en el millor dels casos, a ser exposat en una sala d'art de tipus convencional i a ser adquirit per un amateur o un col·leccionista»⁶⁷

Superat a partir de l'any 1964 pel grup d'artistes Equipo Crónica que abandonaren les files d'Estampa Popular. Equipo Crónica integraren plenament el llenguatge de masses, les fotografies de premsa, els còmics, el muntatge en sèrie i la repetició d'una mateixa imatge, la utilització de tintes planes i gammes de color reduïdes per aportar un missatge més clar i amb més força, crearen d'aquesta manera una iconografia pròpia i un llenguatge molt més compromès i foren els capdavanters del que podem anomenar el pop espanyol. El grup es formà a València l'any 1964 per Rafael Solbes, Manolo Valdès i Joan Antoni Toledo, qui abandonà el grup el 1966. Defensaven la producció col·lectiva,

⁶⁴ V. Aguilera, *Panorama del nuevo arte español* (Ediciones Guadarrama, 1966), p:164.

⁶⁵ A. Saura, « Carta abierta », *Acento*, núm. 12 i 13, 1961, p:76 citat a Luis Marzo, J. Mayayo, p:261.

⁶⁶ Luis Marzo, J. Mayayo, p:268.

⁶⁷ T. Llorens, *Un any d'Estampa Popular de València*, Serra d'Or, VII, núm.11, 1965, pp:41-43. Revista consultada a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serra-dor22/html/a78b7e66-aa64-11e1-b1fb-00163ebf5e63_43.html] Consulta: 14/12/18.

tal com ja havien promogut Equipo Realidad, el Grupo Parpalló, Equipo Córdoba, l'Equipo 57 o Equipo Realidad, la formació desaparegué amb la prematura mort de Rafael Solbes el 1981. Els seus plantejaments estètics s'escenificaren com una de les propostes més coherents del moviment figuratiu que utilitzava el llenguatge de l'art pop i s'aproximava al realisme crític, per fer-ho utilitzaren el llenguatge plàstic dels mitjans de comunicació i el revestiren de sàtira, com veurem en el capítol dedicat a l'evolució de la figuració, el recurs fonamentalment utilitzat fou la sèrie.

En una línia similar destaca Equipo Realidad, nascut també a València i format l'any 1966 per Jorge Ballester i Juan Cardells i dissolt el 1976. La formació compartia un ideari similar al d'Equipo Crónica i desenvoluparen una pintura de caràcter polític on s'apropriaven d'imatges procedents de la realitat quotidiana i de la història de l'art per presentar-les per mitjà de temàtiques seriades on critiquen la societat de consum o les cites internacionals de la baixa cultura com el Festival d'Eurovisió.

I no hem d'oblidar l'artista Eduardo Arroyo qui ens ha deixat recentment, en aquell moment exiliat a París, i que fou el qui obrí d'alguna manera el camí cap aquesta figuració crítica que ja hem comentat. Criticà àvidament la realitat espanyola i per fer-ho se serví de la caricatura, la ironia, i evidentment també de la figuració, desmitificà els símbols espanyols, com la bandera, la capa del torero o el clavell. En el pròxim capítol dedicat a l'estudi de la figuració desenvoluparem amb més detall la seva trajectòria.

Si tornem a centrar-nos però en el context sociocultural que vivia el país, l'impuls definitiu en l'àmbit artístic no es produí però, fins a les dècades posteriors, sobretot durant els anys setanta i vuitanta. Fou a partir del 1971 quan es dugueren a terme algunes de les mostres que esdevindrien centrals en la difusió de l'art contemporani a Espanya. El Concurs d'Art Jove de Granollers aquell mateix any, el qual desenvoluparem en més profunditat en el capítol següent quan parlarem del context català, l'ICSID, el VII Congrés del International Council of Societies of Design que se celebrà a Eivissa i que suposà un punt de trobada entre la innovació en el camp del disseny, les formes més experimentals de l'art contemporani i l'arquitectura. L'emplaçament no fou casualitat, Eivissa representava, com ja veurem en el capítol dedicat a l'etapa en què José Luis Pascual es traslladà a l'illa, un reducte de llibertat, l'illa oberta al turisme internacional i a les influències de la cultura hippie era des de la dècada dels anys 30 un punt de confluència d'artistes i membres del món cultural i intel·lectual.

Diferents mostres que tingueren el punt culminant en els Encuentros de Pamplona que se celebraren entre el 26 de juny i el 3 de juliol del 1972 i que en un principi havien de

tenir un caràcter de biennal⁶⁸. La mostra reuní més de 350 artistes que representaven les últimes tendències artístiques nacionals i internacionals i que situà Pamplona en l'inici d'un tour artístic que continuava amb el Festival de Spoleto, la Documenta de Kassel i la Biennal de Venècia⁶⁹. L'exposició "España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976" mostrava a la Biennal de Venècia del 1976 l'oportunitat de projectar l'art espanyol a l'estranger i es pot considerar que fou el primer intent d'anàlisi de la memòria artística de la història recent del país.

Els Encuentros posaren de manifest l'existència d'una avantguarda nacional que estava estretament lligada amb les noves corrents internacionals com Fluxus, l'art d'acció o el happening. La ciutat sencera de Pamplona es transformà en un gran escenari i l'espai urbà es convertí en lloc de confluència d'idees i debat artístic. Propostes que buscaren involucrar a l'espectador en aquests espais de reunió i acció artística. Diferents mostres que trobaren el punt culminant en l'exposició dedicada a l'art espanyol en la Biennal de Venècia de 1976, batejada com "la biennal roja" que s'inaugurà el 18 de juliol i restà oberta al públic visitant durant tres mesos. Carlo Ripa di Meana n'era el president en aquell moment i desitjava convertir la Biennal en un referent en el món de l'art però també convertir-la en un espai per al compromís social. Així, el 1974 va impulsar un homenatge a la resistència xilena baix el lema "Libertad de Chile" protestant en contra del règim de Pinochet. I de la mateixa manera ho feu quan convidà no a l'Espanya institucional del règim, sinó a la dels artistes i crítics que havien construït el seu discurs enfront de la dictadura⁷⁰.

El pavelló espanyol restà tancat i l'exposició ocupà l'edifici central dels Giardini di Castello. Es tractava d'una rotunda declaració d'intencions, Espanya no hi estava convidada de manera oficial, la Biennal es posicionava i no acceptava sistemes dictatorials, tot i que Franco ja havia mort en el moment en què aquesta s'inaugurà. La mostra aglutinava les obres de tres generacions d'artistes, mostrant l'art espanyol produït des del període anterior a la guerra civil el 1936 amb una aposta pel record del Pavelló de la República en l'exposició Universal de París del 1937 i durant tota la dictadura. Al capdavant hi havia la comissió dels "deu", encapçalada per Tomàs Llorenç i seguida per Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Manolo Valdés, Rafael Solbes, Alberto Corazón, Valeriano Bozal que en fou el comissari i Manuel García que exercia de secretari. A poc a poc la comissió va anar incorporant altres col·laboradors com Josep Renau, Simón Marchán o Inma Julián, l'única dona.

⁶⁸ Fet que es veié truncat pel segrest d'un membre de la família Huarte en mans d'ETA i que acabà amb les activitats de mecenatge de l'industrial Jesús Huarte que havia patrocinat els Encuentros. ETA havia fet explotar dues bombes durant el transcurs del festival artístic també.

⁶⁹ Luis Marzo, J. Mayayo, p:331.

⁷⁰ R. Torrent, «Antecedents i projectes», a *Avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València: Generalitat Valenciana i l'IVAM, 2018), p: 23. Editada en motiu de l'exposició homònima a l'IVAM.

Una mostra que es caracteritzà per la polèmica generada, ja durant el procés de gestació, problemàtica que naixia en la mateixa tria de les obres que es mostrarien i els artistes que hi havien de participar. El fet que el MOMA de Nova York no cedís el Guernica de Picasso i fins i tot els metres quadrats que s'havien concedit per part de la Biennal a la comissió espanyola. Polèmica que encapçalà la majoria de titulars en premsa una vegada inaugurat el certamen i que deixà en un segon lloc la lectura cultural i artística d'aquesta. Tot i això fou:

«una aposta decidida per reescriure la història de l'art proposant un atac als relats "lligats i ben lligats" per un franquisme epistemològic i estructural latent»⁷¹.

La mostra també posava de manifest els seus punts febles, d'aquesta manera Pilar Barreiro destaca que la història que s'hi presentà era una història exclusivament masculina⁷².

Aquesta aposta per la figuració dels anys seixanta, fou seguida per un ressorgiment de la figuració expressionista durant els setanta i vuitanta amb la nova onada de «neos». El neoexpressionisme, després del declivi dels moviments abstractes, de les pràctiques experimentals i conceptuals dels anys anteriors ressorgia també l'abstracció geomètrica i les tendències analítiques i conceptuals de la mà de la segona generació d'artistes geomètrics a partir del 1965. Així com diferents pràctiques experimentals relacionades amb l'art processual, el vídeo art, les intervencions ambientals o els treballs a la natura.

La dècada dels setanta i dels vuitanta fou un període marcat per les tensions que visqué el règim i que succeïren en paral·lel a la degradació física del propi dictador fins al moment de la seva mort el 20 de novembre del 1975, fet que actua com a frontissa i que marca l'abans i el després en el marc artístic, polític i social del país. Tot i això són diversos els autors que marquen un procés d'evolució i transició des dels anys seixanta i fins al 1990⁷³.

Fou també el moment d'auge de l'esfera de la contracultura, durant els últims anys del franquisme i els primers de la transició, on entrà en joc la sedició gràfica dels còmics i dels fanzins, del còmic underground o còmix, englobades en el si de la moguda barcelonesa primer, on la gent del *rollo*⁷⁴ situats entorn la rambla i la Plaça Reial promogueren un

⁷¹ P. Barreiro, «La Biennal Roja del 76 i les seves preqüeles: batalles semàntiques en el camp de la història a Espanya», *Avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València, 2018), p: 20. Editada en motiu de l'exposició homònima a l'IVAM, per la Generalitat Valenciana i l'IVAM.

⁷² IDEM.

⁷³ J.C. Mariner, *De Postguerra:1951-1990* (Barcelona: Editorial Crítica, 1994).

⁷⁴ El concepte *rollo*, utilitzat per denominar el grup de persones que es movien en aquest entorn, els que feren aflorar l'underground a la superfície a A. Orihuela, *Poesía, pop y contracultra en españa* (Editorial Berenice, 2013), p:107.

autèntic revulsiu de transgressió que configurà un autèntic oasi d'alliberament, sent el caldo de cultiu del que seria després la movida madrilenya, potser més estètica i superficial. Una multiplicitat de projectes creatius i manifestacions artístiques diferents i dispersos que anaven des del panorama musical, els concerts de Pau Riba o Jaume Sisa, la sala Zeleste, el Jazz Colón o els Enfants Terribles, i evidentment els Canet. Passant pel ja citat còmic, la il·lustració i el que avui anomenem novel·la gràfica, el cinema, la fotografia, les pràctiques performàtiques o el teatre i posant especial interès en aquells artistes que es qüestionaren els paradigmes de gènere i de sexe establerts, artistes feministes i pràctiques com ha denominat Beatriz Preciado, «ocañeres⁷⁵» que fan referència a aquelles accions de desobediència de gènere que José Pérez Ocaña protagonitzà juntament amb María de las Ramblas, Camilo i Nazario, entre d'altres.

Em sembla prou important reivindicar en aquest punt la importància del còmic en el sistema cultural i la sofisticació artística i discursiva d'un mitjà condemnat durant molt de temps a un segon pla artístic. Un mitjà que ha evolucionat des de la cultura de masses i les tires de premsa a la seva consideració d'art culte amb la novel·la gràfica. Un sistema de producció entès com a indústria cultural, en què les condicions de creació, producció, distribució i consum formen part de la mateixa obra. La utilització del llenguatge del còmic, de l'art de masses com a "art" va més enllà de l'interès del pop art, sinó que molts d'altres artistes en altres moments ja l'utilitzaren des del *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte fins a *Sueños y mentiras de Franco* de Picasso.

Si busquem l'origen i el desenvolupament d'aquest tipus d'història contemporània al nostre país, aquesta neix de la mà de la història del còmic underground espanyol, com ja hem apuntat. Un còmic, que gràcies a la relativa llibertat d'expressió que oferia, i cal remarcar aquesta relativa, perquè la censura franquista hi estava molt present, es va convertir amb el vehicle d'expressió de la contracultura, de la moguda barcelonesa i de la movida, una nova forma de protesta i reivindicació social, amb autors com Nazario i Mariscal al capdavant i amb revistes com *El Rollo Emmascarado*, *Star* o *El Víbora*⁷⁶. Un nou mitjà de comunicació amb estreta relació i connexió amb la pintura, el cinema, la música i la fotografia, en l'Espanya dels anys 70 i 80. Entre el 1970 i el 1975 sorgeixen les primeres creacions artístiques del còmic underground espanyol. Durant aquests anys, es

Eliseo Trenc explica "la paraula rollo era utilitzada constantment pels joves d'aquella època, en el context del còmic era un joc irònic per agafar distància amb tot allò acadèmic [...] Em pregunto avui si no podria ser senzillament un sinònim d' "underground" a VV.AA., *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos* (Barcelona: Ellago Ediciones, 2004), p:40. (trad.a)

⁷⁵ B. Preciado, «La Ocaña que merecemos. Camp Conceptualismo, subalternidad y políticas performativas», *Ocaña, 1973-1983: Acciones, actuaciones, activismo* (Barcelona, 2011), p. 94. En motiu de l'exposició homònima al Palau de la Virreina. Text consultat online:

[<https://es.scribd.com/doc/94955634/laocanaquemerecemos>]. Consulta: 15/12/18.

⁷⁶ El primer número portà el subtítol indicatiu: *Es Goma-3 para el Coco*, el títol passà a ser *El Víbora Comixx* i finalment *El Víbora*.

desenvolupen diferents moviments d'oposició al règim franquista, un esperit contestatari que s'anava introduint paulatinament en la societat de l'època. I en aquest context com ja hem anunciat cal destacar la ciutat de Barcelona, una ciutat cosmopolita i oberta a les noves tendències avantguardistes de la cultura, amb nous moviments creatius que afectaren també el món de la historieta, el món del còmic, a partir de la revisió i l'estudi dels seus continguts, de les seves formes expressives i la seva reivindicació com a manifestació cultural amb infinites possibilitats artístiques per explorar. El setembre de 1973 es publicava *El Rollo Emmascarado*, la primera publicació underground de l'equip de dibuixants formats per Nazario, Mariscal, Miguel i Josep Farriol, als que més tard encara s'hi sumarien més artistes. L'any següent, el mes de juliol de 1974 sortí a la venda la revista *Star*, pionera també de l'underground espanyol, fundada per Juan José Fernández Ribera i per Francisco Javier Ballester García, Montesol.

Sense oblidar un altre tipus de treball en aquest sentit, el còmic feminista que arribà de la mà d'artistes com Núria Pompeia, Montserrat Clavé, Marika o Mariel Soria que crearen un còmic que trencava amb els estereotips i els models conservadors femenins preexistents. Unes vinyetes contemporànies i actuals que malauradament encara segueixen sent completament vigents en els nostres dies.

Finalment, la Documenta del 1982 significà el triomf del neoexpressionisme a causa de la influència de la pintura alemanya salvatge i la transvanguarda italiana o els bad paintings als Estats Units, corrent en el qual també podem emmarcar les obres de José Luis Pascual realitzades justament en aquest període.

III.III EL CONTEXT CATALÀ

Encetem aquest subcapítol reflexionant sobre el sentit de dedicar un punt sencer a analitzar les manifestacions artístiques que es donaren en el context català. Arnau Puig, en la introducció de *Les avantguardes artístiques catalanes*⁷⁷ es planteja aquesta mateixa qüestió, reflexiona entorn de si realment podem parlar de nacionalisme en l'art, i centrant-se en el cas de les avantguardes conclou que aquestes són manifestacions estètiques universals les quals no podem plantejar com un fet propi català. Tot i això és evident que la situació artística catalana s'explica també per mitjà dels fets i esdeveniments anteriorment exposats, tant en el context internacional com en l'espanyol. Però no podem obviar que les circumstàncies socioculturals i polítiques catalanes crearen en certs punts unes condicions contextuais diferents entorn la creació artística. I tot i que ja hem remarcat que en línia general segueixen les tendències ja exposades, ens sembla interessant i necessari apropar-nos i enfocar de prop el que passava a Catalunya des de començament del segle XX amb el Noucentisme. Moviment cultural, artístic social i polític pròpiament català i fins als anys cinquanta. Aquestes són les coordenades temporals escollides, ja que esdevenen el preludi dels esdeveniments artístics que marcaran les diverses etapes de l'artista José Luis Pascual, i com que en cadascuna d'aquestes ja hi haurà una aproximació artística al context pensem que no és necessari dilatar més en el temps aquest punt.

Sens dubte es tracta d'una empresa de gran complexitat, l'anàlisi que caldria fer-ne sobrepassa els objectius de la present aproximació artística i és per aquest fet que ens limitem a establir un recull sintètic de les orientacions i els artistes més representatius d'aquesta època que ens ajudaran a situar i a comprendre millor l'obra del nostre artista.

Durant la primera dècada del segle vint, el Noucentisme naixia a Catalunya, com una tendència renovadora d'ordre intern que s'allunyava del Modernisme. Cercava una expressió cultural equilibrada i harmoniosa, d'arrel mediterrània i estil clàssic per tal de poder mostrar l'essència de la realitat política catalana d'aquell període⁷⁸. Un moviment cultural lligat al poder polític de la Lliga Regionalista i que apostava pel racionalisme i la depuració de les formes. En destaquem el paper que hi jugaren Eugeni d'Ors i Alexandre Galí, així com el seu cosí Francesc A. Galí, qui el 1906 fundà l'acadèmia Galí, una escola amb postulats clarament noucentistes.

Eugeni d'Ors publicà a *La Veu de Catalunya* uns textos o glossaris en què es definia aquest nou moviment artístic, cultural i també nacional. Les idees d'aquest tipus de nacionalisme

⁷⁷ A. Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes* (Barcelona: Editorial Barcanova, 1993), pp:9-13.

⁷⁸ S. Alcolea, *L'art català dins Europa* (Barcelona: Edicions Pòrtic, 2003), p:440.

les plasmà també Eugeni d'Ors el 1911 en el personatge de Teresa, *la Ben Plantada*⁷⁹, un reflex de la dona ideal, i on també defineix el paisatge de Catalunya, el poble ideal. Aquell mateix any també es publicà *L'Almanac dels Noucentistes*, el qual agrupava i definia els creadors d'aquesta nova estètica. Els escultors Enric Casanovas, Josep Clarà o Arístides Maillol, així com els pintors Joaquim Sunyer i Joaquim Torres i García foren alguns dels artistes exponents del moviment oferint obres d'inspiració clàssica mediterrània.

A més, les primeres dècades del segle XX van estar marcades pel projecte d'una nova exposició internacional. Al 1929 Josep Puig i Cadafalch fou l'arquitecte encarregat de projectar bona part de les obres que s'havien de portar a terme, així com del monument situat al costat de la font màgica de Montjuïc, quatre columnes que simbolitzaven l'escut català i representaven la catalanitat⁸⁰.

El període d'entreguerres fou un període convuls marcat pels conflictes bèl·lics i que representà una profunda transformació de les tendències artístiques. Artistes catalans que intervingueren directament en el desenvolupament de les avantguardes europees i que començaren a participar activament d'aquest procés renovador que s'estava vivint a Europa. Cal destacar els artistes catalans que es traslladaren a París, on allí desenvoluparen la seva trajectòria artística i on van constituir un grup sòlid i coherent. Es tractava d'un grup d'artistes de projecció ja en aquell moment internacional, que es trobaven a la capital o meca artística europea, com és el cas de Pablo Picasso, que tot i que no es tracta d'un artista català, la seva vinculació i treball a Catalunya ens en permet fer referència, i que influenciaren notòriament els esdeveniments artístics que seguirien aquest període.

I a la inversa, degut a l'esclat de la I Guerra Mundial i la posició neutral d'Espanya, molts artistes europeus s'instal·laren a Catalunya, Barcelona, Cadaqués, Tossa de Mar o Sitges es convertiren en centres d'una intensa activitat artística. La Galeria Dalmau fou de les primeres galeries que apostaren per la mostra d'obres d'art abstracte. El 1912 ja s'hi havia celebrat una exposició cubista en què s'hi exposà el *Nu descendant un escalier, Nu baixant l'escala* de Marcel Duchamp⁸¹. El marxant Josep Dalmau⁸² donà suport a Francis Picabia, el qual es trobava a Barcelona durant el 1916 i el 1917 per tal que pogués

⁷⁹ Obra publicada per Eugeni d'Ors sota el pseudònim de Xènius al llarg del 1911 dins la secció Glossari del diari La Veu de Catalunya. L'obra dividida en tres parts i en trenta glosses narra l'arribada de la Teresa a una colònia d'estiueig de la costa catalana. Eugeni d'Ors se serveix de la narració per definir els postulats artístics noucentistes.

⁸⁰ X. Barral, *Història de l'Art a Catalunya, creació artística, paisatge i societat* (Barcelona: Editorial Base, 2013), pp:157-159.

⁸¹ M. Vidal, «1912, L'exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau», *Les arts i els artistes* (Barcelona, 1996), p:49.

⁸² Josep Dalmau (1867-1937), format com a relligador de llibres, restaurador i pintor. Estudià a Bèlgica i quan tornà a Barcelona obrí un negoci dedicat a la venda d'antiguitats i una sala d'art. Podem considerar Dalmau, i les seves galeries d'art com uns veritables propulsors de la modernitat artística a Catalunya.

publicar la revista *391*⁸³. La revista, embrió del dadaisme continuà després a Nova York, Zurich i París i presentava textos de Guillaume Apollinaire o Max Jacob. Francis Picabia, juntament amb les Galeries Dalmau foren uns grans introductors dels conceptes estètics i artístics tant del cubisme, com del futurisme i el dadaisme. El 1922 s'organitzà una exposició en què es presentà André Breton.

El 1917, seguint amb la mateixa línia en què Josep Dalmau apostà per la revista *391*, aquesta vegada ho féu amb la revista *Troços*, de la qual se'n publicaren sis números, col·laborà cedint els seus locals per a l'edició del segon i del tercer número. Una revista que apostava per la difusió de l'avantguarda i on hi col·laboraren artistes com Tristan Tzara, Josep Maria Junoy o Joan Miró.⁸⁴

Olga N. Sacharoff i Man Ray també s'establiren a Barcelona, una confluència d'artistes que no només residiren a Barcelona, a Ceret entre el 1911 i el 1914 hi trobem per exemple els promotors del moviment cubista, Pablo Picasso, Goerge Braque, Juan Gris, Max Jacob, Ramon Pichot o Joaquim Sunyer. El mateix va succeir durant els anys trenta a Tossa de Mar on hi confluïren Marc Chagall, André Masson o Joan Miró, entre d'altres.

Si ens referim al moviment surrealista, tendència culminant de les avantguardes artístiques abans de la guerra civil, és a Catalunya on es donen dos dels noms claus del moviment, Joan Miró i Salvador Dalí, el seny i la rauxa del surrealisme. El primer amb un estil propi remarcant per la utilització de colors bàsics, la seva obra va anar evolucionant des del realisme fins a la creació d'un univers ple de símbols i signes que configuren el seu vocabulari personal, la lluna, l'ocell o la dona. L'estada a Mont-Roig propicia un abans i un després en les seves obres. Establert entre Mallorca, Mont-Roig i París els seus treballs acullen una dimensió còsmica i espiritual i el converteixen en un dels artistes més destacats de la centúria.

Salvador Dalí desenvolupà la seva primera activitat entre Barcelona i Madrid, on s'amarà dels diferents estils d'avantguarda, impressionisme, puntillisme, cubisme... Aplicà tot el seu coneixement sobre tècniques, materials i procediments per forjar la seva imaginació creativa, tot el que l'envolta és susceptible de convertir-se en una manifestació plàstica del subconscient⁸⁵, fet que es posà plenament de manifest quan desenvolupà el seu mètode paranoic-crític. El 1926 a París conegué Joan Miró i Pablo Picasso, quan el seu estil representatiu ja s'estava forjant, un realisme acadèmic, on la línia i el color plasmen l'objectivitat, en aquest cas però, de les imatges oníriques. Les seves obres no es limiten a

⁸³ La revista es publicà entre el 1917 i el 1924 i comptà amb un total de 19 números. Dirigida per Francis Picabia, el promotor inicial, i durant tota l'etapa de Barcelona fou Josep Dalmau, com ja s'ha apuntat. El títol de la revista feia referència a 291, revista dirigida per Alfred Stieglitz a Nova York. Els quatre números inaugurals de la revista es troben al fons de l'Arxiu del centre d'Estudis i Documentació del MACBA.

⁸⁴ C. Hueso, *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya, dels inicis a la creació del gremi de galeries d'Art de Catalunya* (Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006), p:44.

⁸⁵ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:93.

obres plàstiques, pintura, escultura, cinema, disseny, moda, instal·lacions i performances, art i vida estan íntimament lligats i són indisolubles i tot al costat de Gal·la qui fou mussa i creadora.

Tot i que la importància d'aquests dos artistes és evidentment aclaparadora no podem oblidar que aquestes figures no estan aïllades d'un context i d'un entorn⁸⁶. Grups d'artistes surrealistes que trobem entorn de les revistes, publicacions i conferències com *L'amic de les Arts*⁸⁷, *El set davant el Centaure*⁸⁸, *Helix*⁸⁹, *el Manifest Groc* o *els Fulls Grocs*.

El Manifest groc també anomenat *Manifest Antiartístic Català*, difós el mes de març del 1928 i signat per Sebastià Gasch, Lluís Montanyà i Salvador Dalí, constituí un manifest artístic capdavanter de l'avantguarda catalana. Denunciaven l'estat de putrefacció en què es trobava l'art i la cultura i defensaven la modernitat en relació amb el futurisme, el cubisme o el dadaisme.

Començava d'aquesta manera:

«Del present MANIFEST hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inútil qualsevol discussió amb els representants de l'actual cultura catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres ordres. La transigència o la correcció condueixen als delinqüents i lamentables confusionismes de totes les valors, a les més irrespirables atmosferes espirituals, a les més perniciosos de les influències. [...]»⁹⁰

Alguns dels artistes més destacats del moviment surrealista a Catalunya foren Esteve Francés, qui es va adherir al moviment surrealista de París durant uns anys i més tard es traslladà als Estats Units, destacava per la tècnica del grattage i per una estètica que recorda la d'Yves Tanguy. Joan Massanet, presentà una obra empordanesa amb connotacions dalinianes i que ens recorden l'obra de De Chirico. Àngel Planells, que s'havia format i treballat amb Salvador Dalí en nombroses ocasions, la seva obra anà evolucionant fins a pertànyer al grup dels logicofobistes⁹¹. Remedios Varo realitzà obres

⁸⁶ F. Miralles, «Sobre el surrealisme a Catalunya», *Les Avantguardes a Catalunya* (Barcelona, 1999), p: 5.

⁸⁷ *L'amic de les arts*, es publicà per primera vegada el 1926 i se seguí editant durant tres anys més. La revista va ser un gran ferment de l'avantguarda i del surrealisme a Catalunya.

⁸⁸ Mítting avantguardista celebrat a Sitges el mes de juny de 1928.

⁸⁹ *Helix* estava dirigida per Joan Ramon Masoliver i s'editava a Vilafranca per primera vegada el 1929. La relació del director amb André Breton feu que la revista defensés el surrealisme.

⁹⁰ Manifest groc consultat online a la biblioteca de la Universitat Oberta de Catalunya.

[<http://biblioteca.uoc.edu/es/recursos/recurso/dali-salvador-montanya-lluis-gasch-sebastia-1928-el-manifestgroc>] Consulta: 01/12/2018.

⁹¹ Miralles, p:14.

que oscil·len entre el logicofobisme, el surrealisme i el realisme màgic, desenvolupà la seva obra a Catalunya, París i Mèxic. Artur Carbonell començà la seva creació inscrita al moviment surrealista català que a poc a poc anà derivant a obres amb importants jocs de línies. Antoni G. Lamolla, qui també conreà el logicofobisme, Leandre Cristòfol, reflexionà a parir dels collages de pedres, petxines i objectes trobats, realitzant escultures on es contraposava el moviment i la pausa, elements estàtics i dinàmics, tots aquests artistes que aportaren al nou llenguatge del surrealisme i que en la majoria dels casos la seva obra es va veure truncada amb la Guerra Civil. Un altre artista destacat és Antoni Clavé, qui després de la Guerra Civil s'exilià a França on realitzà treballs publicitaris, il·lustracions de llibres, decorats, escenografies i vestuaris.

Si ens centrem en l'arquitectura, hem de fer referència indiscutiblement al grup GATPAC, Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrès de l'Arquitectura, l'existència del qual es desenvolupa entre el 1930 i fins al 1939 quan l'exèrcit franquista enderrocà la República. L'existència d'aquest grup va permetre d'establir una connexió directa amb l'avantguarda internacional. Durant aquest període podem diferenciar dues etapes o fases diferents: la primera comprèn des de l'any 1931 fins al 1936. La segona des del juliol del 1936 fins a 1939, els anys en què transcorre la Guerra Civil, en aquesta segona etapa els arquitectes es posaren al servei de la revolució. La formació integrava arquitectes destacats com Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Germà Rodríguez- Arias, Antoni Bonet, Joan Baptista Subirana, Ricardo de Churruga i Sixte Illescas entre d'altres. La creació del grup es començà a engendrar el 1928, quan Le Corbusier assistí a una exposició de Garcia Mercadal a Madrid i feu també una conferència a Barcelona. Aquesta conferència inaugurà les relacions entre un dels protagonistes absoluts de l'arquitectura racionalista i el grup català⁹². El mes d'octubre del 1930 es constituí a Barcelona el grup català i es projectà la formació del grup homòleg espanyol GATEPAC, del qual ja hem parlat en el context espanyol, i diversos subgrups, el Centre, Nord i Est. La formació del Govern de la Generalitat de Catalunya propicià el treball d'aquest grup d'arquitectes, la col·laboració s'exemplificà per exemple amb la construcció del Dispensari Central Antituberculós o la Casa Bloc de Sant Andreu. Col·laboració que durant el transcurs de la guerra anà creixent.

Tot i que les seves activitats són essencialment arquitectòniques compten també amb la introducció dels corrents racionalistes més innovadors i les noves expressions plàstiques de pintura i escultura que complementen la seva activitat. La revista *A.C.*⁹³ (*Documents per l'activitat Contemporània*) fou la plataforma que utilitzaren com a mitjà d'expressió i

⁹² Contingutg extret de la conferència Salvador Tarragó i Bernat Castany *El GATPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània): de l'arquitectura a la revolució*. Consultada online a [[tps://www.ateneubcn.org/agenda/gatpac-grup-darquitectes-i-tecnics-al-progres-larquitectura-contemporania-larquitectura](https://www.ateneubcn.org/agenda/gatpac-grup-darquitectes-i-tecnics-al-progres-larquitectura-contemporania-larquitectura)] Consulta: 18/10/18

⁹³ Recull de revistes consultades online a l'hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. [<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004011913&lang=ca>]. Consulta: 02/12/18.

de difusió de les inquietuds del grup i dels seus projectes. Es van publicar un total de 25 números entre el 1931 i el 1937. El grup es va mantenir en el si de les característiques del racionalisme europeu, sense renunciar a unes característiques pròpies lligades a la tradició local, per exemple en el projecte de la Ciutat de Repòs per a persones de pocs recursos a la zona de Gavà-Castelldefels o en la Casa Bloc situada al barri de Sant Andreu, ja anomenada anteriorment. Projectes en la línia de Le Corbusier i amb elements que derivaven de Walter Gropius sense perdre els matisos mediterranis⁹⁴. Sense oblidar el pavelló de la República Espanyola a l'Exposició de París del 1937, colofó d'aquesta modernitat dins l'art d'avantguarda. La caiguda de la República el 1939 determinà la dispersió del grup, ja que molts dels seus membres s'exiliaren, així com una interrupció que s'allargà en el temps a causa de la II Guerra Mundial, però també de la dictadura franquista a Espanya.

Els anys trenta, com podem copsar van ser anys d'una gran intensitat. L'ADLAN, Els Amics de l'Art Nou, va néixer al 1932 en un moment convuls on la crisi econòmica del 1929 ja es feia palesa a Europa i on el feixisme estava pujant al poder. L'any 1932 a Catalunya és també l'any de l'Estatut que obre la porta a una empenta social i cultural important.

«L'ADLAN no va sorgir per generació espontània: fou la conseqüència lògica dels moviments d'avantguarda que el van precedir, i també el seu final, ja que l'any 1936 es va acabar tot⁹⁵».

D'aquesta manera un dels principals impulsors del moviment en destaca el fet que el grup sorgeix com a conseqüència del brou de cultiu que ja s'havia produït durant la dècada anterior, clar antecedent és el GATPAC, amb el que comparteix les preocupacions socials, entre les quals es troba l'objectiu de proporcionar benestar a la població de la ciutat de Barcelona sense discriminació de classe.

És difícil determinar el moment exacte en què es fundà el grup, però al començament dels anys 30 es portà a terme una tertúlia a l'Hotel Colón de Barcelona, de la qual en va sorgir el nucli fundador, en formaren part Josep Lluís Sert, Joan Prats, Joan Miró, Joaquim Gomis, i Carles Sindreu que concretaren el nucli principal del grup el novembre del 1932. Adelita Lobo i Mercè Ros, les secretàries, i Albert Cassanyes, Josep Vicenç Foix o Sebastià Gasch entre d'altres, conformaren la resta de les col·laboracions.

Destaquem l'exposició «3 escultors», on presentaren obres els artistes, Ramon Marinel·lo, Jaume Sans i Eudald Serra⁹⁶ que se celebrà a Barcelona el març del 1935 o l'any següent la que presentà obres de Picasso.

⁹⁴ Alcolea.

⁹⁵ Cita de Sebastià Gasch a J. Corredor-Matheos, *La segona meitat del s.XX. Història de l'art català*, Vol.IX (Barcelona, 1996), p:81.

La publicació de la revista *Algol* fou d'un sol número i es tractava d'una revista d'avantguarda que sortí a la llum a finals del 1946 i que incloïa il·lustracions de Joan Ponç, Jordi Mercadé i Francesc Boadella i els textos de Joan Brossa i Arnau Puig. Aquest mateix escriu:

«*Algol* és el nom d'una estrella doble, és a dir, que tantost es veu una de les estrelles, tantost es veu l'altra; aquest aparèixer i desaparèixer, aquesta faç doble, definia molt bé les nostres inquietuds; al mateix temps, el nom de l'estrella era àrab i volia dir diable. Aquest estrany còctel de ciència, esoterisme i transformisme agradà a Brossa i el nom va quedar fixat. El contingut tanmateix, seria una barreja de Plató, Wagner, Nietzsche, dadaisme, surrealisme i un incipient existencialisme, vers el qual anava derivant l'historicisme del qui això escriu⁹⁷».

La revista absorbia i mostrava les inquietuds intel·lectuals dels artistes i crítics que en formaren part. Aquest espai de trobada i d'intercanvi cada vegada agafà més rellevància, es tractava d'un grup heterogeni que convergia en la radicalitat de l'expressió poètica, plàstica i filosòfica⁹⁸, d'alguna manera podem afirmar que la revista *Algol* és el preludi directe de *Dau al Set*.

El mateix any en què es publicà *Algol*, aparegué també a Barcelona, *Ariel*. Una revista que prosseguia de la tradició noucentista i es basava en les arrels catalanes. I que per tant, era d'esperit oposat a *Algol*. Arnau Puig se'n refereix d'aquesta manera:

«Els qui feien aquesta revista volien posar de manifest que la cultura catalana, oficialment liquidada, continuava encara viva i era capaç de fer bons productes. Els d'*Algol* havíem trencat amb tot això perquè del passat només ens interessava el que fos innovació i no el que fos tradició⁹⁹.»

Tot i aquests nuclis d'investigació artística, el cert és que després de la victòria del franquisme el 1939, Catalunya perdé la seva autonomia i començà un període de repressió i persecució de la cultura catalana. A la fi de la guerra les avantguardes es

⁹⁶ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:106.

⁹⁷ IBIDEM, p:116.

⁹⁸ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:119.

⁹⁹ IBIDEM, p:125.

veieren gairebé anul·lades i la producció artística gairebé va desaparèixer. A poc a poc però, van començar a sorgir grups d'intel·lectuals i artistes que proposaven una estètica que entronqués amb l'art d'avantguarda. Durant els anys posteriors i a la dècada dels quaranta algunes de les galeries nascudes durant la República tornaren a obrir les seves portes, la sala Gaspar, Argos, Caralt, la sala Parés canvià de propietaris i engegà una nova direcció, i en sorgiren també de noves, en totes aquestes Sebastià Gasch en tingué un paper destacat.

Al voltant de l'Institut Francès de Barcelona, el 1945 va nèixer un grup d'artistes que reflexionaven sobre aquest objectiu. El grup s'anomenà el Cercle Maillol i en formaven part entre d'altres, Carles Collet, Josep Maria de Sucre, Manuel Humbert, Josep Hurtuna, Alfred Figueras, Josep Mompou, Bernat Sanjuan, Xavier Valls i Ramon Rogent. I els parroquians Antoni Tàpies, Josep Guinovart, Albert Ràfols-Casamada, Modest Cuixart, Josep M. Subirachs o Arnau Puig, qui fou l'últim president del cercle.

A partir del 1948 *Dau al Set* posà nom a una revista i al grup d'artistes que la crearen. El primer número aparegué el mes de setembre i se seguí publicant amb caràcter més o menys mensual fins al 1956. Els components del grup foren Joan- Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Juan Eduardo Cirlot, Arnau Puig i Joan Brossa, tots ells amb orientacions diferents ja ben definides i que conformaren d'aquesta manera una formació intel·lectual heterogènia que no acceptava allò establert, la tradició, el folklorisme o bé el classicisme... I bevien però del dadaisme, el cubisme o el surrealisme. La revista edità textos tant en català com en castellà en tirades que anaven de cent a cent cinquanta exemplars. Arnau Puig afirma que és entre el final del 1946 i el 1948 on s'ha de situar allò que pròpiament es pot designar com l'esperit de *Dau al Set*¹⁰⁰:

«Els seus trets essencials foren: entusiasme per l'actitud surrealista; esperit dadaista, en el sentit de mofa i befa dels postulats establerts, fos quin fos l'àmbit artístic o polític; inquietud cultural sense límits ni fronteres; llibertat d'expressió i d'execució o plasmació, no subjectes a cap model o criteri; atenció mútua a les activitats de cadascú, amb la consegüent interinfluència [...] interès per tot el que significués innovació, subjectivitat i inconformisme. El qui això escriu, que ho va viure directament, creu amb sinceritat que, independentment del que succeís més enllà de les fronteres (d'altra banda infranquejables), i sense cap contacte amb el qui succeís, aquell grup vivia i creava una situació i una

¹⁰⁰ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:119.

actitud de tipus existencial sartrià. Filosofia, art i vida eren una mateixa cosa...»¹⁰¹

Valeriano Bozal utilitza el terme «magicisme» per referir-se al tipus de surrealisme que conrea el grup i amb el que s'identifica el contingut i l'estètica de la revista, tot i que ell mateix afirma que no es tracta d'un tret definitori de la seva evolució¹⁰².

Els artistes del grup estigueren presents en exposicions col·lectives com el «Salón de los Once», el 1949 o la «Semana de Arte de Santillana del Mar», el 1959.

I no podem deixar de fer esment en aquest punt a Antoni Tàpies, qui el 1950 viatjà a París gràcies a l'ajut del Cercle Maillol, allí començà a conrear un tipus de pintura menys figurativa, de formalisme cromàtic i geometritzant¹⁰³. La seva recerca el portà a incorporar càrregues matèriques com terres a les seves obres i a utilitzar tècniques com el grattage, el collage i les incisions. Obres que el portaren a participar en la Biennal de Venècia, el 1950 i el 1958, en la de Sao Paulo, el 1953, i en la Documenta de Kassel el 1964. La seva obra guanyà en riquesa, ja que a la investigació en tècniques i materials s'hi afegiren conceptes com el zen, el valor de la cal·ligrafia o les al·lusions a la cultura japonesa. Obres que necessiten d'una meditació afegida per arribar a la seva aproximació i que el convertiren en una figura destacada de l'art contemporani internacional.

Tornant a l'àmbit arquitectònic, el 21 d'agost del 1951 es formà el Grup R, el qual va romandre actiu fins al 1961. Es tractava d'un grup de renovació arquitectònica que apostava per l'arquitectura moderna i internacional. I fou capaç de consolidar aquesta modernitat, també en l'art i el disseny català després de la Guerra Civil. El grup rebutjava l'arquitectura monumental i acadèmica impulsada pel franquisme que imperava durant aquella època. El grup integrà Josep Antoni Coderch, Josep Maria Sostres o Antoni de Moragas. Oriol Bohigas, Josep Martorell, Joaquim Gili, Josep Pratmarsó, Manuel Ribas Piera, Josep Antoni Balcells, Francesc Bassó, Guillermo Giràldez Dávila, Pau Maria Montguió i Francesc Vayreda.

A més dels projectes arquitectònics també organitzaren exposicions, cursos, debats i concursos. Aconseguint d'aquesta manera la revitalització del pensament arquitectònic i també urbanístic a Catalunya. El mateix nom del grup era una declaració d'intencions, la lletra R, capítol de Renovació i Recuperació cultural i arquitectònica i que tenia com a principal referent el GATPAC.

¹⁰¹ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:119.

¹⁰² V. Bozal, *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1939-1990*, Segona edició (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1995), p:222.

¹⁰³ Alcolea, pp:464-465.

III.IV LA FIGURACIÓ, BREU PINZELLADA HISTÒRICA

Com ja hem apuntat en els capítols anteriors, l'obra de José Luis Pascual és molt diversa, conrea múltiples tècniques i procediments però si hi ha una característica constant i potser també definitòria, aquesta és la de la figuració. Ell mateix afirma que sempre ha intentat defugir de l'abstracció, i de l'informalisme, i aposta per una figuració que no sempre és realista, a vegades més propera a l'expressionisme i d'altres al pop.

En aquest apartat intentarem realitzar una breu pinzellada històrica a la figuració, delimitant-la però, en les coordenades temporals de l'art modern i contemporani. I des d'una mirada occidental, Europa i Amèrica, ja que intentar obtenir una definició de realisme o de figuració excedeix les pretensions de la present investigació a causa del fet que el seu estudi requeriria una dedicació exhaustiva, és per aquest motiu que ens centrarem sobretot en el s. XX, i en el Pop Art, des del que ens hem situat per establir les relacions i els lligams amb l'obra del nostre artista.

El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, ens defineix la figuració d'aquesta manera:

«f. [LC] Acció de representar alguna cosa sota una forma visible; l'efecte.¹⁰⁴»

«Sust.m. del llatí figurativus. Les figures que es mostren són enteses com a objectes identificables per l'espectador. La representació de les formes pot fer-se intentant reproduir la realitat el més fidelment possible o deformant els objectes, sense que per això deixin de ser reconeixibles per al públic [...]»¹⁰⁵.

El terme «figura» és un terme més ampli i més ambigu que el de representació, i per tant la figuració se'ns presenta com un concepte imprecís però convé fer-ne referència centrant-nos amb la definició donada a partir del 1960, que és el període que en aquesta investigació més ens incumbeix, aquesta s'assimila en la relació amb la forma de l'objecte que representa, amb la representació icònica en el sentit de la imatge¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Institut d'Estudis Catalans [https://dlc.iec.cat/results.asp] Consulta : 08/11/2018

¹⁰⁵ VV.AA., *Diccionario visual de términos de arte* (Madrid: Cátedra Editorial, 2015), p:207.

¹⁰⁶ Marchan Fiz, p:19.

«La neofiguració en el sentit estricte fou una transició entre l'informalisme i les tendències representatives ulteriors¹⁰⁷».

«Se centrà primàriament en la figura humana aïllada, sense aparents relacions contextuals, desproveïda en general de connotacions històriques i socials, oscil·lant entre la subjectivitat i l'objectivitat¹⁰⁸»..

Si en canvi fem referència al concepte de realisme, la cerca d'una definició esdevé també una empresa complexa, a causa de l'amplitud del terme, ja que aquest abraça molts estils i tendències, el realisme clàssic, el realisme gòtic a la França del s. XV o el realisme holandès del s. XVII, entre moltíssims d'altres.

«Realisme, com a fenomen que reapareix contínuament, el realisme en les arts plàstiques és difícilment definible de manera definitiva per la seva diversitat. Elements realistes poden trobar-se tant en l'art de l'antiga Roma republicana com en la segona meitat del s. XV [...]»¹⁰⁹

L'escriptor alemany Theodore Fontane afirmava:

«El realisme en l'art és tan vell com l'art mateix, o fins i tot més: ell és l'art¹¹⁰»

El realisme és entès com a mimesi, però no només com a còpia de la realitat, sinó com un procés d'apropiació d'aquesta. En relació al concepte de realisme, hem de fer referència al de realitat, com el mitjà i el medi a la vegada. El real és el que és visual i es confon amb la seva pròpia imatge, es converteix en una suprealitat, i així les imatges esdevenen una abstracció d'aquesta¹¹¹.

El realisme ha estat un dels fenòmens que ha anat apareixent per mitjà de cicles de renovació al llarg de tota la història de l'art. No podem deixar de referir-nos a l'estil que es conreà a França al segle XIX i que sorgia en contraposició a l'evasió del Romanticisme i que apostava pel compromís amb el real, amb una clara vocació de transformació social

¹⁰⁷ IBIDEM. P:23. (trad.a)

¹⁰⁸ IBIDEM. P:28. (trad.a)

¹⁰⁹ T. Karin, *Diccionario del arte actual* (Barcelona: Editorial Labor, 1978), p:172 (trad.a).

¹¹⁰ P. Sager, *Nuevas formas de realismo* (Madrid: Editorial Alianza Forma, 1981), p:18. (trad.a)

¹¹¹ IBIDEM, pp: 13-14.

que atenia a les condicions socials i estètiques del moment històric, un moment convuls en la història de França i també d'Europa. Presentà diferents manifestacions i variants nacionals, però en destaquem Gustave Courbet, Jean-François Millet o Honoré Daumier qui posà en relleu la relació entre els avenços tècnics propis de l'era de la industrialització i l'art, no només com a temàtica sinó utilitzant la litografia o la premsa política, i ressaltant la importància del cartell. Gustave Courbet el 1855 inaugurava l'exposició «Pavillon du réalisme», amb les obres que no havien estat acceptades a l'Exposició Internacional. Al fulletó que acompanyava l'exposició, l'artista hi exposava de quina manera definia la pintura, un text que se l'ha considerat com un manifest del realisme. Gustave Courbet pensava que la pintura era un llenguatge totalment físic, i consistia: «únicament en la representació dels objectes que l'artista pot veure i tocar», una representació anti idealista i directa del món dels objectes.

«Estar capacitat per traduir els costums, les idees, els aspectes de la meva època, segons la meva apreciació; ser, no només un pintor, sinó també un home; en una paraula, fer art viu, aquest és el meu objectiu.¹¹²»

L'artista cerca plasmar els costums, les idees i els aspectes del seu temps i per fer-ho exclou els temes preferits de l'acadèmia i se centra en la realitat contemporània.

De forma paral·lela el 1816 Joseph-Nicéphore Niépce obtingué la primera fotografia sobre paper, i uns anys més tard el 1844 fou quan gràcies a William Henry Fox Talbot s'obtingué el negatiu fotogràfic.

La fotografia comportà unes conseqüències decisives per la història de l'art, ja que des d'aquell precís moment s'alliberava l'art del seu sentit de representació, de l'obligació de l'objectivitat¹¹³. Ja que aquesta pot representar la realitat visual d'una manera igualment fidel i amb molta més comoditat, la figuració tradicional perd sentit com a prioritat de l'activitat artística.

Objectivitat, representació, mimesi i realitat, essència del concepte de realisme i base de la problemàtica que la fotografia inaugurava i que propicià la substitució de la representació objectiva d'aquesta per la presentació de la realitat pròpia de l'objecte. Tant la fotografia com els avenços tècnics que possibilitaren la reproducció de la imatge, la litografia, la serigrafia o el cartell, representaren una associació entre tècnica i art que propiciaria canvis importants en els esdeveniments artístics posteriors.

¹¹² Text consultat a la pàgina web del Museu d'Orsay. [<https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html>] Consulta: 12/12/18. (trad.a)

¹¹³ Sager, p:26.

La fotografia va alliberar la pintura de les seves obligacions artístiques més importants, tal com expressà Walter Benjamin, l'ull va més de pressa copsant que no la mà dibuixant i aspectes com la bellesa o la mimesi deixaren de tenir sentit. L'art arribà a la seva autonomia, es visqué un procés de secularització i profanació que deslligà l'art de les seves funcions religioses, culturals i rituals que havia tingut fins aleshores, perdent la seva aura com a manifestació única i irrepetible.

Per tant, quan parlem de la fotografia o el cinema estem parlant d'un art postauràtic. La reproducció de l'obra plàstica il·limitada i l'autonomia destrueixen una dimensió de l'obra, el seu aquí i ara, l'hic et nunc de l'original que constitueix el concepte de la seva autenticitat, lligada a la tradició i a l'ocupació d'un lloc concret en la història.

«La reproductibilitat tècnica emancipa l'obra d'art, per primera vegada en la història del món, de la seva existència parasitària dins l'esfera del ritual»¹¹⁴.

Amb la ciutat de París com a capital artística de l'art modern encetem el segle XX, on cal destacar el cubisme, en el si de les Primeres Avantguardes, considerada una de les tendències més revolucionàries del segle en trencar en la perspectiva i amb el punt de vista únic instaurat durant el Renaixement. El cubisme cercava una aproximació a la realitat des de la seva pròpia descomposició en l'etapa analítica d'aquesta:

«La finalitat era fer del quadre una forma-objecte que tingués una realitat pròpia autònoma i específica»¹¹⁵.

En canvi en l'etapa sintètica s'hi incorporà el collage, que com a categoria artística transcendirà els límits històrics dels seus orígens. Pablo Picasso, Juan Gris o Georges Braque apostaren per la substitució d'una part de l'objecte mateix en una identificació del representat o de la representació.

¹¹⁴ W. Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (Barcelona: Edicions 62, 1983), p:41.

¹¹⁵ G. Argan, *El arte moderno* (València: Editorial Fernando Torres, 1975), p:368. (trad.a).

«A partir d'ara, el fragment prefabricat, acceptat fora del context de l'art, es declarava obra d'art, donant d'aquesta manera els primers passos per a l'art objectual independent»¹¹⁶.

A finals de la I Guerra Mundial, entre el 1918 i el 1924, trobem a Alemanya els nuclis artístics de Berlín i Dresden una nova generació d'artistes que s'agrupen sota la nova objectivitat, una tendència que s'oposava a l'abstracció de tipus cubista i a l'expressionisme per la seva subjectivitat. Artistes com Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter, Anton Räderschidt, Carl Grossberg o Christian Schad així com els intel·lectuals Bertolt Brecht i Erwin Piscator conformaren aquest nucli que apostava per la militància en relació a la transformació social. Denunciaven la societat del moment, una Alemanya de la República de Weimar que es dirigia cap al nazisme, per fer-ho utilitzaren el fotomuntatge i la caricatura, crearen un vocabulari propi i un llenguatge compromès.

Entorn de la nova objectivitat hi convisqueren una infinitat d'individualitats i moviments com el dadà de Raoul Hausmann o John Heartfield. És important destacar també aquí la importància del dadà i del surrealisme en relació al concepte de realitat, ja que obriren nous camps d'investigació en la utilització de l'objecte.

El realisme dels anys vint experimentà un auge durant la dècada dels trenta, en la pintura realista del III Reich i en el posterior realisme socialista. Un tipus de realisme, en tots dos casos, ideologitzat que cercava la representació de l'ideal i no del real, amb una intensió de glorificar propagandísticament la realitat. El realisme socialista neix a Rússia i als països d'influència soviètica amb l'objectiu de conscienciar políticament el poble. Dirigida des de l'estat que s'inicià amb la Rússia estalinista i fou imposada a partir del 1932 amb la fundació de la Lliga unida d'artistes.

Un altre realisme íntimament lligat a la societat però amb unes característiques diferents fou el muralisme mexicà. Es desenvolupà durant la primera dècada del segle i a poc a poc s'estengué a altres països d'Amèrica del Sud i també als Estats Units. Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera o José Clemente Orozco en foren alguns dels exponents d'aquest realisme que sorgeix com a resposta artística a les necessitats socials derivades de la revolució de 1911. En destaca la utilització que li donaren al mur com a suport de la seva obra, i també la introducció de nous materials que responien a les necessitats que aquest plantejava, i que sovint estava a la intempèrie. La irrupció de la pintura acrílica esdevé un punt d'inflexió, una innovació que trencava amb els materials que s'havien utilitzat durant els últims quatre-cents anys. Investigacions que es

¹¹⁶ Marchan Fiz., p:159. (trad.a)

reafirmaren amb la fundació d'un taller experimental dedicat a l'estudi del nou medi per part de l'artista David Alfaro Siqueiros.

Si ens traslладem a Nova York, abans de la I Guerra Mundial, els artistes de l'Ashcan School estaven interessats en la realització de reportatges socials, les seves obres plasmaven principalment temes relacionats en les grans ciutats, en la vida quotidiana del proletariat. Charles Sheeler i Edwar Hopper procedeixen d'aquest cercle, aquest segon destacà pels seus retrats de carrers buits i cases solitàries, de ciutats anònimes una «American Scene» freda, melancòlica i impersonal plasmada des d'un tractament acuradament cinematogràfic dels personatges, tenint cura de la llum, l'atmosfera i a profunditat.

Després de la II Guerra Mundial i en l'àmbit de l'escena internacional, les diferents tendències es caracteritzaren per la preocupació per la forma. I les dècades posteriors es van veure dominades per l'abstracció, l'expressionisme abstracte i l'informalisme.

- El pop art

Durant la segona meitat dels anys cinquanta es conrea aquesta nova tendència, la de l'art pop que sorgeix a Londres i Nova York, d'on després es propagarà cap a San Francisco o Los Angeles. Una tendència estretament lligada a la societat que la crea, la industrial, la del consum i la de la imatge. La societat de masses, on les noves condicions i relacions de producció industrial, sobretot en el si del sistema capitalista, creen aquestes noves agrupacions socials. Una societat que depèn d'aquest tipus de producció i que a la vegada es fonamenta en el mode en com els individus produeixen. Un art que es basa en la cultura de la societat que la crea, en la cultura de masses, un fenomen històric concret de la nostra època, on la imatge popular és produïda en massa i per la massa. Que sorgeix en les grans ciutats industrials i s'apodera del paisatge urbà i la seva iconografia publicitària, dels colors plans del cartell, que utilitza el dibuix com a configurador de la forma i acumula diversos llenguatges; el del còmic i el del cinema, de l'espai cinematogràfic, en les divisions de l'espai pròximes a les normes de la narrativa fílmica però també del seu *star system* amb els retrats d'actors i actrius. De l'elenc de Hollywood com la Marilyn Monroe o l'Elizabeth Taylor, però també europeus com la Brigitte Bardot, l'Anna Karina o el Jean- Paul Belmondo. I dels seus estereotips que amb els anys s'han convertit en emblema i paradigma dels anys seixanta.

El pop es conformà com una tendència de trencament amb l'art abstracte, paradigma d'un art elevat i sovint intel·ligible per al ciutadà comú, però que a la vegada n'és hereu. De fet el pop està més lligat a l'abstracció post pictòrica que al realisme de la seva època, esdevenint un moviment que aposta per la figuració i per l'apropiació de les imatges que ofereixen els mass media, imatges que conformen la iconosfera en la qual es desenvolupa la societat. Es tracta de les imatges de l'entorn, utilitzades tal com són, i per tant utilitzant el mateix llenguatge de la societat. Aquesta que canvia a ritmes vertiginosos marcats pels avenços tecnològics que possibiliten la reproducció mecànica i múltiple d'aquesta, ens trobem en l'era de la imatge seriada, i on la serigrafia tindrà un paper destacat. La imatge però, no ens és desconeguda, imatges familiars que són representatives de la cultura popular. Un art integrat en el teixit social, una estètica comuna que reflexiona sobre els límits, cada vegada menors entre art i vida en una retroalimentació constant. Per exemple, artistes que procedeixen de la classe treballadora i que es beneficiaren de la relaxació en els requisits d'entrada a algunes escoles d'art després de la II Guerra Mundial creen un art que remetia a la seva pròpia cultura popular i és aquesta mateixa de la qual se serveixen i la que inspira els artistes en l'apropiació del seu llenguatge publicitari, en les vinyetes dels còmics o en el cinematogràfic¹¹⁷.

«La relació entre cultura i economia, entre els que fabriquen la realitat i els que en controlen la producció, entre els que exerceixen el poder i proporcionen il·lusions, entre els qui generen imatges i els que les reproduïxen industrialment, conformant una nova societat, la del consum de masses i un nou Art: l'art per a les masses. L'obra d'art abandona la seva unicitat i es verifica per mitjà de la reproducció massiva; el pop glorifica el regne de l'abundància. La iconografia de la vida quotidiana, dels objectes domèstics, les imatges dels tebeos i les pel·lícules, els envasos de productes alimentaris, les peces de vestir, etc¹¹⁸»

«El pop art contempla al món» afirma Lichtenstein¹¹⁹. I el món està format per imatges que esdevenen icones en la cultura de masses. Una icona, pintura de la realitat que té un impacte cultural crucial¹²⁰. Una societat de masses en la que es produeix un procés de mitificació similar a les civilitzacions primitives i que actua amb el mateix procediment mitopoètic. La identificació d'una imatge o d'un objecte i una suma de finalitat, d'aquesta manera es realitza una relació entre la imatge i l'aspiració, en la que trobem no

¹¹⁷ M. Livingstone, *British Pop* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005), p:21.

¹¹⁸ Orihuela, p:15. (trad.a)

¹¹⁹ L. Lippard, *El pop art* (Barcelona: Ediciones Destino, 1993), p:170.

¹²⁰ IBIDEM, p: 164.

només una correlació sinó que també una assimilació. La societat industrial crea els símbols relacionats amb l'estatus i aquests arriben a identificar-se amb l'estatus com a tal. L'objecte és la situació social i a la vegada signe d'aquesta: el cotxe, el televisor, la piscina o l'estrella cinematogràfica, com un símbol ritual, una imatge mítica que projecta allò que voldríem ser, allò que voldríem tenir¹²¹. El signe icònic esdevé un pretext per la formació de signes simbòlics o significatius més complexos socialitzats, per exemple la Marilyn Monroe d'Andy Warhol. Les imatges no són una mera còpia de la realitat, hi ha un procés de manipulació o reelaboració d'aquesta. Simón Marchán afirma:

«La cultura i l'art de la imatge popular són amb tota propietat la superestructura de les societats més desenvolupades del capitalisme tardà¹²²».

Als Estats units, les noves figuracions sorgeixen enfront de l'esgotament sintàctic, semàntic i pragmàtic d'un informalisme academitzat, com a oposició a l'expressionisme abstracte que imperava en l'escenari artístic novaiorquès dels anys cinquanta. Sorgiren un grup d'artistes que proposaren un art que estigués vinculat directament amb la realitat més immediata. La nova figuració reintrodueix la relació de l'obra artística en quant al signe, a l'objecte. L'objecte representat i que protagonitza i conforma l'obra es tracta d'un objecte designat, ens trobem davant d'una relació icònica, és a dir, l'obra esdevé un signe que imita el seu objecte, sigui en la figura o en la forma en una relació de similitud. Aquest criteri varia, és relatiu, per això trobem una gran varietat de tendències figuratives, aquesta diversitat s'explica semiòticament atenent als diversos graus de semioticitat¹²³.

Alguns d'aquests artistes entroncaven amb l'herència surrealista i dadaista de presentar l'objecte en ell mateix i d'acceptació de l'atzar com a factor d'intervenció artística, fem referència a l'assemblage i el neodada.

«Assemblage: Concepte per expressar, en l'art matèric, una determinada configuració objectual, que s'ha format a base de quadres de «collage» adaptats al principi de muntatge espacial. L'assemblage com a terme genèric, designa l'extens conjunt de quadres matèrics, plàstic-ambientals,

¹²¹ U. Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1965), pp: 252-254.

¹²² Marchan Fiz, p:32. (trad.a)

¹²³ IBIDEM, p: 20.

que introdueixen objectes en la seva estructura proporcionant un efecte plàstic de relleu[...]»¹²⁴.

Una vegada més, passem de la representació a la presentació de l'objecte que es presenta tal com és, un fragment de la realitat empírica¹²⁵, una apropiació d'aquesta en un intent d'esborrar els límits entre art i vida, entre pintura, escultura i instal·lació. I no només hi introdueix objectes, també diferents materials com plàstics, papers i teles, i imatges que provenen de la cultura popular, d'elit, de les revistes i la publicitat dels mass media. L'obra assumeix l'aparença de l'objecte però aquest objecte real, extret de la realitat també pot assumir l'aparença de l'obra¹²⁶. I d'aquesta manera l'assemblage i el collage es convertiren en els recursos utilitzats per aquest grup d'artistes per poder portar a terme aquesta comesa, allunyant-se de l'expressionisme per apropar-se directament a la societat i a la reformulació de la pròpia imatge.

Robert Rauschenberg amb els seus *combine-paintings* i Jasper Johns que converteixen en protagonistes de les seves obres alguns dels símbols per excel·lència de la societat en què viu. Simbologia familiar per la població com la bandera nord-americana, un mapa dels Estats Units o una diana esdevenen temes pictòrics i es converteixen en icònics. Enganyos visuals que troben la solució en la gestualitat i factura de la pinzellada. Una ambigüitat entre la funció pictòrica, els límits de la matèria i la seva funció¹²⁷. Robert Rauschenberg i Jasper Johns foren els artistes més rellevants que marcaren el trencament amb l'abstracció i començaren el camí cap al pop, seguits també per Larry Rivers, Jim Dine i Claes Oldenburg.

Però també podem considerar precedents del pop algunes obres d'Umberto Boccioni, de Gino Severini o Carlo Carrà. Així com els ready made de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters o els fotomuntatges de John Heartfield¹²⁸, els collages i l'art de l'assemblage, així com els instruments de la societat de consum i dels mitjans de comunicació que esdevenen el punt de partida d'aquestes investigacions artístiques que portaren a terme artistes fortament arrelats al disseny, ja fos publicitari, de moda, de cartells o fins i tot d'aparadors.

És el cas d'Andy Warhol, el seu interès pels còmics el veiem en les series de pintures dedicades al detectiu Dick Tracy el 1960. A partir del 1962 començà a treballar amb la tècnica de la serigrafia amb la qual crearia el seu llenguatge particular de retrats de

¹²⁴ Thomas, pp:32-33. (trad.a)

¹²⁵ A. Martínez, *De Andy Warhol a Cindy Sherman* (València: Arte del siglo XX, Universitat Politècnica de València, 2000), p:19.

¹²⁶ Marchan Fiz, p:38.

¹²⁷ Martínez, p:22.

¹²⁸ Marchan Fiz, p:33.

personatges famosos com la Marilyn Monroe, l'Elizabeth Taylor, l'Elvis Presley o la Jackie Kennedy, però també de conegudes marques i productes. Enfront d'aquesta estètica més superficial treballà també el costat més fosc i tràgic d'aquesta societat. La mort apareix com a tema central en obres com *Disasters*, la sèrie que ens mostra cotxes destruïts en accidents, així com la sèrie sobre cadires elèctriques.

«És un artista l'encant del qual està arrelat en la desesperació, que medita sobre la sensualitat, el cruel pas del temps, la destrucció del propi jo, la inviabilitat de la vida comuna. Contra això, proposa el momentani fulgor d'una presència, una imatge, la de qualsevol, per tal que sigui capaç de saltar de la pal·lidesa de la inexistència a la presència de l'estrella¹²⁹».

Però Andy Warhol anà més enllà, s'obsessionà amb la fama «Vull ser tant famós com la reina d'Anglaterra» afirmà. Estrella De Diego comenta:

«Aquesta frase, banal en aparença podria estar carregada de significat. No vol ser el president dels Estats Units, ni un milionari, ni una estrella: aspira a ser la reina d'Anglaterra. Desitja, en suma, tenir un passat no només amb testament, sinó amb testament davant notari. No vol ser únicament famós o poderós: aspira a tenir un passat carregat de passat – el que reproduceix a casa seva- i vol, a més, ser anglès. Ajustant-se al mite per excel·lència de glamur a Amèrica¹³⁰.»

La creació de la Factory, els films de caràcter experimental i els happenings s'encaminaren a obtenir aquesta aurèola de la fama¹³¹.

Al seu torn, Roy Lichtenstein cercà un tipus de pintura on la petjada de l'artista desaparegués, i s'allunyava d'aquesta manera de les característiques pròpies de l'informalisme. Des dels inicis aquestes ens mostren el seu interès pels còmics, dels quals en copiava la imatge, l'alterava i n'augmentava les dimensions, es decantava per la utilització dels colors primaris i en potenciava les zones dels contorns. El resultat, una iconografia pròpia en què abordava el tema de la guerra, la mort i l'amor. Així ho

¹²⁹ S. Koch, *Andy Warhol Superstar* (Barcelona: Edicions Anagrama, 1976), p:20.

¹³⁰ E. De Diego, *Trístisimo Warhol, cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos* (Madrid: Editorial Siruela, 1999), contraportada. (trad.a)

¹³¹ L. Cirlot, *Las últimas tendencias pictóricas* (Barcelona: Edicions Vicens Vives, 1990), p:16.

mostren, *As I opened fire*, Quan obrí foc o *We Rose Up Slowly*, *Ens llevem lentament*, del 1964, per exemple.

I si de la temàtica de l'amor passem a l'erotisme, trobem les obres dels artistes Tom Wesselmann, James Rosenquists o Mel Ramos. La sèrie de grans nus americans del primer, *Great American Nudes*, 1967 o *I Love You With My Ford*, *T'estimo amb el meu Ford*, 1961 del segon. Ed Ruscha i Allan d'Arcangelo destacaren per les seves obres centrades en les carreteres, autopistes, gasolineres i peatges. I Robert Indiana per la integració de paraules, lletres i números.

D'aquesta manera el pop americà es desenvolupà a Nova York, però a poc a poc es traslladà cap a la Costa Oest. Los Angeles i San Francisco foren les capitals artístiques del pop californià. La llar de Hollywood i de Las Vegas, dels surfers o del les Harley-Davidson dels Hell's Angels que atorgaren una iconografia pop pròpia als artistes de l'Escola de Califòrnia.

El pop art anglès neix en relació als artistes de l'Independent Group, format el 1952 i que unia artistes, crítics, arquitectes... Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson o William Turnbull, que es reunien a l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres i que esdevindrien la llavor del posterior pop britànic¹³². Des del 1952 i fins al 1956 s'encarregaren de l'organització de debats i exposicions com «Parallel of life and art», el 1953. Es tractava d'una mostra que aglutinava imatges de tot tipus, il·lustracions de llibres científics, fotografies de la vida quotidiana, objectes, etc. I que transmetia la idea que totes elles conformaven l'entorn visual quotidià. El 1955, «Man, Machine and Mochion», organitzada per Richard Hamilton a l'ICA, i que exposava fotografies de cossos i màquines en moviment.

Amb la mostra «This is Tomorrow» a la Whitechapel Gallery el 1956 buscaren la integració entre totes les arts, esborraven la frontera que delimitava les belles arts, sense distingir entre alta i baixa cultura i on convisqueren objectes i imatges de diferents procedències. Fou en aquesta exposició on Richard Hamilton mostrà la seva obra *Just what is it that makes Today's Homes so Different, so Appealing?* i que ja hem comentat en el capítol dedicat al context internacional, ja que és considerada la primera obra pop.

I fou aquest mateix any quan l'artista donà una definició d'aquesta tendència, cal remarcar que durant els inicis el terme pop denominava l'art popular, on entenem el popular com a categoria sociològica. I sense aquí estar dotat d'un sentit crític, de defensa dels interessos de les classes socials inferiors. Aquesta definició de pop, referent a popular la trobem el 1958, en el text *The Arts and the Mass Media* escrit pel crític

¹³² A. Massey, *The Independent Group, Modernism and mass culture in Britain, 1945-1959* (Manchester: Manchester University Press, 1995), p:34.

Lawrence Alloway¹³³. No seria fins al 1961 quan el terme pop adoptà el significat actual en relació a un tipus específic d'art o tendència, polièdrica i individual de cada artista que engloba ironia i crítica, superficialitat i divertiment.

Richard Hamilton en una carta dirigida als arquitectes Alison i Peter Smithson afirmava:

«L'art pop és:

Popular (destinat a un públic de masses)

Efímer (una solució a curt termini)

Prescindible (fàcilment oblidable)

De baix cost

Fabricat en sèrie

Jove (dirigit a la joventut)

Enginyós

Sexy

Efectista

Glamurós

Un gran negoci¹³⁴».

I Eduardo Paolozzi:

«Suposo que estic interessat, sobretot, en investigar la daurada capacitat que l'artista té per aconseguir una metamorfosis de coses totalment ordinàries en quelcom meravellós i extraordinari, i que no sigui ni absurd ni moralment edificant...

¹³³ VV.AA., *Pop Art* (Ediciones Poligrafia), p:5.

¹³⁴ Carta que data del 16 de gener de 1957 i que trobem reproduïda a R. Hamilton, *Collected Words* (Londres: Thames and Hudson, 1982), p:28. (trad.a)

Busco subratllar tot el que de meravellós o ambigu hi ha en els objectes ordinaris, objectes que habitualment ningú es deté a mirar ni admirar[....]»¹³⁵.

Tot i la ja esmentada obra «fundacional» de la tendència podem referir-nos també a obres proto-pop, sobretot si ens centrem en el tema treballat. *Children reading comics*, el 1954, *On the Balcony*, 1955-1957, totes dues de Peter Blake o *el Collages Bunk* d'Eduardo Paolozzi, del 1947-1952, tot i que aquests no s'exposaren fins anys més tard.

A començament dels anys seixanta, una generació més jove també conreà i actualitzà aquesta tendència. Aquesta vegada es tractava d'un grup d'estudiants de postgrau que es reunien al Royal College of Art entre el 1959 i el 1960. Ronal B. Kitaj, David Hockney, Allen James, Derek Boshier i Peter Phillips presentaren els seus treballs en la mostra que ells mateixos organitzaren en la mostra anual de treballs de l'escola el 1961, «Young Contemporaries»¹³⁶. Als qui s'hi sumaren altres artistes com Richard Smith i Joe Tilson. Antony Donaldson, Jann Haworth i Colin Self coincidiren per altra banda en una altra escola d'art, la Slade School of Fine Arts de Londres¹³⁷.

Si ens centrem en les galeries que recolzaren aquesta tendència, trobem la del Robert Fraser, considerada una de les més modernes de l'època i on hi exposaren Peter Blake, Richard Hamilton, Jann Haworth, Colin Self o Eduardo Paolozzi. Contribuí com a punt de trobada per artistes i músics, com els Beatles o els Rolling Stones, confluència que resultà amb el disseny d'algunes de les portades dels LP dels Beatles per part d'alguns d'aquests artistes pop¹³⁸.

El 1960 trobem a França un grup d'artistes units entorn del crític Pierre Restany i de l'artista Yves Klein que firmaren el primer manifest del Nou Realisme. Entre aquests artistes hi trobem Arman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Cesar Baldaccini, Martial Raysse, Jacques Villegé, Raymond Hains i François Dufrêne, als que més tard s'hi afegiren Christo, Nicky de Saint Phalle, Gerard Deschamps i Valerio Adami¹³⁹. L'objectiu era el de crear un art que es trobés en estreta relació amb la societat que el creava, per fer-ho s'apropriaren dels elements que aquesta realitat, societat els oferia. Elements que mostraren les dues

¹³⁵ Fragment d'una entrevista a Eduardo Paolozzi, realitzada a Nova York el maig del 1959 i publicada a RODITI, E.: *Dialogues on Art*, Horizon Press, Nova York, 1960 i citada a H.B. Chipp, *Teroías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Madrid: Editorial Akal, 1995), p:657. (trad.a)

¹³⁶ Livingstone, p:22.

¹³⁷ Livingstone, p:25.

¹³⁸ Jann Wadworth i Peter Blake dissenyaren la portada de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, el 1967. I Richard Hamilton The White Album, el 1968.

¹³⁹ Martínez, p:37.

cares de la societat de consum, i apostaren per les deixalles d'objectes industrials enfront dels objectes amb el seu embolcall brillant o els cartells publicitaris que els anunciaven. Les *Compressions* de Cesar Baldaccini, blocs d'una massa metàl·lica procedents de ferralla d'automòbils comprimida. La cara i la creu de la modernitat, el cementiri de cotxes vers l'autopista. De la mateixa manera Arman acumulava diferents objectes, gerres, taps, màquines d'escriure o dentadures postisses, elements col·leccionats i exposats en vitrines que plasmen l'acumulació d'objectes resultant del consum desmesurat de la societat del benestar. I encara anà més enllà, el 1965 presentà l'exposició «Le plein», el ple, en què emplenà l'espai de la galeria Iris Clert de París d'escombraries.

Però aquests artistes investigaren també sobre la relació entre art i vida, art i entorn. D'aquesta manera les seves accions d'aquests es produïren en galeries, però també sortiren al carrer, accions efímeres, art d'acció on creix la importància pel concepte que les inspira. Arman en unes accions similars a les del moviment Fluxus, destrossava i transformava en desferres diferents objectes, com els violins, que després mostrava com obres d'art. Jean Tinguely utilitzà peces de ferralla per convertir-les en escultures metamecàniques, *Meta-Matic*, dotades de moviment, que fins i tot algunes arribaven a autodestruir-se. Però sense dubte una de les figures cabdals fou Yves Klein, qui creà un art hereu del dadaisme però dotat d'una gran espiritualitat i anticipà pràctiques i accions que es consolidaren durant els anys posteriors amb l'art d'acció, els happenings i les performances. Experimentà amb els camps monocroms, plans de colors on destacaren el vermell, el daurat, però sobretot, el blau. L'International Klein Blue (IKB) que esdevindria leitmotiv de la seva obra. Reflexionà i treballà amb i sobre el buit, l'exposició «Le vide», el buit, on el 1958 presentà la Galeria Iris Clert buida, amb les parets nues. O amb el *Le Saut dans le vide* salt al buit, un fotomuntatge del 1960, metàfora del buit en què viu l'esperit; Però també amb i sobre l'aire, el temps, el foc o la pluja com agents plàstics que deixaven les seves empremtes i tenien com a objectiu atrapar la immaterialitat. Aquestes protagonistes de les seves antropometries, on el cos de la model cobert d'IKB deixa les seves empremtes sobre el llenç i conforma l'obra d'art.

El 2n manifest el signaren el 1961 sota el títol *À Quarante Degre's au-dessus de Dada*, Quaranta graus per sobre de Dada, fou també una mostra en què s'evidenciava l'esperit provocador de Dadà, però on el nihilisme es convertia en canvi, el gest antiart en gest afirmatiu el qual esdevindria la base d'aquest nou vocabulari expressiu creat a partir del reciclatge de desferres extretes d'abocadors. Les exposicions el 1962 «Le Nouveau Réalisme» a París i també «The New Realists» a la galeria de Sidney Janis a Nova York consolidaren aquesta tendència.

Com ja hem comentat en els apartats anteriors, a Espanya també hi trobem la tendència pop a partir dels anys seixanta coincidint amb la crisi de l'estètica informalista i entroncant amb el capítol dedicat al context artístic espanyol. En aquest punt

desenvoluparem amb una mica més de profunditat el treball que portaren a terme Estampa Popular, Estampa Popular de València (1964-1968), Crónica de la Realidad (1964-1975) i Equipo Crónica (1964-1981). La introducció del pop a Espanya tingué, com ja hem apuntat, unes connotacions diferents ja que la realitat social i econòmica presentava unes característiques diferents també, aquest cas pròpies d'un estat dictatorial i en conseqüència aquí la tendència va adquirir unes implicacions de denúncia política i crítica social.

«I és que, perquè hi hagi Cultura Pop, hi ha d'haver primer una societat opulenta que la faci possible, i aquest no era el cas d'Espanya fins ben entrats els anys seixanta¹⁴⁰».

El moviment realista però havia tingut un protagonisme especial durant el període republicà i també durant la guerra civil, però havia quedat relegat a un segon pla durant la dècada dels quaranta, perdent en part el paper de denúncia també. Durant la dècada posterior començà un auge del realisme social que englobava totes les facetes culturals, literatura, cinema, on arribava amb demora la influència del neorealisme italià.

Era un art que buscava un apropament a la societat:

«Un apropament cap al poble per part dels artistes embarcats en un nou art popular que portarà un altre apropament per part d'aquest mateix poble cap als seus artistes i cap aquest art renovat [...]»¹⁴¹

Estampa Popular aparegué el 1960 a Madrid, es tractava d'un grup que mantenia una actitud crítica enfront l'abstracció entesa com un art per a les minories. Aquest grup d'artistes que apostava per la representació, la utilització del gravat, habitualment el linòleum i en menor mesura la xilografia, de format petit i amb grans tiratges, i per tant a un preu reduït. Apostava per la denúncia i la protesta per mitjà de la cerca i la utilització d'un llenguatge accessible i comunicativament popular. Cultivaven un realisme de caràcter expressionista que feia referència a la situació de les classes oprimides, sobretot les del sector agrari. I tot i que va iniciar-se a Madrid, com ja s'ha comentat en els capítols

¹⁴⁰ Orihuela, p:20.

¹⁴¹ F. CANDEL, Text de presentació per l'exposició «Estampa Popular Catalana» celebrada a la Galeria Belarte a Barcelona el 1965 i citat a A. Julian, I. Tapies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona: Editorial Icària, 1977), p:192. (trad.a)

anteriors, aquest es va anar estenent ràpidament per tot el país, Còrdova, Sevilla, Bilbao o València. Fou el 1964 quan es constituí Estampa Popular de València amb una clara motivació de tipus social, entorn dels crítics Tomàs Llorens i Vicenç Aguilera Cerni. Els orígens de la formació estan íntimament lligats a la creació d'Equipo Crónica i Crónica de la Realidad, fet que en problematitza la seva delimitació en relació al moment de creació, les activitats i les característiques de totes tres formacions¹⁴².

Fem especial referència al cas valencià perquè era on s'havia començat a afermar la tendència pop i la utilització del llenguatge dels mass media, mentre a la resta el realisme implantat com ja hem vist era de tipus expressionista i de la mà d'Estampa Popular.

«..., creiem que els elements del nostre llenguatge han d'estar directament lligats a la realitat a la qual es refereixen. Per descriure visualment una situació convé d'utilitzar els mateixos elements visuals que defineixen i condicionen la vivència d'aquesta situació. La qual cosa em remet a les imatges difoses pels «mass media»¹⁴³.

Els mass media i els seus llenguatges s'estaven imposant amb força a la societat espanyola del moment, que vivia una situació de creixement econòmic i que tenia unes conseqüències en l'augment del consum, tot i que a un nivell d'impacte molt diferent de l'americà. La crisi del sector agrari, el creixement de la indústria i dels serveis i l'èxode migratori cap a les ciutats constituïren el context de la dècada. Els artistes que formaren part de la formació foren: Anzo, Ferran Calatayud, José María Gorrís, Francesc Jarque, José Marí, Rafael Martí, Ana Peters, Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo i Manolo Valdés, entre d'altres.

En aquell moment les obres de Rafael Solbes, Manolo Valdés i Joan Antoni Toledo, qui conformarien Equipo Crónica, presentaven algunes característiques comunes i que mantindrien en el seu llenguatge posterior: intenció de denúncia social, utilització tant d'imatge com de text, estructura narrativa procedent dels mitjans de comunicació, del còmic i de la publicitat gràfica, així com les imatges seriades¹⁴⁴.

¹⁴² José Carlos Suárez, «Equipo Crónica: Crónica de un equipo, (1964-1981)» (Universitat de Barcelona, 1990), pp:122-123.

¹⁴³ T. Llorens, «Un any d'Estampa Popular de València», *Serra d'Or*, 1965, p: 41-43. Revista consultada online a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serra-dor-22/html/>]. Consulta: 3/1/19

¹⁴⁴ Suárez, p:177.

D'aquesta forma i com hem vist, l'estiu del 1964 es constituïren el grup d'Estampa Popular de València que es distingia dels altres pel llenguatge que utilitzava, una iconografia pop d'acord amb els temps del «desarrollismo» dels anys seixanta que coincidia amb l'auge de la classe mitjana i de la societat del consum. I també l'equip de treball Equipo Crónica i Crónica de la Realidad. Si fem referència a aquest últim, considerat per Tomàs Llorens i Vicenç Aguilera Cerni com una formació independent veiem que les confusions poden ser notòries, i de fet el mateix nom de la formació, ha portat a fusionar els dos grups anomenant-los, Equipo de la Realidad, o quan Alexandre Cirici afirmava:

«En aquest sentit, el primer va ser l'Equip Crónica, també Valencià, format el 1964, que d'antuvi va anomenar-se Crónica de la Realitat, [...]»¹⁴⁵»

José Carlos Suárez, a la seva tesi doctoral dedicada a Equipo Crónica, matisa:

«Com veiem, les condicions per al naixement de la nova tendència, aquí anomenada «Crónica de la Realidad» foren les mateixes que feren possible el naixement d' «Estampa Popular» i també d' «Equipo Crónica». Pel que, al marge de les seves peculiaritats i finalitats pròpies; «Estampa Popular», «Equipo Crónica», i la tendència « Crónica de la Realidad», foren tres facetes d'un mateix fenomen de caràcter realista aparegut a València a començaments dels anys 60»¹⁴⁶.

Crónica de la Realidad, com a concepte, el trobem ja esmentat en el Manifest fundacional d' Equipo Crónica, que donaren a conèixer a finals de l'any 1964 i que estava redactat per Vicenç Aguilera Cerni i signat per Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo i Manolo Valdès. El concepte feia referència a un tipus determinat de realisme, una tendència amb finalitats íntimament lligades al realisme social i que utilitzava sistemes d'imatges actuals instaurats en la societat de masses. Una pintura que creava un llenguatge particular a partir d'elements culturalment objectivats amb la intenció de referir-se a fenòmens de la realitat social, fent-ne una anàlisi crítica i de denúncia¹⁴⁷.

¹⁴⁵ A. Cirici, «Els equips», *Serra d'Or* (Barcelona, març 1968), p. 68. Revista consultada online a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serra-dor-49/html/>]
Consulta:03/01/19

¹⁴⁶ Suárez, p:201. (trad.a)

¹⁴⁷ Suárez, p:201. (trad.a)

Al Saló Nacional de Pintura d'Alacant del febrer del 1965 ja es parla d'aquesta tendència, el segon esdeveniment decisiu en la seva creació fou la mostra presentada al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a la ciutat de Barcelona el 1965, amb una exposició que mostrava obres de Francesc Artigau, Armand Cardona Torrandell, Carles Mensa, Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo i Manolo Valdés. El catàleg de l'exposició incloïa textos de Cesáreo Rodríguez Aguilera i de Vicenç Aguilera Cerni.

Una tendència reconeguda per molts dels teòrics del moment, com un moviment que naixia de les influències del pop i que propugnava un realisme crític. Tot i que del text de José Carlos Suárez es desprèn que es tractà d'un intent d'agrupar diferents manifestacions sota el nom de Crónica de la Realidad per a una millor operativitat, però que en realitat, aquesta denominació no deixa de ser una etiqueta i no fa referència a un equip de treball on es renúncia a l'estil individual per crear-ne un d'únic.

«Una tendència encunyada per V. Aguilera Cerni, com ell mateix ha reconegut i no s'ha cansat de repetir en nombroses ocasions, que va tenir la seva presentació com a tendència en l'exposició realitzada al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears de Barcelona el juny del 1965, sent, en un sentit estricte, també l'última que el moviment feu com a tal[...].¹⁴⁸»

Equipo Crónica es constituïa a finals de l'estiu del 1964, com ja hem apuntat i integrava a Rafael Solbes, Joan Antoni Toledo i Manolo Valdés, tot i que el nom de la formació i el moment en què el començaren a utilitzar també ens porta a una certa confusió i no queda del tot clar. Sigui com sigui podem considerar que fou després de l'exposició de l'Ateneu Mercantil a València que s'agruparen com a equip i feren públic el manifest fundacional.

«Equipo Crónica s'ha constituït com a conjunt de treball, col·laboració i experimentació.

El treball en equip no té per què ser privatiu de les tendències formalistes: el realisme d'acord amb la nostra circumstància també pot exigir, per altres camins, la radical superació de la mitologia de l'individualisme, de l'expressió subjectiva com a intencionalitat de l'activat artística.

Apliquem mètodes col·lectius de treball per a fins sobreindividuals.[...]

¹⁴⁸ Suárez, p:246. (trad.a)

La sèrie és, per a nosaltres un mode idoni d'unir allò particular amb el desenvolupament dinàmic i dialèctic del general. [...] ¹⁴⁹».

Un ideari que coincidia amb el d'Estampa Popular de València, que basava el procés creatiu a partir de les imatges dels mass media i del llenguatge del còmic per elaborar una sintaxi pròpia basada en el mètode de sintetització mitjançant l'ús de tintes planes i la seva seriació utilitzant medis de reproducció propis de la impremta. Els temes tractats giraren entorn de la denúncia dels mites culturals propagats pel poder i la violència institucional com en les sèries: *Guernica 69*, el 1969, *Policía y Cultura*, el 1971 o *Serie Negra*, el 1972. Però també reflexionaren sobre l'art i el procés de creació, sobre la seriació i la juxtaposició d'imatges per manipular el patrimoni visual ja existent.

El 1966 l'equip es va reduir a Rafael Solbes i Manolo Valdès, i a partir d'aquell moment les obres es realitzaren de manera conjunta, a quatre mans, consolidant l'aposta pel treball en equip en detriment del mite individual de l'artista. El 1972 entrà com a col·laborador fix Juan Vicente Monzó, intervenint en la realització i pintura dels múltiples i substituint a Consuelo, artista col·laboradora habitual, però de la que no en disposem gaire informació. La seva trajectòria es va veure interrompuda el 1981 amb la mort de Rafel Solbes, l'última sèrie *Crónicas de la transición* quedà interrompuda ¹⁵⁰.

Com hem vist, les condicions que propiciaren el naixement d'aquesta nova tendència pop amb els grups Crónica de la Realidad, Estampa Popular i Equipo Crónica, foren les mateixes. Pel que, al marge de les seves peculiaritats i característiques pròpies, les tres formacions van ser tres facetes d'un mateix fenomen de caràcter realista aparegut a València a començaments dels anys seixanta.

Durant els anys cinquanta trobem un grup d'artistes que conreen un realisme diferent, es tracta del grup de realistes madrilenys, que tot i que no els uneix un manifest els analitzem com a grup, ja que tots iniciaren la seva trajectòria durant els cinquanta i arribaren al seu punt àlgid durant els seixanta. La seva obra es caracteritza per una mirada fidel a la realitat per mitjà d'una figuració de tipus intimista que s'allunya de la fredor de la fotografia. L'integraren Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla, Julio i Francisco López Hernández i Antonio López García, qui ha assolit un major reconeixement internacional.

En aquesta mateixa línia, a finals dels anys seixanta sorgeix als Estats Units l'hiperrealisme, que seguia amb el procediment que havia començat el pop, el de crear imatges a partir d'imatges, del còmic o de la publicitat. Ara però creant un registre

¹⁴⁹ V. Aguilera, «La posguerra. Documentos y testimonios», *Servei de Publicacions del Ministerio de Educación y Ciencia* (Bilbao, 1975), p: 9-12. (trad.a)

¹⁵⁰ José Carlos Suárez, «Equipo Crónica: Crónica de un equipo, (1964-1981)».

documental de la quotidianitat de la vida moderna. Una còpia, però no de la realitat pròpiament dita, sinó de la representació d'aquesta materialitzada en la fotografia. Els artistes juguen amb l'eficàcia de l'engany visual, un trompe-l'oeil que manipula i redimensiona la realitat i s'allunya d'aquesta manera d'una possible objectivitat.

L'exposició celebrada al Museu Withney de Nova York, titulada «Twenty Two Realists», Vint-i-dos realistes, el 1970 encetava el camí d'aquesta nova tendència que es consagraria el 1972 a la Documenta de Kassel.

IV. JOSÉ LUIS PASCUAL

IV.I INTRODUCCIÓ AL SEU LLENGUATGE

Considerem que és a partir dels anys seixanta quan l'ordenació seqüencial del desenvolupament artístic es fa cada vegada més difícil. Aquest fet és degut a la gradual pèrdua del concepte d'estil, al que s'hi afegeix la utilització lliure i discrecional de tècniques, materials i procediments que eliminen les divisions entre gèneres, per exemple. I aquestes passen a conviure, i a coexistir fins a desembocar en un absolut pluralisme que invalida els criteris d'ordenació i valoració que s'havien utilitzat tradicionalment en la Història de l'Art. Aquest deixa d'explicar-se en termes evolutius i cada vegada és més difícil d'establir cronologies i límits entre les tendències.

Aquest és el punt de partida des del que afrontem aquest capítol amb l'objectiu d'arribar a un coneixement holístic de la trajectòria artística de José Luis Pascual, determinar les característiques del tot per després poder analitzar els elements que les conformen. Tenint present que estem treballant amb un corpus obert i canviant. Per una banda, pel fet que ens és molt difícil parlar d'un sol estil o tendència, i per l'altra, perquè en aquest cas l'artista segueix treballant i creant. Un artista que transita per territoris d'ambigües fronteres, on tots els procediments li són vàlids per tal d'aconseguir l'efecte que vol mostrar, això sí, aquests límits es troben sempre acotats per l'element figuratiu.

«José Luis Pascual pertany a la generació que va protagonitzar la revolta en contra de l'art abstracte»¹⁵¹.

D'aquesta manera comença el text escrit per Maria Lluïsa Borràs per al catàleg de l'exposició «Once Upon a Time» que se celebrà a la Fundació Vila Casas el 2004 i que mostrava una retrospectiva de l'artista amb obres del període 1961-1985. Una generació d'artistes en què l'autora també hi inclou els artistes Robert Llimós o Miquel Barceló, artistes que apostaren per la figura, per la seqüencialitat narrativa carregada de significat

¹⁵¹ M.Ll. Borràs, «José Luis Pascuap, una obra transversal», en *ONCE UPON A TIME* (Barcelona: Espai VolART), p:6.

del còmic i el llenguatge dels mass media. El pop que donà sortida a l'inconformisme underground dels anys setanta i vuitanta i que tot i la seva evident evolució José Luis Pascual ha mantingut fidelment al llarg dels anys.

I és que com ja hem apuntat en diverses ocasions en aquesta investigació si hi ha un tret que caracteritza l'obra de l'artista i que perdura al llarg de tota la seva trajectòria, aquest és el de l'aposta per la figuració, el defuig de l'abstracció i que d'alguna manera esdevé la premissa entorn de la qual construeix tota la seva creació. Una figuració que es mou entre el pop, la transvanguarda, el neoexpressionsisme i l' heterogeneïtat de plantejaments en relació a la nova figuració, tendències de les quals en forma part tot depenent del moment vital i de creació. Tendències que sorgiren i s'expandiren durant els anys de formació i les primeres etapes de creació de José Luis Pascual.

El 1982, al quadern-catàleg que acompanya l'exposició «Presencias de nuestro tiempo» presentada a la Galeria René Metras de Barcelona, s'hi presenta un text escrit per l'artista i titulat *Como si fuera un manifiesto*¹⁵², tota una declaració d'intensions i de principis sobre la seva obra, on manifesta en primer lloc les seves afinitats artístiques. Posa de relleu la importància de la pràctica de la pintura respecte a la investigació sobre aquesta mateixa, i manifesta el fet que l'artista és autodidacta, tot i la seva formació com arquitecte i el seu ampli coneixement de la història i de l'art que afloren en cadascuna de les seves obres. Així i tot l'artista crea a partir del treball, de la investigació i en definitiva de la pràctica artística en ella mateixa. Expressa també la necessitat que el mou en la creació, José Luis Pascual és artista per necessitat:

«Soy pintor, me siento pintor y tengo que practicar el hecho de serlo¹⁵³.»

En aquest text reflexiona també sobre la bellesa, que ha estat sempre en relació constant amb la pràctica artística i que per a ell és un sense sentit si no va de la mà de l'acció comunicativa. L'artista es defineix i s'identifica com artista i no com a dibuixant d'historietes que utilitza el mitjà del còmic fent ús del moment. Perquè la seva obra no ha respost en cap moment al seguiment d'una moda, el llenguatge pop utilitzat no li ve imposat i així ho denota la seva trajectòria. El pop que utilitza el repertori icònic de la cultura urbana i industrial de masses, propi de la societat de consum, però també el més crític on la figuració s'apropa al reportatge social.

¹⁵² José Luis Pascual, «A modo de manifiesto», *Presencias de nuestro tiempo* (Barcelona: Galeria René Metras, 1982).

¹⁵³ J.L Pascual, «A modo de manifiesto», *Presencias de nuestro tiempo* (Barcelona: Galeria René Metras, 1982).

L'artista s'apodera dels mitjans de comunicació que es troben al seu abast, diaris, revistes, naps que conformen un joc de cartes, segells o jocs de taula, com exemplifiquen les obres *Portada*, del 1976 o *Naïpe para jugar a Rey*, de l'any anterior. Hi presenciem la inversió funcional de les tècniques lingüístiques d'aquests mitjans, una tècnica que s'utilitza en l'art d'avantguarda i que definia la representació artística com a desautomatització i desfamiliarització en un marc comú del pensament que ens porta a oposicions sintàctiques i antítesis significatives, reflex dialèctic de les contradiccions pròpies de la nostra societat. Les portades de revista o de diaris que acumulen textos inintel·ligibles, el missatge perdut en un codi desconegut, la lectura de la imatge que acompanya el missatge i la seva simultània distorsió, la informació vers la deformació. Una lectura activa enfront de la passivitat habitual a què ens porta la societat del consum, de la falsedat que ens imposen els mitjans de comunicació, i que l'artista ens presenta per mitjà de textos guixats i ratllats en una acció de llibertat crítica. Obres on els personatges es troben separats del seu context habitual, que a vegades però, encara se'ns presenten identificables pels seus aspectes típics, atributs i connotacions específiques d'ells mateixos, per exemple en el cas del policia, el rei o el bisbe. Denúncia i oposició a les pròpies institucions com a símbols culturals i de repressió.

José Luis Pascual s'apropia dels aspectes més comuns i banals de l'horitzó de la rutina del dia a dia. On els elements populars que sorgeixen dels objectes d'ús que ens envolten passen a formar part del repertori visual de l'artista, que s'exemplifica en la sèrie *El sonido de los objetos* de l'any 1982. On els objectes representats apareixen descontextualitzats, on el predomini del valor d'aquest canvi recau sobre el valor de l'ús d'aquests. Objectes d'ús quotidià que es transformen en el suport i en el producte artístic, en el mitjà del qual se serveix l'artista en el seu procés d'investigació i reflexió. És el cas per exemple de les safates de cartó o de les culleres de fusta.

Però també el pop del retrat de l'star system, el de la repetició de la imatge que conflueix en els dissenys de diverses fundes de discos dels Beatles, Pink Floyd o Elvis Presley al llarg del 1985, a la manera de Jann Wadworth i Peter Blake en el disseny de la portada del LP dels Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, el 1967. Del llenguatge híbrid del còmic, del còmic més pop, però també del més underground, que trobem en les seves *Antihistorietes* del 1976.

Els còmics que ja havien estat utilitzats per exemple el 1947 per Kurt Schwitters en l'obra *For Käte*, o per Robert Rauschenberg, anys després en les seves pintures combinades, però que fou amb *Dick Tracy* d'Andy Warhol, el 1960 o amb la sèrie de *Superman* de Mel Ramos, dos anys més tard, quan es formalitzà com a tècnica iconogràfica pertanyent al pop i es convertí per exemple en el tema principal de l'obra de Roy Lichtenstein¹⁵⁴. El llenguatge del còmic del que l'artista n'agafa les seves convencions estilístiques, la

¹⁵⁴ Marchan Fiz, p:39.

repetició i la juxtaposició, el medi lingüístic que l'ajuda a aconseguir els seus fins comunicatius, la influència de les articulacions espacials dels enquadraments, les seqüències i les normes de narració de procedència cinematogràfica. Procediments narratius que ens recorden els dels retaules clàssics o l'acumulació de llenguatges, l'escrit i el visual del llenguatge publicitari que el porten a investigar en les relacions entre els enquadraments que es tradueixen en la intensificació de l'espai semàntic, tot creant escenaris bidimensionals i més tard tridimensionals. Arnau Puig explica que José Luis Pascual mai s'ha sentit autor de còmics perquè no té cap historieta inventada que contar¹⁵⁵. Jo hi afegiria, que potser ell mai s'hi ha sentit, però que sí que s'hi ha convertit, perquè ha tingut i segueix tenint la capacitat d'explicar la historieta més essencial i potser més transcendental de totes, la de la vida mateixa i així ho exemplifiquen *Destino Ibiza*, del 1981 o *¡Hola! Me llamo Pablo*, publicada el 2006 però creada molt abans, el 1978. O el fet que des de l'any 2013, cada dia l'artista crea una vinyeta a partir d'una fotografia estreta del diari ja ens denota una necessitat més que una voluntat de comunicació narrativa.

Durant la dècada dels anys setanta, i posteriorment la dels vuitanta, sorgeix una tendència que podem considerar que fou la primera generació que propicià la renovació cultural després de la guerra a Alemanya, ens referim al neoexpressionisme alemany. Una tendència que ràpidament es va estendre, que sorgia en contra de l'abstracció, que s'oposava a la cerca compulsiva de la novetat, a la desmaterialització i la despersonalització de l'art. I que en canvi apostava pel poder de la comunicació de les imatges i per la importància del manual en detriment del conceptual. La Biennal de Venècia del 1980 suposà el llançament internacional de la transvanguardia, que suposava un retorn a la representació figurativa concebuda com un exercici sincrètic entre l'expressió de l'individualisme i la continuïtat de la tradició. Utilitzava un llenguatge plàstic neoexpressionista i una iconografia heterogènia que es nodreix de la relectura subjectiva de la Història de l'Art¹⁵⁶. Característiques de totes dues tendències que podem apreciar en l'obra del nostre artista.

José Luis Pascual sempre ha estat interessat en la tridimensionalitat, segurament la formació com arquitecte també hi ha influït. Un interès que ha fet palès al llarg de la seva trajectòria. Dels papers doblegats al paper cartó ondulat, fins a arribar a la planxa de fusta o de ferro. Els baixs relleus com a procediment narratiu o el decollage aplicat als diferents suports. Les successives capes de cartó superposades les unes a les altres i tallades en retracció. I les figures retallades a la planxa que a poc a poc s'hi van desenganxant respecte del fons per convertir-se en escultures carregades de frescor i espontaneïtat.

¹⁵⁵ Puig, *José Luis Pascual*, p:9.

¹⁵⁶ Martínez, p:150.

L'artista conrea una obra molt complexa i plena de matisos, mudable, versàtil i transversal, respecte als recursos estilístics que utilitza, tècniques i materials, però també a les temàtiques. Utilitza els temes de la tradició pictòrica: paisatges, bodegons, nus, retrats o interiors amb figura però amb una iconografia i una factura totalment personals, tamisats pel sedàs de la seva singularitat. Ha sotmès les formes representatives tradicionals a un tractament plàstic totalment nou.

Ha creat un llenguatge propi i definitori del seu estil, un vocabulari estètic que s'ha anat enriquint al llarg de la seva trajectòria conformant una tendència artística particular. Un llenguatge que no minva sinó tot el contrari, cada nova obra resulta i esdevé una nova aportació a aquest sediment estètic que compon i eixampla les fronteres del seu bagatge. Una heterogeneïtat de fonts de les quals es nodreix, de la història de l'art, de la qual l'artista n'és un gran coneixedor, però també de la realitat i la quotidianitat, de la pròpia biografia en relació íntima amb els seus llocs de residència. El paisatge en què habita esdevé protagonista de les seves obres, el mar d'Eivissa o els paisatges de l'Empordà.

L'artista ens parla d'allò que succeeix al seu entorn, obra sovint autobiogràfica, en el medi en què es desenvolupa, però també a un nivell més personal. Per exemple durant les primeres etapes, on les seves obres denoten com la vida quotidiana establerta o més ben dit preestablerta a ell ni el convenç ni el complau. Supera la superficialitat del pop afirmatiu¹⁵⁷ mitjançant la discussió amb els mecanismes propis de la societat de consum i es posiciona críticament davant d'aquesta realitat. El realisme no afirmatiu com a tendència que s'expandeix amb el Maig francès del 68, però també de les teories maoistes i leninistes que descobreix durant els anys a la universitat. «L'artista com un ésser militant i operant que alimenta un esperit progressiu en els fronts del llenguatge i dels continguts[...]»¹⁵⁸

L'expressió subjectiva que s'uneix a la provocació política, una paròdia crítica amb què l'artista es qüestiona des d'una actitud combativa i escèptica, per mitjà d'un vitalisme i gest agressiu, un acte de creació nerviós, ple d'ironia i humor àcid, els grans pilars que fonamenten la societat en què viu, un retrat de la sensibilitat artística dels anys setanta i vuitanta en plena transició i que encara conserva. Imatges grotesques i personatges esquinçats que caracteritzen l'obra dels anys setanta i vuitanta i que es van diluint durant l'etapa de l'Empordà. L'artista critica i ridiculitza el paper de l'Església, la reialesa i la política. Un qüestionament de tot allò que se li havia imposat, i del que se n'havia avorrit profundament, aquells estaments del passat encara plenament vigents, inamovibles, estàtics i rígids.

Pareja de reyes, del 1975 o els grups de *Parlantes* del 1979. Obres de gran expressionisme gestual i gest ràpid, que presenten superposicions en el dibuix cal·ligràfic, taques de tinta i

¹⁵⁷ Marchan Fiz, p:68.

¹⁵⁸ IBIDEM, p:72.

guixades, empremta d'una realitat preexistent com ens mostra a *Monografia destructiva sobre la comunicació gràfica*, del 1975, en què l'acció cal·ligràfica esdevé un acte creatiu formal en ell mateix. Un art combatiu i de protesta, que reapareix en totes les seves etapes i que caracteritza sèries i obres que neixen d'un moment convuls i determinat, per després diluir-se fins a ressorgir en un altre moment, quan el present o reclama novament, temes de protesta puntuals però de significat atemporal.

José Luis Pascual és un estudiós de la imatge en el sentit més ampli de la paraula, que efectua un art de síntesi, de cúmul de referents. Historiador de l'art i la cultura, intel·lectual que plasma en totes les seves obres la riquesa de l'extraordinari bagatge artístic que l'acompanya.

«José Luis Pascual és un estudiós de l'art i res és gratuït en ell¹⁵⁹».

Investiga, coneix i reté, aplegant tota la informació per utilitzar-la en el moment precís en què la necessita, influenciat per l'obra d' Henri Matisse o de Pablo Picasso, però també del sentit més crític de les pintures negres o els gravats de Francisco de Goya, els capritxos que es materialitzen com a perversions en un procés de transgressió. L'univers més obscur i sòrdid que cobra vida en aquesta sèrie pertorbadora que gira entorn la tradició de la prohibició, *Las Perversiones*, del 1977. O les pintures rupestres, insuperables en l'efecte, la tècnica, el sentit, el contingut i el continent, segons l'artista.

En cadascun dels seus treballs l'artista posa de manifest l'extraordinària facilitat per comunicar-se, puntal de la seva creació, per mitjà d'una infinitat de recursos, que mantenen afinitats iconogràfiques en tota la seva obra, pintura, escultura, obra gràfica o obra seriada, la qual li permet l'estudi de diferents interessos formals. Sèries que comencen amb el tiratge de *Monografia destructiva sobre la comunicació gràfica* i que segueixen tant en obra gràfica com en la tridimensionalitat en els múltiples.

Ens ofereix obres plenes de colors vibrants que es contraposen a la monocromia i l'alternança del blanc i el negre en d'altres etapes. El mateix passa amb les composicions, que van de l'horror vacui al buit, al minimalisme i la concreció de la figura en la forma de la seva estructura més primària, que en pintura trobem en obres com *Figura*, del 1979 [Nº Ref. A528]. Reduïda en el cas de l'escultura, als determinants essencials del volum en íntima relació al fons, a l'espai circumdant com *Abrazo*, del 1990 [Nº Ref. D1002] o en les obres de la sèrie *La seducción de la samba*, del 2004. Figures que es retallen sobre les

¹⁵⁹ Cita de Joan Ramon Triadó al debat realitzat en el si de l'exposició «Quiral Arte, Visiones asimétricas de un artista, José Luis Pascual» a la Fundació Privada Vila Casas, del 2 de desembre al 19 de febrer del 2005. El text està recollit i publicat per Rubes Editorial, Barcelona, 2005, p:3.

àmplies zones de colors augmentant la percepció de densitat atmosfèrica dels camps cromàtics.



IL·LUSTRACIÓ 3: *Projecte per a escultura*, 2004, fusta pintada, 19x56x23cm. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 4: *Samba 2*, 2008, oli sobre tela, 24x19 cm. Font: arxiu personal JLP.

IV. II JOSÉ LUIS PASCUAL, TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA I VITAL

En aquest capítol hem descrit la trajectòria artística de l'artista, per fer-ho hem diferenciat fins a sis etapes diferents, que ordenen l'obra en ordre cronològic i tenint en consideració el seu lloc de residència. Es tracta d'una narració que ens parla del perquè d'aquestes coordenades, de la situació personal de l'artista, de la creació de les diferents obres, motivacions, exposicions i encàrrecs que marquen cadascun dels apartats, així com l'anàlisi d'aquelles que hem cregut més convenientes de destacar, ja sigui perquè estableixen les bases o fonaments d'obres posteriors, perquè esdevenen un punt d'inflexió o per la repercussió que tingueren.

La lectura d'aquesta secció està estretament lligada a l'anàlisi del catàleg que constitueix el capítol número V.II, sense un no s'entén l'altre, el catàleg, com ja hem comentat anteriorment, el presentem en format digital, fet que afavoreix la lectura o consulta simultània d'ambdós.

IV.II.I PRIMERES OBRES

Hem considerat oportú afegir un apartat que s'escapa de les coordenades establertes que delimiten les cinc etapes en les que hem distribuït l'obra de l'artista. Aquesta secció, inclou aquelles obres d'infantesa i de formació que esdevenen d'alguna manera el prelude de la posterior trajectòria, realitzades entre el 1953 i el 1964. Evidentment que hi ha dibuixos anteriors, però aquestes són algunes de les més rellevants i que ens han arribat als nostres dies en bon estat. Obres creades al seu primer estudi, la seva habitació, un refugi per a la creació, on les obres que realitzà ja responien a la utilització de diferents tècniques i materials, ceres, retoladors i llapis, obres figuratives i sempre, durant aquests anys, en dos dimensions, a excepció del guix escolar convertit en un personatge de figura humana [Nº Ref. A49]. Totes elles retraten tot allò que envoltava al José Luis nen, tot allò que tenia a la vora i assentaren les bases dels seus interessos artístics. Totes aquestes també les hem volgut recollir en el catàleg perquè pensem que gràcies al seu estudi ens permeten investigar i identificar el que foren els fonaments de la posterior trajectòria. Un retorn a la mirada del nen, del noi inquiet que començava a mostrar la necessitat de plasmar sobre el paper tot allò que veia, un ventall que inclou des de retrats a escenes de gènere, paisatges rurals i paisatges urbans, algunes obres fetes des de la reflexió

pausada, d'altres esdevenen dibuixos ràpids que cerquen la màxima concreció de la línia i de la forma com en el cas de *Leyendo el diario* [Nº Ref. A38]. Algunes destaquen pels colors vius, d'altres per la minuciosa tècnica en què aplica la tinta sobre el paper com per exemple en l'obra *El deseo del triunfo* [Nº Ref. A28]. Procediments i tècniques que descobreix per mitjà de l'experimentació, quan aplica la cera sobre el paper, però en aquest cas posada en horitzontal, quan a sobre hi posa un llençol i hi aplica calor amb una planxa, aquest descobriment per mitjà de l'experimentació que és amb el que es va formant com artista autodidacta, una metodologia que encara segueix utilitzant.

Podem veure com algunes obres ja ens mostren clarament el seu domini del dibuix, la seva habilitat de comunicació i la seva inquietud incansable per experimentar i trobar noves maneres que el permeten expressar-se per mitjà de l'art. Una destresa que es posa de manifest en obres com *El balcón de mi cuarto* [Nº Ref. A37], una obra figurativa i acadèmica on el José Luis autodidacta plasma allò que veu des de la seva habitació, amb una tècnica formalment acurada, basada ja en aquell moment en la pròpia pràctica de la prova-error.

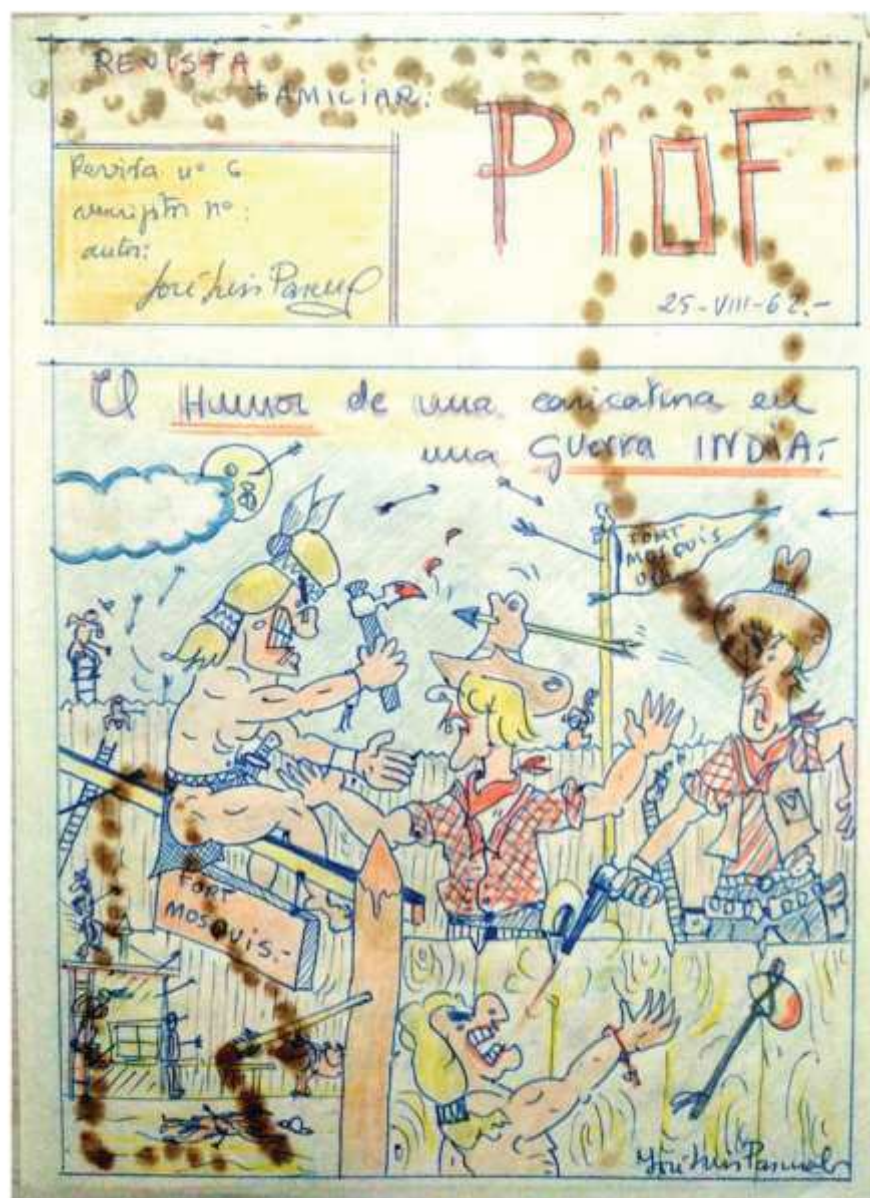
Obres que plasmen també la necessitat narrativa que sempre ha tingut l'artista, d'explicació com si d'una crònica es tractés de tot allò que forma part del seu dia a dia, però també d'invenció, de creació d'histories com podem veure en els següents dibuixos d'indis i vaquers que concreten tota la narració cinematogràfica d'una pel·lícula en un sol escenari on hi observem el transcurs de tota una història. Es tracta per tant d'un tipus de llenguatge que ja utilitzava en aquell moment, i que després conformarà una de les característiques principals de les obres. L'ús del llenguatge del còmic, del cinema, dels mitjans de comunicació, com en el cas de la creació d'una revista, no són el resultat d'una moda dels seixanta, són el fruit d'una necessitat comunicativa que sempre ha acompanyat al nostre artista. Ell mateix afirma que la seva intenció anava més enllà del dibuixar per dibuixar, era el de fer una obra, una creació constant que s'allunya de la mera espontaneïtat infantil, perquè cada obra plasma tot aquella idea que ell, potser sense saber-ho, havia anat forjant sobre el què és l'art, els artistes i la creació artística. Aquestes primeres obres d'infantesa aglutinen tot l'univers artístic que ell havia vist, contemplat i reflexionat, sobretot a casa dels tiets Samaranch, i mostren la idea de la bohèmia i la modernitat que ell associava a l'art.



IL·LUSTRACIÓ 5: Habitació de l'artista José Luis Pascual a casa dels seus pares, 1969 aprox. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 6: Habitació de l'artista a casa dels seus pares des d'un altre punt de vista, 1969 aprox. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 7: Portada de la revista *Piof*, creada per l'artista l'any 1962.



IL·LUSTRACIÓ 8: Historieta que l'artista dedica a la seva àvia, aprox. 1962.

IV.II.II ELS PRIMERS ANYS (1965-1971)

Aquesta és la primera de les etapes que hem establert, les coordenades delimiten la primera exposició que l'artista realitzà l'any 1965, i hem marcat aquesta data com l'inici de la seva trajectòria artística professional; el 1971 és l'any en què realitzà la seva segona exposició, amb els estudis d'arquitectura finalitzats decideix que ell es vol dedicar a la pintura, i és aquesta la data que ens serveix de parèntesi per tancar aquest període.

Creiem que el fet que es decideixi a exposar la seva obra denota un canvi en la seva actitud vers la creació artística, a més de la necessitat que té de plasmar sobre el paper la seva visió de tot el que l'envolta, en aquest moment es fa palesa també la necessitat de compartir-la.

Si fem referència a l'anàlisi d'aquest període, aquest segueix el mateix ordre que la classificació que el mateix artista ha realitzat i que ja hem comentat anteriorment, en la que l'obra és agrupada cronològicament, en tipologia d'obra tenint en compte les tècniques i materials i en sèries temàtiques. En aquesta etapa trobem obres pictòriques i també obra gràfica, però ja veurem com aquesta classificació cada vegada serà més extensa.

Cada obra catalogada disposa d'un número de referència compost per la lletra que designa l'etapa corresponent, en aquest cas la lletra A, i un número que va de menor a major, cronològicament, pel que pensem que la consulta simultània d'aquest apartat i del mateix període del catàleg ens pot ajudar a comprendre millor l'estudi realitzat, per facilitar-ho hem inclòs el número de referència corresponent juntament amb els comentaris de l'obra a la que fan referència.

Durant aquest període Espanya vivia anys de desenvolupament, gràcies a les polítiques d'estabilització i liberalització econòmica iniciades pel govern dels tecnòcrates que permeteren al país entrar en una fase d'expansió accelerada acompanyada de la transformació de l'estructura productiva, mentre el pes del sector agrícola es reduïa, augmentava la importància de la indústria i del sector serveis, atret sobretot per la campanya creada des del ministeri dirigit per Manuel Fraga, sota l'eslògan "Spain is different"¹⁶⁰. Una campanya publicitària que mostrava l'atractiu turístic del país, que ofería una destinació el suficientment moderna com per oferir al turista les comoditats i serveis necessaris per garantir una estada confortable, a la vegada que conservava un

¹⁶⁰ Luis Marzo, J. Mayayo, p:250.

exotisme folklòric, l'orientalisme i l'exotisme de les platges verges, dels toros, el flamenc i les gitanes, venent d'aquesta manera una imatge estereotipada del que era Espanya, com si es tractés de la pel·lícula *Bienvenido Mr Marshall* dirigida el 1953 per Luis García Berlanga.

Aquest període d'obertura i d'expansió econòmica accelerada tingué les seves llums i ombres, així el boom turístic comportà un boom urbanístic descontrolat que canvià de forma irreparable el paisatge costaner del país. Al que s'hi afegí un important èxode rural i una redistribució de la població, alguns marxaren a França, Suïssa o Alemanya, d'altres a les grans ciutats com Madrid i Barcelona que necessitaven mà d'obra industrial, en les zones de les rodalies de Barcelona el creixement fou notori, i és que per exemple, ciutats com l'Hospitalet de Llobregat passaren dels 5.000 habitants l'any 1900 als 242.000 el 1975, o Santa Coloma de Gramanet, que passà de 1.500 habitants a començament de segle a 107.000 el 1975, el 50% d'aquesta població que arribava a Catalunya provenia d'Andalusia¹⁶¹. La població per tant, cresqué de manera descontrolada entre el 1967 i el 1975, on s'hi crearen, a causa de la manca de planificació, barris insalubres situats a la perifèria, com les barraques de Montjuïc, la platja del Somorrostro al Camp de la Bota a Barcelona, el dia a dia dels quals quedà immortalitzat per exemple en obres com *Els altres catalans*, del 1964 de l'escriptor Paco Candel. Però també al llarg de tota la zona metropolitana, on es començaren a construir vies ràpides de comunicació i blocs de pisos que sovint eren deficitaris, sobretot si ens referim a l'equipament i les comoditats, aquests barris mancats de serveis es convertiren en zones marginals i segregades.

Oriol Bohigas el 1964 deia:

«La immigració està creant diàriament l'enorme suburbi de Barcelona, l'aspecte més conegut del qual és el barraquisme, el *chabolismo* [...]. La família barraquista accepta estoicament l'absoluta inexistència de les més necessàries de les instal·lacions. No hi ha aigua en quasi cap barri de barraques [...]. És esgarrifós de pensar que el barraquisme barceloní sigui precisament un camí de promoció i de superació.¹⁶²»

La conflictivitat laboral començà a créixer durant aquest període, i és que trobem una gran nombre de població obrera, classes populars que treballen en la indústria i que com hem vist viuen en habitatges insalubres situats en barris marginals. El 1962, la classe treballadora barcelonina se solidaritzà amb les vagues que tenien lloc a Astúries i es

¹⁶¹ D. Agustí, *Història breu de Barcelona* (Barcelona: Editorial Comanegra, 2014), p:201.

¹⁶² X. Barral, *Retallar el blau, assaig sobre l'art català del segle XX* (Barcelona: Edicions Pòrtic, 2001), p:147.

declarà la vaga general a tota Catalunya, hi participaren més de 20000 treballadors, el mes de setembre següent es va produir la protesta general dels treballadors de l'empresa Siemens a la fàbrica de Cornellà, el 1964 es creà la Comissió Obrera Central de Barcelona.

Els anys seixanta foren també els anys d'una dissidència intel·lectual creixent, la revista *Triunfo* que ja s'editava des del 1946, visqué un procés d'expansió i consolidació en aquesta segona etapa, la dels anys seixanta, sota la direcció de José Ángel Ezcurra Carrillo. En les seves pàgines veiem el reflex d'un ideari cultural d'esquerres que es convertí en símbol de la resistència intel·lectual al franquisme. La tradició marxista començava a ser cada vegada més accessible i el pensament arribà sobretot amb força a les universitats. El 1960 es creà el Museu d'Art Contemporani de Barcelona per mitjà de l'Associació d'Artistes Actuals (AAA) i la Càmera d'Art Actual que desplegà una gran activitat, de la mateixa manera que ho feu el Museu Picasso o la Fundació Miró. Durant aquesta època nasqueren també diverses escoles de disseny, entre les que destaquen sens dubte la dirigida per Alexandre Cirici, i organitzada pel Foment de les Arts Decoratives (FAD), l'escola Elisava que l'any 1961 substituïa l'anterior escola de disseny, al capdavant de la qual hi trobàvem el mateix Alexandre Cirici, i artistes com Xavier Miserachs, Ràfols-Casamada o l'arquitecte Oriol Bohigas o Eina que tenia l'objectiu d'integració entre art i disseny seguint les directrius de la Bauhaus.

Aquest desplegament cultural a Barcelona fou protagonitzat també per la incursió de noves sales en l'espai galerístic, un gran nombre de les quals s'ubicaren al carrer del Consell de Cent, esdevenint un punt de confluència en el sector, espais que José Luis Pascual freqüentava, com per exemple la Galeria René Metras, que s'hi establí el 1962 i des d'un primer moment apostà per l'art més nou. Ho aconseguí compaginant l'art de producció nacional amb l'internacional, sota el concepte «Presencias de nuestro tiempo» integrava l'obra d'artistes emergents amb la d'artistes ja consagrats, de fet José Luis Pascual fou un dels artistes que participà en aquestes mostres exposant la seva obra. La Sala Gaspar continuà amb la seva promoció de l'obra de Pablo Picasso, Joan Miró o d'Antoni Tàpies, entre d'altres. Organitzà el 1966 l'Exposició «Nuevas Expresiones» una aposta per la nova figuració que mostrava obres de Rafael Bartolozzi o Robert Llimós¹⁶³.

A Barcelona aquesta dècada fou també la de la *gauche divine*, expressió encunyada pel periodista Joan de Sagarra el 1967 i que intentava denominar i englobar el grup de joves artistes i intel·lectuals que durant els seixanta esdevingueren un fenomen cultural de bohèmia autòctona a la ciutat de Barcelona, el grup estava integrat per escriptors com Terenci Moix o Manuel Vázquez Montalbán, els arquitectes Ricardo Bofill, Oriol Bohigas o

¹⁶³ Carme Hueso, *Aparadors d'art, una aproximació a la història del galerisme a Catalunya*, ed. Gremi de galeries d'art de Catalunya (Barcelona, 2006), pp:88-89.

Óscar Tusquets, fotògrafs com Xavier Miserachs, i el director de cinema Joaquín Jordà, entre molts d'altres que es reunien entorn de la sala de festes Bocaccio¹⁶⁴.

José Luis Pascual començà la seva carrera universitària l'any 1964 a la Universitat de Barcelona, tot i que ell tenia clar que volia ser pintor i es volia dedicar a l'art apostà per l'arquitectura, aquesta no fou una decisió personal sinó més bé imposada per la família, sobretot pel seu pare, qui la considerà la millor opció, de fet era la única opció possible que integrava una vessant creativa.

Com ja hem repetit en nombroses ocasions l'artista és autodidacta, però cal remarcar que fou en aquell moment quan prengué consciència del seu procés creatiu, ja era conscient de què el seu art responia a una necessitat, a una necessitat que li sortia de dins, com ell mateix explica, una presa de consciència que s'evidencià quan l'artista visità l'exposició de final de curs dels alumnes de la Facultat de Belles Arts, en aquell moment s'adonà que les obres estaven fortament marcades per l'estil personal del professor i veié clar el camí artístic que volia seguir. Un viatge de cerca personal constant per poder respondre a les necessitats artístiques que se li presentaven en cada moment, seguint amb aquest objectiu, es passà el primer curs dels estudis d'arquitectura pintant, i també suspenent, refugiant-se de les assignatures que l'avorrien immensament, al que podria ser el primer estudi, un pis situat al carrer Beethoven, propietat del seu pare. Exposà tot aquest material creat l'any següent, 1965, a la Galeria d'Art Gifré i Escoda, de fet, aquesta fou la primera exposició que feu i sorgí gràcies als contactes del seu pare amb el propietari d'aquesta galeria, el Juanito Escoda, qui després de veure les obres de l'artista es mostrà interessat en exposar-les a la sala petita del seu local. La mostra presentava obres figuratives de colors vius, que plasmaven l'entorn de l'artista, realitzades sobretot en ceres «Dacs».

L'artista encara recorda els nervis que va passar, era la primera vegada que mostrava la seva obra a un públic general. Tot i els dubtes va considerar que l'experiència havia estat molt positiva, i tot i que durant els següents anys en què va estar cursant la carrera va decidir centrar-se en els estudis d'arquitectura i no va fer cap altra exposició si que és cert que en cap moment va deixar de crear.

La universitat li obrí tot un nou món, de coneixement, d'informació i també d'amistats, juntament amb quatre amics i companys de classe crearen el Estudio V, un estudi situat al carrer Príncep d'Astúries que es convertí en centre de reunió, d'estudi, de reflexió i d'intercanvi d'idees, un espai de llibertat presidit per un cartell d'un gat realitzat per l'artista, *El gato de la puerta del estudio* [Nº Ref. A129], el gat que després ha esdevingut una icona de la seva obra apareix per primera vegada l'any 1967, i és l'encarregat de

¹⁶⁴ Luis Marzo, J. Mayayo, 293.

presidir la porta de l'estudi, un gat de paper, una silueta vermella que es retalla sobre el fons i que ha mantingut la mateixa forma al llarg del temps.

Durant aquells anys universitaris l'artista s'amarà de les diferents corrents ideològiques que arribaven a la facultat, marxisme i mahonisme, guardava pamflets i es llegí *El llibre vermell* de Carl Gustav Jung. Acabà arquitectura el mes de novembre de l'any 1970, la segona exposició arribaria l'any següent, el 1971 de la mà de Josep Maria Civit i de Santiago Belloc, uns amics que tenien una empresa de comunicació i màrqueting, interessats en la seva obra des del primer moment, que foren dels primers en adquirir-ne, i que finalment li proposaren muntar una mostra de la seva obra al seu despatx.

Els mesos següents els passà realitzant el servei militar a la ciutat de Saragossa, fet que no li impedí seguir dibuixant. A la tornada, arribà a Barcelona amb unes ganes boges de començar a treballar en la seva obra, es buscà una casa estudi per poder independitzar-se i just durant aquest procés va tenir un accident de moto que el deixà al llit durant mesos, fou un entrebanc però que no el privà de seguir dibuixant, la necessitat de creació no minvà, més aviat tot el contrari.

L'artista explica aquest període d'aquesta manera:

«Más adelante, en el año sesenta y cuatro, empecé la carrera de Arquitectura. Hice mi primera exposición individual y me lo suspendieron todo: ¡natural! En mi casa no hubo ningún revuelo extraordinario, però las reflexiones oída me aconsejaron que si algún día quería dedicarme a lo que raelmente me gustaba, había determiandos caminos por los que antes debía andar. Fue lo que hice però reservándome la carata de un cierto desdoblamiento, con lo que consiguió ser como dos personas a la vez, mal susto, ciertamente, però que de algo me sirvió: el resultado fue que en el año setenta acabé la carrera de Arquitectura. Todos muy contentos, metí el título en un cajón y me fui a la mili sabiendo que al vovler sería pintor.¹⁶⁵»

Les obres d'aquest primer període, són les que ens presenten més dificultat d'anàlisi, no pel que fa al volum d'obres que en aquesta etapa és considerablement menor a les posteriors, fet que es deu a que a partir del segon curs de la carrera d'arquitectura, tot i

¹⁶⁵ Pascual, «El mes de José Luis Pascual», p:16.

que l'artista seguí creant, el temps que hi dedicà fou menor. Tot i això aquesta etapa compta amb 775 obres, una xifra més que considerable i que podria incloure la totalitat de l'obra d'alguns artistes. Sinó precisament perquè es tracta d'una etapa artística primerenca, en què es va configurant el seu estil propi a partir de l'experimentació i la cerca d'un llenguatge particular, pel que hi trobem una diversitat d'estils considerable que es fa palesa en la diversitat de tècniques i materials utilitzats: com les ceres, retoladors, llapis de colors, carbonet, oli, tinta, esprais o collage; en els diferents tipus de suports, paper, tela o cartó i sobretot en els recursos formals i iconogràfics utilitzats. Podríem dir, que fou durant aquests anys en els que es configurà el que seria després el seu llenguatge definitori, ja que podem apreciar que tot i la dispersió estilística, en aquest període assenta les que seran les seves bases formals, temàtiques i iconogràfiques, ja hi trobem representats alguns dels temes que esdevindran els seus leitmotives, com per exemple els autoretrats, la figura femenina, el gat, o espais que aglutinen tots els altres temes. Obres que ens presenten trossets de món, un horror vacui de personatges que interactuen entre ells aglutinats en un mateix escenari, el públic que contempla les històries dels parroquians d'un bar, la figura que s'asseu sola a la barra, cossos que s'entrellacen en una abraçada fins esdevenir-ne un de sol, la finestra oberta que deixa entreveure el paisatge de l'exterior o escenes de platja i tot en un espai que esdevé com un plató dissenyat per l'ocasió que inclou diferents espais arquitectònics, aquest afany de construcció sempre present també en la seva obra bidimensional i que està estretament lligat a la seva formació d'arquitecte.

L'artista inclou ja en aquest primer període, sèries o carpetes en el sentit de cicles temàtics que aprofundeixen sobre un tema concret, per exemple, *Mitologia* [Nº Ref. A117-A123], en què ens mostra diferents episodis de la mitologia grega com el de Perseu i el Minotaure o el del cavall de Troia, tots ells realitzats amb ceres sobre paper, on la taca predomina per sobre del dibuix, de figures naïfs i de colors vius. *Carpeta viatge* [Nº Ref. A 157 -A166], una carpeta de viatge que presenta les mateixes característiques formals que l'anterior i que recull diferents escenaris i escenes de la ciutat d'Estocolm i que l'artista realitzà durant un viatge a la ciutat. *Pecados y virtudes* [Nº Ref. A205- A219], es tracta d'una representació dels diferents pecats i virtuts, com si es tractés d'una auca on el protagonista es tota l'estona el mateix personatge que ens presenta un pecat o una virtut que viu ell mateix en primera persona i que ens recorden les representacions que trobem en les timpans o en els capitells de moltes esglésies romàniques i gòtiques.

En la majoria dels casos però, l'artista treballa sobre un un tema concret, que una vegada esgotat dona peu al següent, a vegades és durant el transcurs de creació d'una obra la que el porta o guia cap a la següent, d'altres la motivació arriba per altres canals, una notícia de premsa o l'encontre d'un nou material amb el que treballar. Alguns d'aquests temes que esdevenen icònics en el seu treball provenen dels mitjans de comunicació,

dels grans referents de la Història de l'Art, del cinema i molt sovint, estan extrets de la seva realitat més immediata i quotidiana, és el cas dels retrats que realitza a amics i familiars, els autoretrats, i en aquesta etapa, els retrats a la seva companya Tere.

Si fem referència a les sèries, enteses des del punt de vista de la serialitat, les trobem incloses en l'apartat d'obra gràfica, de les quals en aquest període no disposem del número exacte del tiratge. Una serialitat que permet que el preu estigui per sota del de l'obra única, i que, evidentment, permetia l'accés a l'obra d'art a un nombre major de públic. Durant aquesta etapa l'artista utilitza la tècnica del linòleum i trobem també una serigrafia, tècnica molt utilitzada pels artistes pop, totes aquestes obres giren entorn de la investigació sobre la forma humana. En moltes de les obres d'aquesta primera etapa, l'artista investiga sobre aquesta, figures sense rostre que es converteixen en personatges despersonalitzats que responen a l'objectiu de l'experimentació formal en diferents tècniques i materials. Destaquen els nombrosos autoretrats: l'autoretrat ha estat també des de sempre un dels grans temes principals que han plasmat els artistes en les seves obres, com a necessitat, més que un gest, que una cerca estètica pel gust, la necessitat de veure's a un mateix per comprendre's, per entendre i plasmar la pròpia actitud davant tot el que passa i ens envolta, per aprofundir en la dimensió de l'entorn com una prospecció feta des de l'altre per descobrir-se a un mateix.¹⁶⁶ I remarquem aquí també els nombrosos retrats de Tere: [Nº Ref. A80, A134, A185, A254, A255, A274, A365 o A582].

Seguint amb la investigació sobre la figura humana, destaca la representació de la figura femenina, la qual al llarg de tota la història de l'art ha esdevingut font principal d'inspiració per als artistes. Mussa, model i també artista, encara que aquesta tercera vessant ha estat sovint menystinguda per la història. Amb massa freqüència la representació de la dona s'ha vist cosificada a la representació del seu cos, del nu com a mer objecte de representació a la cerca de la bellesa ideal, sigui com sigui la figura femenina ha esdevingut i conforma un dels grans temes que componen la Història de l'Art. En aquest cas la representació de la dona no respon a un objectiu de cerca de mimesi, o d'un ideal de bellesa, José Luis Pascual aprèn a dibuixar a partir de la còpia del cos femení, esdevé des de l'inici un pretext per treballar, per crear noves formes, investigar i explicar tot el seu món plàstic. En aquest primer període la figura femenina es caracteritza per la sinuositat de les línies que la componen, línies suaus i arrodonides, de traç gruixut que donen volum a la silueta, representada en diferents postures clàssiques, estirada, asseguda, mirant a l'espectador, etc. Figures despersonalitzades, d'estil fauvista, de colors vius i complementaris que són representades sobre fons indefinits formats a partir de taques de colors com *Mujer* [Nº Ref. A93] que ens recorda clarament les figures femenines de les obres d' Henri Matisse a *L'alegria de la vida*, per exemple o *Personaje* [Nº Ref. A111 i A112] que ens recorden les realitzades també per Henri Matisse a les últimes etapes de la seva vida creades amb papers retallats, aquesta influència fauvista la

¹⁶⁶ Puig, *Les avantguardes artístiques catalanes*, p:49.

trobem també en altres obres, com en les que representa animals, a *Caballo* [Nº Ref. A89] aquest ens recorda clarament els cavalls de les obres de Franz Marc.

I és que en aquest període el missatge irònic i les connotacions polítiques i socials encara no hi són presents i per tan els temes que treballa són extrets o bé de la seva realitat quotidiana o bé de les grans obres i artistes de la Història de l'art i del cinema, a vegades aquesta referència no és només estilística sinó que és temàtica, com per exemple el violinista que representa diverses vegades *El violinista* [Nº Ref. A222 i A419] o *El violinista de París* [Nº Ref. A62] que ens recorden els violinistes de les obres de Marc Chagall, obres que José Luis Pascual havia estudiat amb profunditat a l'escola i que ell mateix afirma que l'influenciaren en la seva obra. Altres temes que pren com a referents de la Història de l'Art són els arlequins, treballats per exemple per Pablo Picasso, i que també són presents en l'obra de l'artista, per exemple *Payaso* [Nº Ref. A95], cal recordar la influència que té aquest artista en tota la seva obra, ja que ell mateix opina que és el seu pare escollit en àmbit artístic. Per últim, un altre dels temes àmpliament representats al llarg de la història i que ell també treballa és el de *Les Tres Gràcies* [Nº Ref. A345].

Aquestes formes arrodonies i suaus viuen un procés de geometrització a partir de l'any 1969, en què l'artista aposta per la concreció de la forma que a vegades s'apropa notablement a l'abstracció, pels colors freds i la utilització de tintes planes, aquestes que caracteritzen les obres pop i que esdevenen definitòries de l'obra d'Equipo Crónica per exemple, i que en el nostre artista es fan presents en obres com *Mujeres y tres planos* [Nº Ref. A225], *El abrazo* [Nº Ref. A369 o A675], *Dos Personajes* [Nº Ref. A 676] o *S.T* [Nº Ref. A548 o A549]. En aquest període deixa també els retoladors, les ceres i la pintura a l'oli aplicats sobre paper, tela o cartó i s'inclina per la utilització de la tinta xinesa, a partir de la qual investiga sobre el moviment que es genera quan s'aplica una pressió i una posterior inclinació del suport on la tinta es troba aplicada, o a partir de la pressió que genera un paper o un teixit quan es mou ràpidament en la direcció desitjada enduent-se d'aquesta manera restes de la matèria pictòrica, mostrant el recorregut del moviment generat.

La investigació del color el porta a un esclat cromàtic de colors vius i complementaris, de l'estil fauvista als colors llampants i fluor que s'apropen a la psicodèlia dels anys seixanta i setanta que l'artista Jordi Galí havia introduït a casa nostra per mitjà de la poesia, la música i l'art de la generació beat. Obres que es caracteritzen per un desig de fusió amb la natura, una figuració pop, imaginativa i delirant carregada d'experiències sensorials que s'allunya de la rigidesa formal que havia acompanyat l'informalisme dels anys anteriors i del qual José Luis Pascual sempre n'ha volgut fugir, així ho mostren les obres *Autorretrato* [Nº Ref. A94 o A105], *Dos bailando* [Nº Ref. A177], *Tere* [Nº Ref. A134] o *Paisaje fantástico* [Nº Ref. A08]. Una gama cromàtica que es redueix dràsticament a partir dels anys setanta, fins a utilitzar solament el blanc i el negre en obres més sòbries i minimalistes.

L'artista incorpora també recursos narratius i formals procedents del còmic i del cinema, que a partir d'aquest moment ja estaran sempre presents en la seva obra, en què insereix en l'obra estructures geomètriques poligonals que divideixen els espais que ocupen les imatges i que poden aparèixer en diverses formes, però que les més comunes són la quadricular. Afegeix també en aquesta primera etapa recursos formals com la repetició rítmica o la juxtaposició, estructures predilectes de l'art pop i utilitzades per Andy Warhol o Equipo Crónica i que a la vegada procedeixen de la publicitat comercial, que en aquesta etapa aplica juntament amb els recursos del contrast o la inversió de la imatge, que permet obtenir múltiples combinacions d'una mateixa figura com veiem en les obres *JLMG* [Nº Ref. A597 i A598], *El líder* [Nº Ref. A824], a més en aquest cas la tècnica utilitzada a estat la de la serigrafia, o les que utilitzen aquests mateixos recursos però per mitjà de la tècnica de l'esprai com *Rostro* [Nº Ref. A592], *Protesta I, II, III* [Nº Ref. A544, A545, A546].



IL·LUSTRACIÓ 9: Estudi que l'artista situà al garatge de casa dels seus pares, a la cantonada entre el c/Vallmajor i el c/Raset. 1970 aprox. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 10: Interior de l'estudi, 1970 aprox. FONT: arxiu personal JLP.

IV.II. III BARCELONA (1972-1979)

La història política espanyola dels anys setanta mostra les tensions naturals d'un règim que veia qüestionada la seva autoritat, mentre que la conflictivitat social creixia a causa del contrast entre la modernització de la societat i l'estancament d'una dictadura que es negava a canviar. Després d'un període accelerat de desenvolupament, a la degradació física evident del propi dictador, s'hi afegia també la de l'economia, derivada de la crisi econòmica mundial del petroli de l'any 1973, i l'augment de la conflictivitat social que confluïa en la lluita obrera, en el moviment universitari i també en les associacions veïnals, en el cas de la ciutat de Barcelona.

La crisi del 1973 suposà una desacceleració del creixement econòmic, juntament amb una forta política inflacionista a nivell internacional, pel que tan el consum intern de cada país com el comerç a escala internacional s'estancaren, la depressió econòmica afectà de forma notòria a Catalunya a causa de la forta industrialització d'aquest territori, la indústria es va veure perjudicada, tan per l'augment del preu de l'energia, com de la matèria prima o de la tecnologia punta. Aquesta depressió econòmica deixà un gran nombre de treballadors a l'atur, una taxa que augmentà significativament entre el 1975 i el 1979, i que aglutinava dos sectors, els treballadors de la indústria i els joves.

La dècada dels setanta fou una època de gran convulsió social, protagonitzada per la lluita de classes i el moviment obrer, que tot i els morts i la forta repressió no feia més que enfortir-se. Per les grans vagues del 1962 dels miners a Astúries o la vaga de la SEAT a Barcelona, en què el 18 d'octubre del 1971 els treballadors van ocupar la fàbrica de la Zona Franca per reivindicar la llibertat sindical i la readmissió dels acomiadats, i que acabà convertint-se en l'avantguarda de la lluita del moviment obrer per la llibertat. La conflictivitat laboral no fou només un instrument per millorar les condicions de vida de les treballadores i els treballadors sinó que es convertí en una forma efectiva d'oposició política.

A finals dels seixanta, naixeren les associacions veïnals com a entitats legals de projecció pública, amb un clar objectiu de resolució dels problemes que tenien lloc en el sí d'aquestes comunitats, tot i això, aquestes van anar adquirint un fort caràcter antifranquista i el 1972 es creà la Federació d'Associació de Veïns per tal d'ajudar a les millores en la qualitat de vida dels diferents barris però també amb l'objectiu de convertir-se en una plataforma d'actuació dels grups antifranquistes que sovint han passat desapercebudes o han quedat en un segon pla, i que participaren per exemple

amb l'Assemblea de Catalunya en les campanyes polítiques a favor de l'Amnistia i l'Estatut d'Autonomia, esdevenint un element clau en el desgast social del franquisme¹⁶⁷.

Tot i que establim el 1975, any de la mort de Franco, com un punt d'inflexió que donà peu a una explosió creativa i de reivindicació social, ja feia alguns anys que aquest camí cap al canvi havia començat, el dictador va morir al llit, però d'alguna manera, la dictadura va morir al carrer.

Les manifestacions dels dies 1 i 8 de febrer del 1976 sota el crit de «Llibertat, amnistia i Estatut d'Autonomia», que continuaren durant l'any següent i desembocaren en la de l'11 de setembre del 1977, una manifestació multitudinària, sense precedents i a favor del catalanisme. Però també proliferaren les assemblees, els debats o les jornades com per exemple les Jornades Llibertàries organitzades per la CNT, la revista *Ajoblanco*, els ateneus Llibertaris i altres col·lectius, celebrades els dies 22, 23 i 24 i 25 de juliol del 1977 en diferents espais de Barcelona, entre els que en destacà el Parc Güell. Dies plens de trobades, projecció de pel·lícules i documentals com, *Entre la esperanza y el fraude*, *Los objetores de conciencia: Can Serra o Viaje a la explotación*, entre d'altres. Sessions de debat, alguns sota títols com: *Experiencias libertarias y Revolución* a partir de 1936, *Marxismo y Anarquismo ante las cuestiones del Estado y la política* o *La Autogestión*, entre molts d'altres. Unes jornades on no hi van faltar la música i el teatre, la festa, el ball i la reflexió.

Les Jornades Catalanes de la Dona, al paranimf de la Universitat de Barcelona, del 27 al 30 de maig del 1976 on es posà de manifest la necessitat de crear un moviment feminista, revolucionari i autònom, en la defensa de les reivindicacions de les dones per evitar i lluitar contra la discriminació en qualsevol àmbit i la restauració urgent dels drets democràtics, una explosió de llibertat que comptà amb l'organització de Núria Pompeia o Maria Aurèlia Capmany, o la presentació d'una performance organitzada entre d'altres per l'artista Mari Chordà¹⁶⁸. Actes que seguiren i es materialitzaren en diferents concentracions o per exemple en la manifestació del 18 de desembre del 1977 davant la presó de dones de la Trinitat per reivindicar l'amnistia per a les dones i l'abolició de la llei de perillositat social.

Paral·lelament, el món polític anava avançant cap a la democratització de l'Estat i de les seves institucions, amb la mort de Franco, el rei Juan Carles I el substituïa en el poder, el primer govern de la monarquia fou presidit per Arias Navarro, qui assenyalà un camí totalment continuista del règim. El gener del 1976 s'anuncià la constitució d'unes corts bicamerals i la regulació del dret de reunió i associació política, i l'1 de juliol del mateix any Arias Navarro es destituït en benefici d'Adolfo Suárez.

¹⁶⁷ Agustí, p:204.

¹⁶⁸ I. Segura, *Barcelona feminista 1975-1988* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2019), p:17.

Les eleccions generals del 1977 a Catalunya centraren la campanya electoral en el restabliment de la Generalitat, l'Estatut d'Autonomia i el retorn de Josep Tarradellas com a president de la Generalitat. Els Socialistes de Catalunya obtingueren el 28,4% dels vots, la Unió de Centre Democràtic, el 17%, la Unió del Centre i la Democràcia Cristiana el 6%. El president Tarradellas tornà el 23 d'octubre d'aquell mateix any, com a president i anuncià el seu retorn des del balcó del Palau de la Generalitat, «Ciutadans de Catalunya, ja soc aquí!». Al dia següent va prendre possessió del càrrec de president de la Generalitat de Catalunya al Palau de la Generalitat, davant del president del govern, Adolfo Suárez, del ministre de l'Interior, del de Treball, i de les principals autoritats civils i militars, així com dels parlamentaris de Catalunya. I el 3 d'abril del 1979 se celebraren les primeres eleccions municipals de l'era democràtica, a Barcelona, amb una abstenció del 45% la victòria fou per al PSC, Partit dels Socialistes de Catalunya, amb 18 regidors, el resultat no va permetre un govern amb majoria absoluta i PSC, CIU, PSUC i ERC signaren el Pacte del Progrés, que convertia a Narcís Serra en el primer alcalde de la ciutat després de la dictadura.

«La mort d'un dictadors feixista i sanguinari després de quaranta anys imposant la seva voluntat sobre un país que ja no aguantava més; les lluites clandestines, cada vegada més evidents al carrer, amb una repressió ja a la desesperada; el sentiment d'alliberament, alleujament, descompressió que comportà aquella mort; la il·lusió de creure, durant un temps, que tot estava permès, que s'havia d'inventar-ho tot de nou o que havia que refer-lo perquè ja havia estat canviat o destruït; la influència del proper maig francès; la cultura *jippie* nord-americana i la força que arribà a atènyer el moviment llibertari calant profundament en la joventut barcelonesa com cap altre moviment polític. Tot això creà un esperit que marcà profundament la vida política, social i cultural d'aquesta joventut a la ciutat de Barcelona dels anys setanta¹⁶⁹».

D'aquesta forma Nazario explica el moviment sociocultural que visqué la Barcelona dels setanta, i és que en l'àmbit cultural, la Barcelona d'aquesta dècada va ser la del *Rollo Barcelonès*, que va esdevenir el caldo de cultiu del que seria anys més tard la movida. Ens referim a la Barcelona de la revista *Ajoblanco*, de Disco Express, de les historietes de Nazario o Mariscal, de *Hermano Lobo*, del transvestisme, les performances d'Ocaña, Camilo i Maria de les Rambles, dels Enfants Terribles, del Jazz Colón, la música laietana¹⁷⁰

¹⁶⁹ Nazario, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*, Segona edició (Vilaboa: Ellago Ediciones, 2010), p:13.

¹⁷⁰ Moviment musical que sorgí entorn de la Sala Zeleste, i dels locals propers a la Via Laietana, d'on li ve el nom. Es tracta d'un estil que s'inspira en el folk, el rock i el pop.

i de la sala Zeleste, de Pau Riba, Jaume Sisa, Oriol Tramvia o Pau Malvido, i de tots els que visqueren reivindicativament actius en oposició a la dictadura, en una lluita antifranquista i antisistema, allunyant-se de la generació anterior de La Gauche Divine, més classista i menys underground.

«Barcelona s'omplí de pintades, de joves que sortien de la llarga nit franquista besant-se pels carrers, abraçant-se i fumant porros de marihuana. En les tertúlies improvisades als bars del *rollo* (el London, el Cafè de la Òpera, Les Enfants, el Zurich, etc.) es parlava de guerrillers de l'amor, de situacionisme, de desobediència civil, s'ocupaven pisos i s'establien alegres comunes [...] *El rollo* marcà el temps de la subversió dels valors i les conductes, del carnaval revolucionari, el moviment pel qual les energies llargament reprimides en el si del social s'alliberen en un èxtasis que té a la ciutat com a protagonista, recobrant una creativitat i una sociabilitat que, per moments, pareixia capaç de suspendre el temps històric, el tràfic de mercaderies i la pròpia naturalesa del poder de l'Estat¹⁷¹».

Un intent de combatre l'encara vigent llei sobre «peligrosidad y rehabilitación social», que perseguia l'homosexualitat i totes les diferents manifestacions socials que es trobaven al marge del que la dictadura establia com a normatiu¹⁷².

Del moviment hippy i beat que arribava a casa nostra i que sovint feia parada a la part baixa de la Rambla, al barri xino o a la plaça Reial, que esdevingueren un focus de confluència artística, tot esperant el vaixell per arribar a Eivissa o Formentera, un moviment que es materialitzà per exemple en el Festival de Joves de Granollers del 1971, potser el primer festival de música progressiva que tingué lloc a la península, on el camp de futbol de Palou acollí durant més de 20 hores les actuacions dels grups Fusión, Màquina o de Jaume Sisa entre molts d'altres. Seguit més tard pel que podem considerar el Woodstock català, el festival celebrat a Canet de Mar el 25 i 26 de juliol de l'any 1975, encara sota la dictadura franquista i sense el permís d'aquesta, organitzat per la Trinca, la Sala Zeleste i la Pebrots, on hi actuaren Maria del Mar Bonet, Marina Rosell, Pau Riba, Sisa, Elèctrica Dharma, l'Orquestra Plateria o la Marisol, entre molts d'altres¹⁷³, transgressió i contracultura que es manifestava bàsicament en la lletra de les cançons,

¹⁷¹ Orihuela, pp:117-118.

¹⁷² Luis Marzo, J. Mayayo, 338.

¹⁷³ Documental *Barcelona era una festa underground (1970-1980)*, i que es pot visionar online al portal de TV3 a la carta: [<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/barcelona-era-una-festa-underground-1970-1980/video/3233431/>] Consulta: 14/12/17

l'estil rock i la utilització del català. Tot i que l'embrió del festival el podem trobar en *Les Sis Hores de Cançó de Canet de Mar*, celebrat ja el 1971.

Durant aquest període sorgiren nombroses publicacions independents, en un intent de qüestionament de l'estatus quo del moment, una onada de sedició gràfica protagonitzada per fanzines i autoedicions i la seva distribució underground, amb una clara voluntat de discussió del model d'informació preestablert, que anava més enllà dels mercats convencionals, i s'exemplificava en les ràdios lliures, entre d'altres.

I en aquest context trobem el boom del còmic, un còmic que naix emmirallat en els còmics undergrounds nord-americans, i que gràcies a la relativa llibertat d'expressió que ofería, es va convertir amb el vehicle d'expressió de la contracultura, una nova forma de protesta i reivindicació social, amb autors com Nazario i Mariscal al capdavant i amb revistes com *El Rollo Emmascarado*, *Star*, *Anarcoma*, *La Piraña divina* o *El Víbora*. Entre el 1970 i el 1975 sorgeixen les primeres creacions artístiques del còmic underground espanyol i també de revistes d'humor, es desenvolupen diferents moviments d'oposició al règim franquista, un esperit contestatari que s'anava introduint gradualment en la societat de l'època. Un exemple en fou la creació de la revista *Hermano Lobo*¹⁷⁴, *Seminario de humor dentro de lo que cabe*, que naixia el maig del 1972 impulsada per l'humorista Chumy Chúmez amb la col·laboració dels dibuixants Jaume Perich, Ops, Forges, Manuel Summers, Gila i Quino, i amb Francisco Umbral, Manuel Vicent i Manuel Vázquez Montalbán com col·laboradors literaris, una revista plena de vinyetes d'un humor àcid i delirant que encara avui són completament actuals.

En aquest context, cal destacar la ciutat de Barcelona, una ciutat cosmopolita i oberta a les noves tendències avantguardistes de la cultura, amb nous moviments creatius que afectaren també el món de la historieta, a partir de la revisió i l'estudi dels seus continguts, de les seves formes expressives i la seva reivindicació com a manifestació cultural amb infinites possibilitats artístiques per explorar. El setembre de 1973 es publicava *El Rollo Emmascarado*, la primera publicació underground de l'equip de dibuixants formats per Nazario, Mariscal, Miguel i Josep Farriol, als que més tard encara s'hi sumarien més artistes. Aquest fou l'embrió d'un nou moviment artístic que presentava unes inquietuds diferents de les establertes, que va créixer utilitzant el llenguatge de la historieta i de les vinyetes com a mitjà d'expressió d'una joventut descontenta, de tendències polítiques d'esquerra i frustrada per la repressió franquista, renovant i marcant les pautes del nou còmic contemporani. On la temàtica i la tècnica es basaven en la ruptura amb els gustos preestablerts, una relectura transgressora de la

¹⁷⁴ La revista va publicar un total de 213 números fins el juny del 1976 quan tancà i el 2007 va reaparèixer l'edició digital. Actualment podem trobar tots els números digitalitzats a la pàgina web www.hermanolobodigital.com

realitat social espanyola que cercava la normalització de la transsexualitat i l'homosexualitat, incorporant el llenguatge vulgar del carrer i mostrant una visió agra i crua de la societat del moment, del sexe, la violència, de la SIDA, els àcids, LSD i de l'heroïna, que en les dècades següents deixaria tota una generació perduda. Sàtira, ironia, humor àcid i reflexiu eren els ingredients per criticar els valors tradicionals i els tabús més sagrats de la societat espanyola, com la religió, l'exèrcit, la família, la pàtria i el sexe. La cerca d'allò lleig, el predomini de la imatge sobre el text, les trames manuals que omplen la pàgina en una mena d'horror vacui reforçant la sensació de profunditat i el volum de les figures. Els artistes juguen amb la forma de les vinyetes, la perspectiva i la variació de plans, figures que arrebossen expressivitat, la utilització d'onomatopeies, línies de velocitat i elements gràfics que substitueixen els textos, i tot amb un dibuix de gran detallisme i minucios realisme.

Just quan la dècada dels setanta començava a clarejar, Simón Marchán publicava el 1972 *Del arte objetual al arte de concepto*, un llibre que recollia diferents reflexions entorn als problemes de producció, de consum, de relació amb la cultura de masses, de mercat i de la incidència política de l'obra d'art, entre d'altres, i que esdevenia el testimoni d'una època. L'autor hi distingia tres orientacions artístiques: aquells artistes que acceptaven la situació de desenvolupament artístic, assumint d'aquesta manera l'estatus vigent de l'objecte i l'artista sense qüestionar-se els seus mecanismes de creació o distribució; els que renunciaven a la ruptura, l'experimentació i l'existència d'un estil comú a mode de grup o equip de treball, i en canvi apostaven per la recuperació i consolidació dels gèneres de l'art de cavallet; i per últim aquells que s'inclinaven per una transformació no només en el procés de creació i distribució de l'obra o objecte artístic, sinó també de la pròpia funció d'aquests.

Fou durant la segona meitat dels anys seixanta, quan l'art conceptual començà a manifestar-se, un corrent artístic que sorgia de la vessant més reflexiva de l'art minimal de Robert Morris, Frank Stella o Sol Lewitt i que privilegiava els components conceptuals des l'obra per sobre dels processos de creació¹⁷⁵, i que arribaria al seu punt àlgid durant la dècada dels setanta, oposant-se a la imatge tradicional de l'artista, dels mitjans d'expressió, distribució i de la pròpia obra d'art tal com havia estat concebuda històricament vers el concepte i la idea. Un procés que culminava amb la desmaterialització de l'autorreferencialitat de l'obra, es qüestionava la validesa formal i la naturalesa objectual d'aquesta. Sorgia també del Concept Art o Art Concepte, denominació que li donava l'artista Henry Flynt el 1963 i que designava aquell art que practicaven alguns dels membres de Fluxus, George Brecht, George Maciunas o Yoko Ono.

¹⁷⁵ A.M. Guasch, *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Editorial Alianza Forma, 2000), p:166.

«El concept art és un art els materials del qual són els conceptes, com, per exemple, el material en la música, són els sons [...]l'art concepte és un tipus d'art el material del qual és el llenguatge¹⁷⁶».

L'ideòleg principal del moviment d'Art Conceptual, fou Joseph Kosuth, qui publicà el 1969 l'assaig titulat *Art after Philosophy, l'Art després de la Filosofia*, en què reflexionava sobre com es podia transcendir la dimensió física de l'objecte artística per arribar fins al concepte, i on els materials utilitzats eren les idees¹⁷⁷, a tall d'exemple, l'obra d'aquest artística *One and Three Chairs, Una i tres cadires*, mostra la relació entre el propi objecte, una representació i una representació escrita d'aquest.

A Catalunya, trobem un important gruix d'artistes conceptuals, podem situar l'inici d'aquesta activitat a l'exposició de Francesc Abad a l'Ateneu madrileny (1970-1971) i la de Nacho Criado a la galeria Amadís (1971). El 1972 se celebrà la «Primera Mostra d'Art Actual» a l'Hospitalet de Llobregat, l'any següent trobem la «Informació d'Art Concepte 1973», a Banyoles, organitzada per Antoni Mercader i el 1974 a l'Institut Alemany de Madrid, el cicle «Nuevos comportamientos artísticos», en què hi participaren Juan Manel Bonet, Alberto Corazón, Nacho Criado i Simón Marchán entre d'altres, la participació a la Biennal de Venècia del 1976, «España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976», d'Alberto Corazón, Anontí Muntadas, Francés Torres i Grup de Treball, fou l'última aparició col·lectiva, tot i que hi participaren a títol individual. El Grup de Treball es dissolgué, Ferran Garcia Sevilla abandonaria el conceptualisme, així com Nacho Criado, tot i que en mantingué alguns dels seus trets en les instal·lacions i accions posteriors¹⁷⁸.

Durant aquests anys, també es feu present a Europa, l'escepticisme respecte de l'estil com un fi en si mateix, i el neguit es materialitzà amb l'aparició de l'art povera, un moviment que possiblement s'hagi posicionat com l'aportació més influent de l'art italià a l'escena internacional del segle XX. I que agafà el nom d'una exposició organitzada pel crític italià Germano Celant el 1970. Emprenent una aproximació a les arts, crítica amb la tecnologia i la industrialització, fet que s'exemplifica si ens fixem amb les ciutats d'on provenen gran part dels seus integrants, de l'anomenat triangolo industriale: Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto i Alighiero Boetti de Torí, Mario Merz de Milà i Giulio Paolini de Gènova. I utilitzant com el mateix nom del moviment indica, materials pobres i toscos que evoquen la poesia de la naturalesa i es converteixen en una experiència

¹⁷⁶ Recopil·lació de textos editats per Monte Yang i Jackson MacLow, *An Anthology*, Nova York, 1963. Textos consultats a la web [www.georgemaciunas.com] (trad.a) Consulta: 22/03/18.

¹⁷⁷ F. Calvo Serraller, *El arte contemporáneo* (Barcelona: Taurus, 2001), p:316.

¹⁷⁸ Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010*, pp:275-276.

sensorial en un intent per alterar la naturalesa de l'art i canviar la relació d'aquesta amb el públic¹⁷⁹.

La resposta europea al formalisme derivat de les poètiques minimalistes i de les manifestacions processuals es concretà en una síntesi entre el reduccionisme en el formal i un màxim de significats en l'àmbit del discurs, portat a terme per un grup d'artistes francesos reunits sota el nom de Support-Surface, pintura-pintura, i se centraven:

«... en el problema bàsic de les relacions entre «l'epidermis» de l'obra, que és el resultat directe de la tasca de l'individu, i la seva «carn», quelcom preexistent, ni mort ni passiu, el suport i la superfície [...] En síntesis, és un concepte ideològic de considerable càrrega conceptual, filosòfica i política, encara que en la «praxis» s'integra en el sistema cultural del capitalisme¹⁸⁰».

Enllaçaren els estudis de color portats a terme pels artistes abstractes de postguerra, les reflexions sobre el paper de l'autor i el concepte dels minimalistes dels anys seixanta, mentre s'allunyaven de l'objectualisme derivat del Nou Realisme així com de les opcions més figuratives d'art liderades pel crític Gérald Gassiot- Talabot que havia presentat a París *Mythologies quotidiennes*, Mitologies quotidianes, el 1964 i que es repetiren el 1965, 1967 i 1968¹⁸¹, començant una campanya de revalorització de la pintura no figurativa. Artistes com Claude Viallat, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès, Noël Dolla o André Valensi entre d'altres, optaren per seguir amb la línia oberta pel col·lectiu BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier i Niele Toroni), de reduir la pintura al seu suport i a la seva realitat material, sense artificis ni additius i sense oblidar el coneixement que tenien de l'abstracció nord americana des de l'expressionisme abstracte, el minimalisme i l'abstracció post pictòrica. El 1973, sota la denominació de Suport-Surface es presentaren a la XXXVII Biennial de Venècia el grup integrat per José Manuel Broto, Xavier Grau i Gonzalo Tena¹⁸² i fundaren la revista de pintura *Trama*.

En el context de revulsió social que trobem a la ciutat de Barcelona durant la dècada dels setanta, i del que ja n'hem fet referència, es quan podríem dir que José Luis Pascual comença la seva trajectòria artística, des d'un punt de vista de reflexió i dedicació a temps complet. Establim l'any 1972 com l'inici d'aquesta segona etapa, ja que fou aquest mateix any quan exposà al Taller de Picasso, en la que podem considerar la seva primera

¹⁷⁹ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, pp:190-198.

¹⁸⁰ V. Aguilera, *Diccionario del arte moderno* (València: Editorial Fernando Torres, 1979), p:501.(trad.a)

¹⁸¹ Guasch, p:211.

¹⁸² Aguilera, *Diccionario del arte moderno*, p:501.

exposició rellevant. Jordi Costa, el propietari de la galeria Taller de Picasso, va veure per casualitat uns quadres de l'artista que estaven en un taller d'emmarcat, preguntà al propietari de la botiga de qui eren i es posà en contacte amb ell per oferir-li d'exposar-los, d'aquesta manera es convertia en la primera exposició que havia sorgit sense intermediaris

i en una galeria consagrada i de renom¹⁸³. Però esdevé també una data important perquè és gràcies a aquesta exposició que coneix diversos artistes com Jaume Genovart, Jordi Durall i Josep Maria Guerrero Medina, amb el qui encara conserva una gran amistat. El fet d'exposar en aquesta galeria, situada al carrer de la Plata de Barcelona, suposà també el descobriment d'una part de la ciutat desconeguda per algú que sempre havia viscut a la Part Alta de Barcelona, s'envolta per primera vegada d'un nou ambient en que es posaven de manifest les tensions socials i les vivències d'un món menys privilegiat.

Durant aquest període coneix al Frederic Amat, qui era company a la universitat del seu germà, la seva família tenia un pis en lloguer al carrer Clos de Sant Francesc, número 26, que es convertí en el següent estudi de l'artista, en el qual hi està fins que marxà a Eivissa. Frederic Amat tenia el seu al mateix carrer i el restaurant Ca la Joana del carrer Major de Sarrià es convertí en el lloc de reunió dels dos artistes.

L'any 1973, el seu amic Luis Rodriguez Mori, qui era nebot de l'arquitecte de la GATPAC German Rodriguez Arias, i que ja estava establert a Eivissa, els invità a ell i a la seva esposa Tere a passar-hi uns dies, aquest serà el primer contacte de l'artista amb l'illa que pocs anys després esdevindria el seu lloc fix de residència, però on ja en aquell moment hi situen la seva segona residència, a Portitnatx, on l'artista hi estableix el seu estudi.

Si ens centrem en les diverses exposicions celebrades durant aquesta etapa cal destacar l'any 1974, la mostra organitzada pel Cercle Mercantil i Industrial d'Igualada, juntament amb la galeria d'art Subex¹⁸⁴ de Barcelona, dirigida per Joan Ramon Triadó, en aquell moment. El 1975 exposà a la galeria Trece, també a la ciutat comtal i l'any següent invitat per aquesta mateixa a la galeria Sen a Madrid. El 1977 exposà per primera vegada a la

¹⁸³ Jordi Costa heretà del seu avi l'edifici on Pablo Picasso va tenir el seu primer taller a Barcelona, convertint-lo en un centre d'art d'esperit picassà que va esdevenir un punt de divulgació i coneixement de l'art, que esdevindria també cronista de la ciutat, ja que hi reuní una gran col·lecció d'obres i de documents històrics, que mostren la relació que el galerista tingué amb els artistes però també una visió social i cultural de la ciutat de Barcelona. A finals del 1971 la galeria va patir un atemptat amb còctels molotovs quan es presentava una mostra d'homenatge a Picasso. [<https://tallerdepicassobarce.atavist.com/>]. Consulta: 17/12/18

¹⁸⁴ La Galeria Subex va ser fundada l'any 1973 al barri barceloní de Les Tres Torres, més tard, la tardor del 1980 es traslladà al carrer de Mallorca 253, el seu emplaçament actual. apostà des d'un inici per la divulgació de l'art figuratiu, apostant per exposicions d'artistes ja consagrats conjuntament amb artistes novells. Durant el temps en què Joan Ramon Triadó fou el director de la garia fou quan s'establiren els lligams amb l'artista José Luis Pascual.

galeria René Metras¹⁸⁵ a Barcelona, l'oportunitat d'exposar-hi sorgí perquè en aquella època el Francesc Mestre col·laborava amb la galeria i buscaven gent nova perquè hi exposés, com que es coneixien amb el José Luis Pascual, li proposà, i d'aquesta manera començà una llarga relació professional i també d'amistat amb aquesta mítica galeria. Les obres exposades, acompanyades d'un text de l'Oscar Collazos, giraven entorn de la temàtica de les eleccions, cartells electorals, segells i personatges caricaturitzats.

Destaquem aquí unes paraules de René Metras que verbalitzen la idea sobre la concepció de l'art en què es basava l'activitat d'aquesta galeria, i ho fem perquè ens ajuden a entendre l'estreta relació que tingueren amb l'artista, i és que d'alguna manera aquest text descriu també el procés creatiu que segueix José Luis Pascual.

«Per arribar a una equivalència vàlida entre la locució i la pintura, el comentari hauria de ser l'efecte d'una participació vital de l'acte del pintor. Com una recreació de l'obra, però aquesta vegada expressada amb paraules; una altra creació poètica. L'única veritat a expressar sobre l'art actual és el seu art per si mateix, sense altra explicació que la seva presència, resultat tangible i eloqüent al cor i a l'ull com tot el que prové d'un acte humà. Si es vol aquesta presència només és un sentiment de cor o més bé un acte desinteressat de pura llibertat humana, on es pretén contribuir a expressar el nostre temps. Aquest temps justament, el nostre, moment precís del curs de la història que mai ha estat i que mai més serà, però que és el que ens ha correspost»¹⁸⁶.

D'aquesta manera podríem dir que es defineix el concepte de «Presencias de nuestro tiempo», sota el que la galeria apostà per la integració de propostes de creadors emergents conjuntament amb d'altres amb una clara trajectòria consolidada, en el que hi participà per exemple José Luis Pascual. La galeria apostava per compaginar l'art de producció nacional amb l'internacional, tot participant també en el certamen Art Basel¹⁸⁷.

¹⁸⁵ La galeria s'establí al carrer del Consell de Cent 333, en ple Eixample de Barcelona el mes d'octubre del 1962, al capdavant hi havia René Metras, promotor francès de l'art d'avantguarda, gestió que continuaren els seus fills a partir del 1984, Margaret i Charles Metras fins al tancament el 2013. El dia de la inauguració René Metras exposava el seu compromís amb l'art d'avantguarda:

«No per suggestionar, però sí per donar la possibilitat d'un millor coneixement de l'art actual sorgeix aquesta galeria, en la que esperem donar mostra de les tendències més interessants de l'avantguarda estètica. La nostra aspiració, que podrà ser limitada en major o menor mesura per les circumstàncies, és la de no reduir-nos exclusivament al panorama nacional. El fecund dels contactes, el valor de les compracions, haurà de ser ratificat una vegada més i esperem que seigui la nostra sala una de les que millor contribueixen a aquest resultat».

Text extret de C. Hueso, p:92. (trad.a)

¹⁸⁶ C. Hueso, p:92.

¹⁸⁷ Art Basel és una mostra d'art contemporani creada pels galeristes Ernst Beyeler, Trudl Bruckner i Balz Hilt a Basilea durant la dècada dels setanta oferint una plataforma de difusió de l'art contemporani a galeristes,

El 1979 exposà a la galeria Sen, Ceferino Moreno, el comissari de la Biennal de Venècia de l'any següent, la visità i es posà en contacte amb ell per participar-hi, les obres per a la Biennal es realitzaren ja íntegrament a Eivissa, però d'alguna manera sorgeixen gràcies a aquesta exposició. Aquell mateix any mostrà la seva obra també a la galeria AB¹⁸⁸ de Granollers, recomanat per René Metras, i és que la relació d'amistat que hi havia entre l'Antoni Botey, propietari de la galeria AB i René Metras, feia que molts dels artistes que exposaven primer en una de les galeries després ho feien a l'altra. Existia un cert trànsit d'artistes entre galeries, i que s'emmarcava en la relació d'amistat que unia tan a galeristes com artistes, de fet José Luis Pascual destaca aquesta afecció que existia amb els galeristes, a més durant aquesta etapa l'artista comptava amb el marxant Antoni Estany, relació professional que s'acabà el 1981.

Aquell mateix 1979, participà en l'exposició «7 Temps» a la Galeria Trece, es tractava d'un cicle d'exposicions que durava una setmana, en concret del dia 1 al 7 d'octubre, i cada dia era un artista qui mostrava la seva obra, hi participaren artistes com Albert Ràfols Casamada o Patricio Vélez, entre d'altres.

La galeria presentava la proposta amb aquest text:

«Set temps reuneix una sèrie de propostes que tracten d'explorar aquest territori, tot allunyant-se de 'exposició d'obres acabades per a acostar-se a la reflexió sobre el «temps» propi de l'artista en el decurs de formalització de la seva obra. En ocasions, les propostes tendeixen a manifestar les experiències de l'autor mitjançant un canvi de llenguatge; d'altres, aquest moment serveix per a desenvolupar possibilitats que es mantenen en estat virtual. La característica comuna a tots els participants és la intervenció directa en l'espai de la galeria i l'ús de mitjans normalment no habituals en cada un d'ells.¹⁸⁹»

José Luis Pascual mostrà la seva obra el dimarts dia 2, de les vuit de la tarda a les dotze de la nit, una mostra dividida en tres sales diferents, a la primera hi havia diferents bafarades amb petits textos escrits a dintre, i penjades del sostre. A la segona una mostra dels seus

artistes, col·leccionistes, conservadors i directors de museus. A partir de l'any 2000, a més de Basilea també té lloc a Miami Beach i a Hong Kong. [<https://www.artbasel.com/about/history>] Consulta: 17/04/19

¹⁸⁸ Fundada el 2 de juny de 1978 per Antoni Botey, tingué des d'un inici una forta presència en la vida cultural de la ciutat de Granollers, anant més enllà de les pròpies funcions de galeria i construint un centre de recerca de les arts plàstiques creant un important arxiu bibliogràfic que es convertí en un important fons documental, una galeria que apostà per la creació de lligams entre galeristes i artistes, que continuà el seu fill Josep Botey fins al desembre del 2018, quan la galeria tancà les seves portes.

¹⁸⁹ Text que acompanyava la postal de presentació de l'exposició i que s'ha extret de l'arxiu personal de l'artista.

personatges parlants, *Parlantes* [Nº Ref. B1856, B1858] o *Voces del mundo* [Nº Ref. B1859] entre d'altres. Obres que ens mostren diversos grups de personatges saurians, realitzats amb un treball preciosista del tramat de la vestimenta, amb plomí i tinta, mentre mantenen una conversa, o ho intenten. I l'última sala, en que es trobaven les fotos realitzades amb càmeres de fotos instantànies, del assistents a la primera sala, convertint-los en part de l'obra, en personatges i protagonistes d'un còmic delirant i d'humor absurd.

Aquesta és potser l'etapa en què hi trobem les obres més combatives de l'artista, una etapa obscura de crítica agressiva i aferrissada, una crònica social dels anys setanta per mitjà de pintures-protesta, uns anys de llibertat i descoberta, però també de descontent i desengany, personal i social, reflex del moviment de transformació política i cultural que vivia la ciutat de Barcelona i el país en general. Ens trobem davant de l'etapa més agressiva, crítica i dissident de l'artista, i tot i que ell afirma que no va participar directament de l'ambient contracultural de la que podem anomenar la moguda barcelonesa protagonitzada per la gent del «Rrollo», si que en va ser partícep des d'altres punts de vista, gran amant dels tebeos i del còmic, disposava d'una ingent col·lecció dels còmics underground dels que hem parlat al llarg d'aquest capítol i participà també activament del moviment a favor de la llibertat d'expressió pel cas La Torna, després de la prohibició de l'espectacle i de l'empresonament del director de la companyia de teatre Els Joglars, Albert Boadella, el 1977. Un espectacle plantejat com un gran guinyol en què es mostrava i denunciava el periple pel que passà Heinz Txez, executat a Tarragona el 2 de març de 1974, el mateix dia que Salvador Puig Antich a Barcelona. L'artista utilitza el que va esdevenir la imatge de la campanya i que encara avui és de plena actualitat, una màscara amb la boca tapada per un traç vermell obra de Fabià Puigserver i Teresa Calafell. D'aquesta manera trobem obres com *Libertad de Expresión* [Nº Ref. B1383], *Se acabó la función* [Nº Ref. B1385], *Paisaje con personaje central* [Nº Ref. B1386] o *Pájaro negro* [Nº Ref. B1389], entre d'altres.

Emmarat de tota aquesta efervescència però també sota la mirada atenta de qui no se n'acaba de refiar, les obres d'aquest període ens mostren un esclat d'investigació formal, de tècniques i materials, es mou en diversos corrents artístics, realitza obres crítiques i de denúncia per mitjà d'una figuració neoxpressionista i combativa i per altra banda ens mostra el descontent de qui es qüestiona tot allò preestablert, també en l'àmbit més íntim i personal.

Les primeres obres d'aquest període es caracteritzen per la investigació a partir de la línia i el seu traç, durant bona part del 1972 treballa amb tinta sobre paper, crea a partir de l'atzar i de l'error, i és que mentre estava dibuixant, sense voler passà la mà per sobre la tinta encara fresca, el resultat, una línia amb moviment a partir de la qual investigà les

possibilitats que aquesta li oferia, hi afegeix color, fotografies i dibuixos creant collages i aconseguint paisatges i architectures que es belluguen, que es desdibuixen i es descomponen esdevenint nous escenaris de visions surrealistes i inquietants, com veiem a *Arquitecturas* [Nº Ref. B136], *Paisaje movido* [Nº Ref. B7] o *S/T* [Nº Ref. B8-12, B35,B50], entre d'altres.

Després, aquestes architectures, on es deixa entreveure la seva formació d'arquitecte, comencen a esquerdar-se, s'esfondren, l'artista trenca els escenaris en bocins, evidencia el procés de desclassament en què viu immers, de qui es qüestiona no solament els valors inalterables amb els quals ha crescut, sinó també els espais físics en què ha viscut i que ara ja no el representen, obres introspectives en què s'evidencia aquesta etapa de descobriment, de destrucció i de canvis. Perquè és la dècada dels setanta una dècada de troballa, d'un món que ell desconeixia, la ciutat descoberta que canvià la seva forma de mirar i percebre, de relacionar-se amb un món que fins llavors sempre li havia quedat lluny, molt lluny. I d'aquesta manera ho evidencien obres com *La grieta* [Nº Ref. B290], realitzada amb pintura acrílica sobre paper que ens mostra part d'una estança on hi podem veure part de la cúpula del sostre així com les motllures que l'emmarquen, i el cantó superior d'una finestra, per la qual veiem el cel de l'exterior, mentre una esquerdada que comença al costat d'aquesta i s'enfila fins al sostre divideix l'habitació. També en aquest període, veiem com s'interessa pel gest i el dramatisme que li proporciona la representació de les mans, sobre un fons blanc i negre, on la primera part ens marca la línia de l'horitzó, l'artista ens mostra unes mans penjades, una mà penjada del sostre amb una corda, de línies simples però capaç de transmetre l'agonia en un torrent d'expressió. Segueix utilitzant la tècnica de la tinta sobre el paper, però ara el que busca no és el moviment que crea la tinta, sinó la força i contundència que desprèn la mà per si sola, ho veiem en aquest conjunt de nou obres *S/T* [Nº Ref. B13-21], però també quan les incorpora als paisatges que comentàvem abans, *S/T* [Nº Ref. B34], o *Manos* [Nº Ref. B54]. Unes mans que ens recorden les que pintà Pablo Picasso al *Guernica*, amb la mateixa brutalitat i obscuritat que provoca l'absència del color.

A poc a poc, començà a introduir siluetes i cares en aquests paisatges d'architectures, les siluetes van agafant cada vegada més pes dintre de l'obra, la gamma cromàtica s'amplia i l'artista reflexiona sobre l'efímer del pas d'aquestes, les tècniques amb què les realitza es diversifiquen, a vegades realitzades amb esprais, d'altres amb tinta i traç gruixut, taques i gran càrrega matèrica a partir de les quals es configura la forma, les figures humanes esdevenen impersonals, personatges despersonalitzats que es concreten en siluetes i contorns, així ens ho mostren obres com *Conversaciones* [Nº Ref. B114] una obra en què també es posa en relleu un dels grans temes que l'artista ha tractat al llarg de tota la seva trajectòria, la comunicació, objectiu artístic de l'artista i de l'obra en si mateixa.

I a poc a poc aquestes van desapareixent per deixar lloc a grans camps de colors que enllacen amb el hard edge, l'art minimal, o l'abstracció post pictòrica, obres d'estructures

primàries mínimes, en aquest cas en petit format, caracteritzades per l' economia de la forma, l'ús de sistemes modulars simples i seriat, l'abstracció, l'anti il·lusionisme, el distanciament de la literalitat o la claredat de factura com trobem en les obres [Nº Ref. B131-33] entre d'altres. Però també a obres que s'apropen a l'art conceptual, com *Mortaja para un cubo* [Nº Ref. B198] o *Asesinato del Arte* [Nº Ref. B126], una obra realitzada amb pintura acrílica sobre fusta, que ens mostra la part posterior d'un bastidor, de la part superior hi raja pintura vermella, com si d'un assassinat es tractés, remet a la sang que brolla de la ferida que ha acabat amb la vida, en aquest cas de la tela, metàfora de l'art en general. La mort de l'art que ha estat plantejada per nombrosos historiadors de l'art, filòsofs i estetes al llarg de la història, però José Luis Pascual no ens mostra la mort de l'art, aquest no mor en el sentit que no se'n produeixi més, ni en què ja no tingui significat històric i per tant comenci un adveniment d'un art posthistòric, ni mor d'èxit havent assolit totes les seves aspiracions, com afirmava Arthur C. Danto per exemple, l'artista és qui activament l'assassina, una acció brutal i agressiva en què es manifesta una vegada més el malestar social i personal en què viu immers, el desengany de qui vol trencar amb tot allò que coneix i que l'envolta, també amb l'art, que ha estat sempre present al llarg de la seva vida. L'assassinat, la mort, temàtica que segueix treballant en obres com *Cuatro objetivos I*, *Cuatro objetivos II* [Nº Ref. B123-124] en què ens mostra quatre siluetes humanes, quatre objectius, com si de dianes de tir es tractessin.

Durant aquest any, comença també a treballar amb el que ell anomena «línia horizonte», una recta sobre el pla de projecció amb la qual escriu una paral·lela a l'horitzó, una porció visual, el lloc geomètric on es troben tots els punts de fuga de les projeccions de les rectes de l'espai. Una idea estretament lligada al de la línia de terra, concepte arquitectònic que esdevé la base per crear en perspectiva, és la línia on se situa el punt de fuga, és la línia base per mitjà de la qual es construeix la resta de l'obra en aquest cas, i a partir de la qual començarà a treballar també amb els conceptes de positiu i el negatiu, amb el reflex, amb l'ombra i amb la temàtica de la línia continua.

Algunes de les temàtiques, que com ja hem apuntat són les que esdevindran característiques de la seva trajectòria, ja les comença a treballar en aquest període, ens referim per exemple a elements que conformen el seu llenguatge definitori i particular, com el treball de la finestra o el gos. És l'any 1973 quan trobem per primera vegada el tema de la finestra, tema que tornarà en infinites ocasions a partir d'aquest moment, ens presenta finestres que deixen veure l'exterior, obertes o tancades, que esdevenen l'antesala del paisatge, el mirador des d'on observar la lluna, per exemple a *Ventana con persiana* [Nº Ref. B135], *Ventana paisaje falso* [Nº Ref. B275], *Ventana* [Nº Ref. B406] o *La ventana* [Nº Ref. B1921]. Aquesta temàtica no la treballa només a partir de la pintura, sinó que també amb l'escultura com podem veure a *Ventana para un interior con sombras* [Nº Ref. B2012a i b].

El 1974 trobem la primera obra que fa referència a Pablo, al seu gos, [Nº Ref. B542] es tracta d'una obra realitzada amb pintura acrílica sobre tela, en què ja es comença a

perfilar el tractament formal del qui esdevindrà símbol de la seva obra, el gos d'orelles punxegudes que ens recorda a un personatge extret del món del còmic. Aquesta temàtica ha estat universalment treballada al llarg de la història de l'art, fent referència a un animal carregat de significacions i connotacions diverses al llarg de la història i en les diferents civilitzacions. Un símbol cultural que esdevé un leitmotiv en l'obra de l'artista, i és que José Luis Pascual plasma allò que l'envolta i té a la vora, i aquest animal sempre ha estat present al llarg de la seva vida, companys i amics fidels que han despertat la seva fascinació, estètica per una banda, emocional per l'altra i que han format part de la seva quotidianitat. Podem dir que en trobem de dos tipus, per una banda el gos rabiós i per l'altra el domèstic, l'amable; el primer cerca la subsistència, es menja els ocells o les gallines i carregat de ràbia encarna el sentiment de protesta de l'artista, de disconformitat i de denúncia; per l'altra, el gos que exemplifica el lament i que s'inspira en el gos semienfonsat de Francisco de Goya, de mirada planyívola, que lluita contra el corrent en un ambient lúgubre. I en podem fer encara una altra divisió, el gos que esdevé estèticament prototip, d'orelles punxegudes i que udola cap al cel, que sintetitza la idea de gos, i per altra banda, el retrat del gos, el de casa, el conegut, que té nom propi i que s'exemplifica clarament en Pablo. Algunes obres que mostren aquesta temàtica són *Perro* [Nº Ref. B691, B720, B743], *Cuatro viñetas para un perro que ladra a la luna* [Nº Ref. B715], *El perro* [Nº Ref. B734] o *Perros* [Nº Ref. B1149] i també en obres escultòriques com *Perro* [Nº Ref. B2018] o *Perro que ladra a la luna* [Nº Ref. B2028], escultures de fusta pintada en què l'artista utilitza diverses frontisses per dotar l'obra de volum i moviment.

Un altre dels temes que caracteritza aquest període és el del personatge que fuig, la fuga com a temàtica, la figura que marxa, una silueta que s'escapa de l'obra, a vegades dels límits físics d'aquesta, una evasió d'aquell que ja no combrega amb allò que l'envolta, obres com *S/T* [Nº Ref. B44] que patentitzen aquest sentiment de desencaix personal de l'artista.

El 1974 comença també a ratllar i guixar, ho veiem en les obres *Personaje tachados* [Nº Ref. B580], *Personajes cruzados*, [Nº Ref. B600] o *Personajes borrados* [Nº Ref. B590], on presenta diversos personatges ratllats, a vegades amb el símbol d'una creu, situats en enquadraments propis de les vinyetes del còmic, però també propis del llenguatge cinematogràfic, per exemple podem veure als personatges situats en diferents plans com en l'obra *Personaje que crea su propio paisaje* [Nº Ref. B594], on el mateix personatge està situat en tres tipus de plans diferents, on cada vegada es va obrint més fins veure lleugerament el paisatge del fons, amb un clar sentit narratiu, és potser el propi personatge, tal i com el títol ens indica, el que dibuixa, el que crea el paisatge en què està situat, per aquest motiu en el primer enquadrament l'espai que ocupa el paisatge és inferior que al tercer enquadrament, on la figura principal ja ha acabat de crear el seu entorn, el qual culmina amb el sol sortint d'entre les muntanyes. Aquest sentit de narració assenta moltes altres obres, a *Palabras vacías* [Nº Ref. B595], ens presenta vinyetes de diferents mesures i amb diferents tipus de plans, dos grans plans generals i un

pla mitjà i que ens mostren el diàleg entre diversos personatges o potser es tracta del mateix personatge que reflexiona amb ell mateix en una reflexió sobre la comunicació, o la no comunicació i la falta d'aquesta, ja que com veiem les bafarades estan buides de text i també buides de sentit, com el mateix títol de l'obra ens indica. Títols que ja ens assenyalen de què tracta l'obra, sobre què parla i el seu sentit, historietes que per mitjà de la simplificació formal, i també de la simplificació en el número de vinyetes utilitzades, l'artista ens parla de fets quotidians per mitjà d'una estètica i d'un traç que cada vegada són més agressius i ràpids, on destaca l'ús de la tinta i dels colors blanc i negre.

Durant aquests anys, planteja també obres inquietants, que s'apropen al surrealisme de René Magritte, jocs amb falsos miralls i reflexos. *La función ha comenzado* [Nº Ref. B554] ens remet a l'obra *It's raining men*, o *Teatro para el ocaso* [Nº Ref. B555], en totes dues obres José Luis Pascual s'inspira amb el personatge amb bombí i paraigües de René Magritte, en aquest cas però, les siluetes que cauen del cel, com si ploguessin homes, estan situades de cap per avall i no de cap per amunt com en l'obra original, es tracta de siluetes de color, en les quals no hi percebem tampoc el detallisme de les que conformen l'obra de referència. Un altre dels artistes al que hi veiem certes referències en aquesta etapa és Francis Bacon, personatges que desapareixen i es desmaterialitzen en el seu propi crit, rostres cadavèrics, deformats i ossats conformats per grans taques de pintura com podem observar en les obres *S/T* [Nº Ref. B412] i *S/T* [Nº Ref. B561], entre d'altres. O les munions de persones presentades com una massa despersonalitzada i grotesca, com si es tractés d'una reunió de màscares apilades, i que ens transporten al tractament formal i l'imaginari temàtic de les obres de James Ensor amb obres com *Autoretrato con máscaras*, i que ho podem observar en l'obra *Rostros* [Nº Ref. B421].

També en aquesta etapa trobem nombroses referències a Pablo Picasso, com ja hem esmentat, tan a l'artista com a la seva obra. A *Por Picasso* [Nº Ref. B408-409], l'artista insereix figures del Guernica en escenaris creats per ell mateix, embolica la figura amb teles i treballant amb les arrugues i textures d'aquesta crea el traç de la pintura de Picasso. A la sèrie temàtica agrupada en la carpeta *50 escritos y dibujos en la muerte de Picasso* [Nº Ref. B484 a B535], ens presenta un homenatge realitzat a l'artista després de la seva mort, el 8 d'abril del 1973, un recull de dibuixos realitzats durant els dies 8, 9, 10 i 11 d'abril, una carpeta formada per cinquanta escrits i dibuixos fets amb llapis sobre paper de 40x 29 cm. Es tracta de cinquanta dibuixos automàtics, esbossos de línies que s'entrellacen guiats pels impulsos de l'artista, expressant l'embrió d'una idea que neix al subconscient i que es basa en l'absència d'una planificació inicial, de la mateixa manera que ho feren els surrealistes¹⁹⁰. Un recull de dibuixos íntims i personals, creats per

¹⁹⁰ André Masson fou un dels artistes que introduí aquesta pràctica en el moviment surrealista. De fet com ja hem comentat anteriorment, el propi manifest constata aquesta voluntat de creació per mitjà de l'automatisme, com podem observar en aquest fragment del Primer Manifest Surrealista per André Breton:

l'artista i per a l'artista, inspirats en la figura de Pablo Picasso després de la seva mort, el mateix artista ho indica així en el text en aquesta poesia que conforma el segon dels escrits de la carpeta:

«mi libro
es para mí
(ya lo sé)
pero
porque tú lo inspiras,
porque has muerto,
porque siento que tu
gran sensibilidad se
ha repartido por
todo el mundo
en lugar de extinguirse,
porque creo que me ha
tocado un poco
una parte
con él estoy,
en los demás.¹⁹¹»

Escrits que recullen l'agraïment de l'alumne cap al seu mestre, un homenatge per part de qui n'ha après i s'hi ha inspirat, l'honorança cap al pare escollit:

«de
ti,

«SURREALISME, n.m. Automatisme psíquic pur, per mitjà del qual s'intenta expressar, verbalment, per escrit o de qualsevol altra manera, el funcionament real del pensament. Dictat del pensament, en absència del control exercit per la raó, aliè a tota preocupació estètica o moral.»

¹⁹¹ Text escrit el dia 8 d'abril de 1973 i que conforma la segona pàgina de la carpeta *50 escirtuos y dibujos en la muerte de Picasso*.

solo mirándote
a lo que habías hecho,
sin
copiar,
por retención,
aprendí todo
lo que sé.
Tú me lo brindabas.¹⁹²»

Un escrit que una vegada més posa de manifest el caràcter autodidacta de l'artista, la riquesa de qui és capaç de retenir tot allò que ha vist, que ha llegit, que ha estudiat, que ha escoltat, que ha palpat, per transformar-ho després en el seu propi procés creatiu. Però tot i el pretext de l'homenatge a Picasso, segueix investigant i aprofundint en la «línia horizonte», com ens mostra la sisena pàgina de la carpeta, en què a sobre d'aquesta línia hi trobem el text «Hoy ha muerto Pablo Picasso 8 abril 1973», i és aquesta una vegada més, la línia que ens separa els dos pols, les dues cares, el positiu i el negatiu, el reflex o l'ombra, a la part superior «Pablo» dins d'un globus de línies arrodonides, creatives i dinàmiques; a la part inferior «Paco» en aquest cas dins d'un cub. L'artista i el botxí, la República i el Franquisme, dues cares, dos pols d'una realitat històrica i una denúncia d'aquesta.

A la quinzena pàgina, aquesta línia es desplaça cap a la part inferior, oferint-nos una línia de l'horitzó baixa que ens mostra un cel estrellat, el text en aquest cas ens indica:

«se ha caído la luna y se
han quedado las estrellas».

Les següents pàgines recullen diferents dibuixos que ens presenten paisatges arquitectònics, siluetes, menines, primers plans i detalls de rostres, mans i ulls de clara inspiració picassiana que acaben finalment amb un punt i final, a la pàgina quaranta-nou ens explica a mode de tancament:

«Tres días dedicados a Pablo Picasso. Cuando, estando enfermo oí por la televisión la noticia de su muerte.»

¹⁹² IDEM

I acaba amb una pàgina en blanc on al centre hi trobem el dibuix d'un punt:

«éste es el punto final.»

Les referències a Pablo Picasso són nombroses i constants al llarg de tota la seva trajectòria, en aquesta etapa a més, agafen una dimensió més íntima i personal després de la seva mort, però la influència que tingué en l'artista és evident en moltes de les seves obres, de manera explícita en algunes, implícita en d'altres, com hem vist es nodreix de tot el que la història de l'art li ha ensenyat, pel que les seves obres ens mostren un substrat de tècniques, vocabulari i característiques que ens remetent als grans artistes, no només pictòrics o escultòrics, sinó que podríem parlar d'un estrat cultural en el sentit més ampli de la paraula. En aquesta etapa hi veiem algunes clares referències a obres cinematogràfiques com *El gato risón*, [Nº Ref. B434], en què segueix investigant amb les siluetes embolicades, i que en aquest cas ens presenta el somriure, la boca, del gat d'*Alícia al País de les Meravelles*.

Les referències a la *Naranja Mecánica*¹⁹³ són múltiples i notòries, i és que l'artista afirma que el visionat de la pel·lícula el va impressionar molt, des de llavors que forma part de les seves pel·lícules de capçalera, la seva estètica, el vestuari, els seus personatges i la seva influència l'han acompanyat al llarg dels anys i són presents en tota la seva trajectòria. A *Personaje i Naranja Mecánica* [Nº Ref. B430-431], situa el personatge d'Alex, interpretat a la pel·lícula per l'actor Malcolm McDowell sobre un fons neutre, les referències a aquest personatges són nombroses, a vegades només ens presenta la silueta, d'altres part del vestuari inconfusible ideat per Milena Canonero com el bombí, un personatge desconegut enfundat en camissa i pantalons blancs que una vegada més ens transporta a la pel·lícula.

Les obres d'aquesta etapa són potser les que tenen una càrrega autobiogràfica més forta, ja que moltes d'elles són reflex de la situació personal de l'artista, per exemple, el tema de les creus el començà a treballar a partir de la mort del seu pare, a aquesta temàtica sovint hi afegeix el número 4, que representa els 4 germans. L'obra *Cruz a las cinco* [Nº Ref. B943], ens mostra el viatge que l'artista realitza des d'Eivissa a Barcelona per anar al seu enterrament, el viatge que fa amb avió i després amb vaixell, un viatge que va més enllà del simple desplaçament geogràfic, un viatge en el record, una immersió íntima, una narració personal en aquest obra de lectura autobiogràfica.

Si ens centrem en l'obra gràfica d'aquest període, hi trobem serigrafies de fins a quatre colors, linòleums, aiguaforts, gravats en punta seca i litografies, amb les que l'artista

¹⁹³ Pel·lícula escrita i dirigida per Stanley Kubrick el 1971, basada en la novel·la d'Anthony Burgess i estrenada a Espanya el 16 de juny del 1975.

segueix investigant sobre les diferents temàtiques que ha treballat amb pintura però aquí des d'una altra perspectiva tècnica. Els paisatges que es belluguen, i que ens recorden algunes obres del cinema expressionista alemany, on es distorsiona la realitat i es transmet un ambient d'angoixa, d'irrealitat i d'inquietat per mitjà dels claroscurs, dels contrastos pronunciats de llum i ombra, d'angles agressius i deformacions, d'asimetries i perspectives impossibles que creen escenaris sòrdids i truculents. Però també aquest interès per les mans i el seu gest, com podem veure a *La mano* [Nº Ref.B1931] i *La mano ahorcada* [Nº Ref.B1932] on la tècnica del linòleum l'ajuda a transmetre aquesta gestualitat, de la mà que lluita per desfer-se de la corda que l'ofega al gest contingut quan acaba de perdre la vida. Però sobretot, cal destacar en aquest període *Monografía destructiva sobre la comunicación gráfica*¹⁹⁴ del 1975 [Nº Ref.B1966-1974], un recull de vint pàgines, dibuixades, ratllades i alterades, en una edició que constava d'un tiratge de 500 exemplars numerats i signats: 28 numerats de la A a la Z i que contenien un dibuix original i 472 numerats del 29 al 500, una edició realitzada a Barcelona, de l'octubre del 1974 al mes de maig del 1975, i que comença d'aquesta manera:

«porque es importante aprender andando por el camino de los ojos de otro.»

Ens invita a reflexionar sobre la comunicació gràfica com a metàfora de la comunicació en general, sobre la informació i la desinformació, dues cares d'una mateixa moneda que ell ens les representa per un costat amb la paraula informació sobre un fons blanc, on podem llegir i comprendre el seu significat, i per l'altra cara, en aquest cas de la pàgina, la paraula informació alterada, on cadascuna de les lletres que la conformen es veuen ratllades, negant-ne el seu significat. Pàgines de diari completament guixades i ratllades, amb traç gruixut i pintura que n'impossibiliten la lectura, una pàgina del còmic *Manolón, conductor de camión*¹⁹⁵, que evidencia una vegada més que l'artista és un gran amant de les historietes, i que potser pel fet d'haver-ne estat no només un gran consumidor, sinó també un gran coneixedor, part del seu llenguatge comunicatiu deriva d'aquest aprenentatge; una pàgina de passatemps, uneix els punts, en què la figura resultant ens mostra la paraula «ARTE» i a sota un text que ens adverteix que no es tracta d'un joc, «y

¹⁹⁴ L'exemplar consultat per fer-ne la catalogació i analitzar-lo per realitzar-ne l'anàlisi i la interpretació, és el número 302, i que forma part de la col·lecció particular de l'artista.

¹⁹⁵ Historieta creada per Raf, pseudònim de Joan Rafart i Roldán, se l'inscriu a la Generació del 57 de l'Escola Bruguera, juntament amb Ibañez o Vázquez entre d'altres, i que narra les peripècies de Manolón, un camioner al que l'acompanyava el seu amic Tapón, una història típica de l'Escola Bruguera on apareix un cap i dos subordinats que acaben de manera catastròfica els seus encàrrecs.

no es un juego, no» de la mateixa manera que René Magritte ens advertia que «*Ceci n'est pas une pipe*» on la imatge de la pipa no era una pipa, sinó una representació d'aquesta, potser aquí el dibuix resultant del passatemp no és un joc, perquè el que en resulta és l'art, «arte». Però també l'exercici entès com a manifestació artística, una acció plena de provocació que acaba amb la idea de l'art com una pràctica aïllada de la mateixa forma que ja havia anunciat Joseph Beuys quan afirmava que tota acció i tot ésser humà pot ser artista, un passatemp que s'apropa una vegada més a la concepció artística d'art-diversió de Fluxus:

«[...] que tot pot ser art i qualsevol pot fer-ho.
Fluxus-art-diversió ha d'ésser simple, entretingut i sense pretensions,
tractar temes trivials, sense necessitat de dominar tècniques especials ni
realitzar innumbrables assaigs i sense aspirar a tenir cap tipus de valor
comercial o institucional.
El valor de l'art-diversió ha de reduir-se fent-lo il·limitat,
produït en massa, obtingut per tots i eventualment produït per tots.[...]»¹⁹⁶

A continuació trobem part d'un text, un text qualsevol del qual només en disposem d'un fragment, ja que el text acaba convertint-se en línies de tinta, on les lletres desapareixen per donar pas a ratlles de diferent gruix. Seguides d'una pila de lletres en majúscula que s'enfilen i s'amunteguen, la portada d'un manual de dibuix, un vademècum on amb lletra escrita a mà l'artista i fa constar que ell es va lliurar de què li ensenyessin, i que posa de manifest aquest aprenentatge autodidacta, una formació cercada d'aquesta forma, una aposta conscient per la investigació a partir de l'experimentació. Una pàgina amb un exercici o demostració matemàtica, en què utilitza el llenguatge propi d'aquesta i a la vegada n'afegeix d'altres sense significat, grafies que impossibiliten la realització d'aquest. Trobem també un text escrit a mà sobre les línies del que podria ser una llibreta escolar que diu el següent: «me gustaria poder dibuixar sobre lo escrito en las pizarras de mi juventud», seguit d'un anunci publicitari que ens mostra, ara, dos cotxes on l'artista hi ha afegit personatges, els ha modificat i ha ratllat el text per fer-lo intel·ligible, com qui dibuixa a sobre de les fotografies d'una revista, o de les pàgines del diari, un acte de rebel·lia, de provocació que ens recorda l'obra *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp, realitzada el 1919 en què dibuixà un bigoti a la imatge de la Mona Lisa representada en una postal. I finalment un dibuix que representa un dibuixant d'histories, una imatge arquetípica del dibuixant amb visera, assegut en una taula de dibuix, il·luminada per un llum. El personatge de la cançó *Nowhere man*, *El Hombre de ninguna parte*, dels Beatles, i que a l'artista l'entusiasma. Seguida d'una historieta creada per l'artista, titulada «sobre la

¹⁹⁶ Manifest escrit per George Maciunas el 1965, *Fluxus Art Amusement*, consultat a la pàgina web: [georgemacinas.com/essays]. (trad.a) Consulta: 07/11/17

información», i en què hi veiem dibuixats de manera grotesca diversos personatges, tanques de publicitat, l'acció de parlar i per tan de comunicar-se, de llegir la premsa, però a la vegada la censura, i la manca de llibertat que l'artista exemplifica amb el dibuix de l'interior d'una cel·la i també amb la paraula «libertad» ratllada. En resum, una edició presentada en forma de llibret, una reflexió sobre la comunicació en què el públic hi participa de forma activa, guiat per l'artista, construeix la seva pròpia alteració gràfica, destruint també d'aquesta manera la pròpia obra presentada per l'artista, de la mateixa manera que els membres de Fluxus guiaven al receptor de l'obra en el procés de pintar una escala¹⁹⁷, convertint-se aquest en agent actiu de la pròpia acció artística.

A *Alteraciones gráficas*, del 1976, [Nº Ref. B2001-2006], l'artista aprofundeix en les alteracions que ja havia treballat en la *Monografía destructiva sobre la comunicación gráfica*, i és que sovint i com ja hem apuntat, aquesta forma de treballar forma part del seu procés creatiu, en què a partir de la realització d'una obra, sorgeix un altre tema en el qual profunditzar i inaugura una nova sèrie temàtica. En aquest cas, un text escrit per Oscar Collazos durant el mes de maig del 1976 també forma part de l'obra, i és que no només acompanya els dibuixos realitzats per l'artista, sinó que amb el seu text també en participa activament. Una edició que consta de 500 exemplars, en format llibret, en què les pàgines alternen les obres de l'artista, cròniques sobre exposicions i anuncis publicitaris al diari sobre aquestes, alterades per la línia que n'inhabilita la lectura, tècnica que aplica també a una missiva i a un catàleg d'una exposició; el dibuix de dues cartes, com si d'un passatemps es tractés, a punt per retallar-les i posar-se a jugar, una línia discontinua que les separa i ens apropa al treball sobre el positiu i el negatiu de la figura que l'artista realitza durant aquesta etapa; la creació d'un anunci publicitari, una sàtira d'aquests, en què l'objectiu final de publicitar un producte per vendre'l es perd en fer-ne incomprendible la informació que hauria de transmetre. Tot acompanyat amb el text de l'Oscar Collazos en què es reflexiona una vegada més sobre la comunicació i en conseqüència, també sobre la *descomunicació*, sobre la pròpia acció en l'alteració d'aquesta, en la supressió del sentit d'allò escrit i la seva distorsió, conscient i deliberada de qui intueix la falsedat del text que té al davant, i manifesta per mitjà de l'acció de ratllar, de deformat i d'alterar imatge i text, un sentiment de llibertat, d'anàlisi crític, com un acte de defensa per trencar de forma agressiva amb la monotonia de la informació impresa.

Oscar Collazos ho expressa d'aquesta manera:

« QUE sobre la información (literaria o visual) podemos erigir un nuevo universo de símbolos; que sobre la abolición del mensaje nazca un nuevo mensaje, así sea el regocijante lenguaje del juego (el niño que sobre su

¹⁹⁷ George Brecht crea *Ladder*, el 1963, un recull de partitures unides en una caixa titulada *Water Yam*, en què hi havia les instruccions per pintar una escala.

cartilla distorsiona la amabilidad de una figura, el rostro de esa acartonada princesa, el uniforme de ese pulcro símbolo del orden); que sobre el amplio espacio de una página y sus ilustraciones pretendamos levantar una nueva página y sus correspondientes «ilustraciones», resulta una tentación artística. La tentativa, al hacerse sistemática, nos lleva al terreno específico del arte.»

Las perversiones, 1977 [Nº Ref.B1646-1746], un recull de 100 obres realitzades amb tinta sobre paper, editades, fotocopiades i agrupades per l'artista, amb disseny d'Enric Satué, traducció al català d'Antoni Casas i impreses a Gráficas DA-AM a Barcelona l'any 1978. La primera edició consta dels vuitanta primers dibuixos, que corresponen exactament amb els que componen la sèrie d'aiguaforts *Los caprichos*, de Goya, compaginada i enquadernada per l'autor i numerada de l'1/50 al 50/50 i signada per José Luis Pascual i Oscar Collazos, autor del text que acompanya l'obra. La segona edició consta de 28 exemplars signats i numerats de la A a la Z, i conté un dibuix original de l'artista; la tercera, de 72 exemplars signats i numerats del I al LXXII, i conté també un gravat original de l'artista, per últim 1000 exemplars numerats de l'1 al 1000¹⁹⁸. José Luis Pascual versiona els vuitanta aiguaforts dels *Caprichos*, en manté el títol i l'essència, però hi plasma el seu llenguatge personal plàstic, de personatges i trames influenciades pel còmic, de figures arquetípiques d'aquest període, picassianes i neoexpressionistes, que ens apropen a la mirada cruel dels personatges-monstres d'Antonio Saura, de torbadora presència, to ombrívol i formes sintetitzades en un cromatisme reduït al blanc, el negre i el gris. Igual que als *Caprichos*, *Las perversiones* ens presenten una col·lecció de situacions socials anòmales contra les que lluitaren els il·lustrats, el bon gust aristocràtic, en el context de Goya, i la falsa moral d'un país que començava a despertar després de quaranta anys de dictadura, anys d'obertura i de «destape», però que encara vivia immers en un conservadorisme religiós crònic en el context de José Luis Pascual. Un catàleg d'escenaris escabrosos, eròtics, obscens, de comportaments ambigus, plens d'excessos i carregats d'un erotisme degradat que lluiten contra la repressió i l'amoralitat de la prohibició inquisitiva, de la mateixa manera que Bataille vinculava, en els seus escrits, el plaer amb el sofriment, la felicitat amb el dolor, l'erotisme amb l'agressivitat i la mort. Una crítica a l'absurditat del moment, a la doble moral i a com aquesta sucumbeix al poder dels diners.

El text d'Oscar Collazos reflexiona sobre la virtut i el vici, sobre el ritual, la rigidesa moral de la tradició cristiana, el cos, la carn, el sexe, el pecat i la prohibició, sobre la mort i l'amor, la lletjor i la bellesa, el malson, el patetisme i l'horror, conclou:

¹⁹⁸ L'exemplar consultat és el número 00579.

«Lo que el hombre de Occidente ha estado elaborando es una minuciosa artesanía que sirva al fin, a un deseo más entrañable: dinamitar las fronteras, prolongar sus trasgresiones, extraviarse en un mundo donde la belleza no sea el sueño apacible, sino, también, la aceptación lúcida de la pesadilla.

Si la heterodoxia había sido marginada (quizá aún hoy siga siéndolo), podría pensarse que un día entraría en el domicilio de la «normalidad».

Los banquetes de Gargantúa, las ceremonias conventuales de Sade, los exorcismos medievales de Bocacio, las orgías de primavera (Carmina Burana), las supersticiones aceptadas, los excesos del carnaval, ¿qué son? Una imagen empieza a sernos familiar: no es otra que la del horror[...]

Fiesta profana, cada una de estas imágenes recuerda el arcaísmo de la sacralidad. ¡Ya es hora de un sonoro, solemne ventoseo!¹⁹⁹»

En canvi a *¡Hola! me llamo Pablo*, del 1977, [Nº Ref. B1975-2000], la duresa del dibuix es veu suavitzada i canalitza la crítica per mitjà del retrat del seu gos i company. Un recull d'histories creades entre el dia 8 i el 19 d'agost del 1978 a Eivissa, però que no es publicaren fins el 2006 en un còmic editat per l'artista i imprès a Barcelona al taller Gràfiques de Yebra. Acompanyades d'un pròleg escrit per Alfonso Alzamora, aquell mateix any, dividit en quatre parts, una presentació de José Luis, i tres en què presenta a Pablo, perquè com el títol indica ell n'és el protagonista absolut. Del text dedicat a l'artista en destaquem aquestes paraules perquè pensem que resumeixen a la perfecció el mètode de treball que segueix i el que el motiva a fer-ho:

«Aspirar es querer ser y hacer. Y cuando José Luis Pascual quiere hacer algo, simplemente lo hace.²⁰⁰»

I de les dedicades a Pablo, aquesta descripció acurada i plena de tendresa:

«A saber: entusiasmo, energía, una capacidad para el juego y una curiosidad inagotables y un carácter obsesivo característico de su raza [...] Lealtad y generosidad. Sensualidad, inteligencia y un punto de

¹⁹⁹ Text d'Oscar Collazos a *Las perversiones*, p:7, exemplar número 00579.

²⁰⁰ A. Alzamora, «José Luis», en *PABLO* (José Luis Pascual, 2006), p:2. (sense numeració, numeració manual)

impaciencia asociada a un exagerado y lúcido individualismo y a muy pocas ganas de perder el tiempo como no sea durmiendo una buena siesta.²⁰¹»

¡Hola! me llamo Pablo esdevé un recull d'histories plenes d'humor, enginy, frescor, acidesa i afecte, concebut fins i tot com un tractat de filosofia, inspirat en aquell moment per la lectura de Charles Bukowski i que ens recorda una vegada més la revista d'humor *Hermano Lobo* i al llop protagonista de la secció «7 preguntas al lobo» en la que el llop negre d'orelles punxegudes, mascota de la revista, contestava amb un «Uuuuuu» a preguntes d'actualitat, i acabava responent a l'última pregunta «¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica?» amb un «El año que viene, si Dios quiere». Aquí Pablo, un pastor alemany (més o menys²⁰²), blanc, d'orelles punxegudes, mirada suspicax, amb una personalitat pròpia caracteritzada per ser extremadament irònic i tendre, reflexiona també sobre l'actualitat del moment, però també per grans qüestions metafísiques i transcendents. Els seus diàlegs, encara actuals, són reflex dels diàlegs interiors de l'artista, qui utilitza el seu fidel amic com un alter ego per transmetre les seves inquietuds i motivacions, i utilitza l'humor com una arma de denúncia i d'intervenció de la realitat.

Podem dir que aquesta és una etapa d'experimentació formal per a l'artista, d'investigació en diferents tècniques i materials, textures i colors, però sobretot és una etapa dominada per la paleta de blancs, grisos i negres; per la tinta xinesa i les trames creades amb ploma estilogràfica. Pels personatges que fugen i s'escapen, els que intenten comunicar-se i no poden i els que conversen però no s'entenen. Per les estances buides i les arquitectures que s'esfondren; personatges creats a partir del gest irracional i la troballa atzarosa de la taca de tinta, metamorfosis serial de figures amorfes que s'amunteguen, crucifixions saurianes en què es posa de manifest el conflicte de la figura amb la forma. Brutalitat, violència, ràbia i patetisme d'uns cossos agitats a partir del gest agressiu i la línia afilada de l'artista, una violència que poc a poc deixa pas a les escenes domèstiques, encara aquí amb un tractament formal agressiu, que s'estan obrint cap a l'etapa següent.

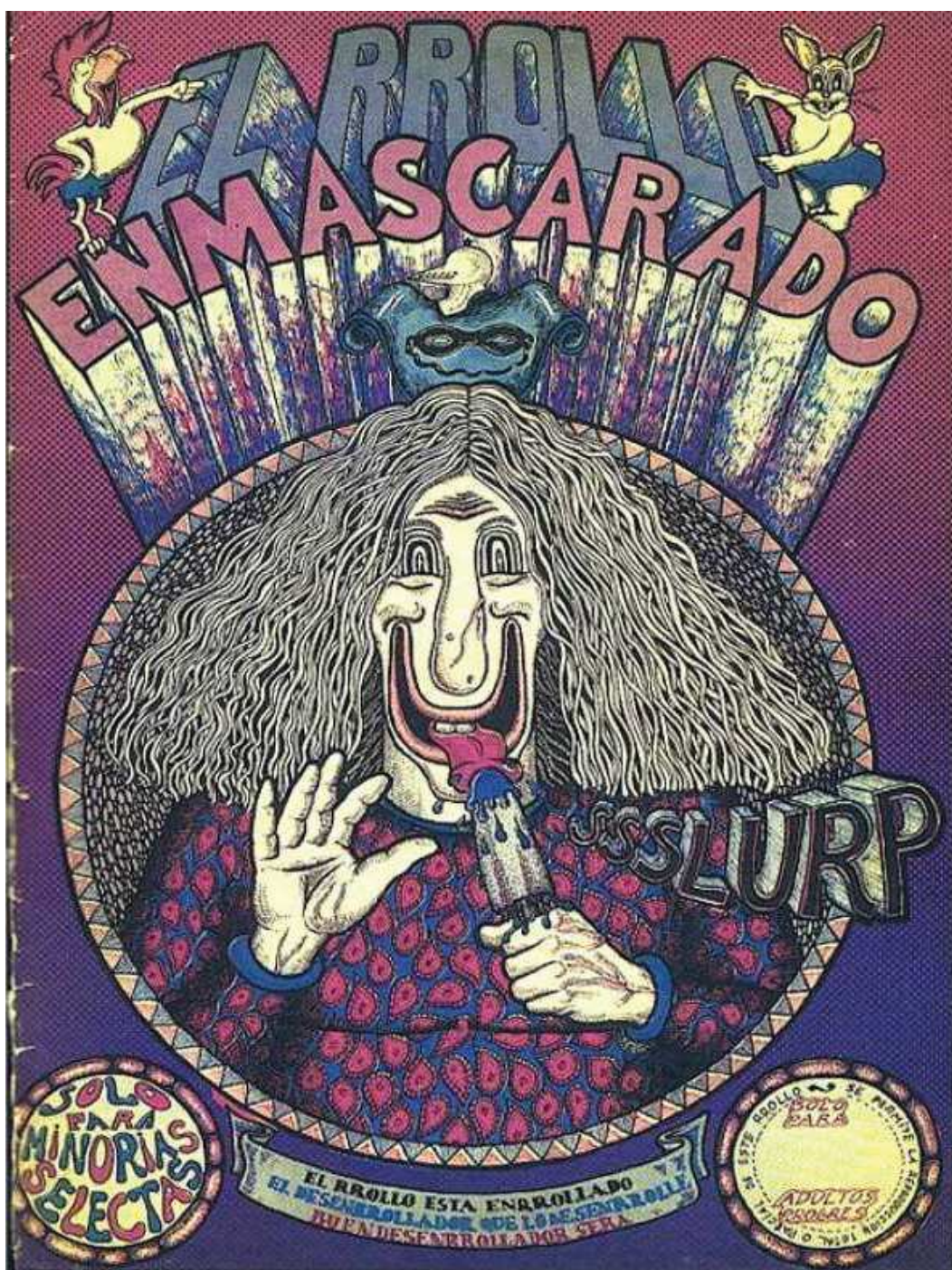
²⁰¹ IDEM.

²⁰² L'artista José Luis Pascual respon d'aquesta manera quan se li pregunta per la raça de Pablo.



IL·LUSTRACIÓ 11: Portada d'*hermano lobo*, 28 de desembre de 1974. el contingut de la vinyeta és encara totalment vigent.

Font: www.hermanolobodigital.com. Consulta: 08/09/18.



IL·LUSTRACIÓ 12: Portada d' el rollo enmascarado, setembre de 1973, 31x22 cm. podem apreciar el tractament formal de la imatge i la utilització de tinta.

Font: www.tebeosfera.com. Consulta: 08/09/18.



IL·LUSTRACIÓ 13: L'artista pintant al seu estudi situat al c/Clos de Sant Francesc, 26. Entre el 1974 i el 1979. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 14: L'artista al seu estudi situat al c/Clos de Sant Francesc, 26. Entre el 1974 i el 1979. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 15: el seu estudi i casa a eivissa, situat a sa Punta de Portinatx, entre el 1975 i el 1979.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 16: Fotografia de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece de Barcelona, 2 d'octubre de 1979.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 17: Fotografia de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece de Barcelona, 2 d'octubre de 1979. Font: arxiu personal JLP.

IV.II. IV EIVISSA (1980-1985)

Els anys vuitanta foren els anys de la «Movida», una dècada en què el país despertava després del son repressiu de la dictadura, anys de transició i d'una certa eufòria i esperança en la modernització del país i en l'assoliment de llibertats que movia els més joves que aglutinaren aquest esperit de canvi. Una explosió de color i llibertat que arribava des de Londres, París o Nova York, però amb la diferència que aquí arribava tard, que agafava el relleu del «Rollo» barcelonès i s'establia a Madrid, d'una societat que estava en plena transformació, amb ganes d'experimentar, de conèixer i deixar enrere l'encotillament viscut durant el franquisme trencant amb els patrons que havien estat imperant durant quaranta anys. Un moviment que es materialitzava en el desig de llibertat de la joventut urbana, i és que quedà circumscrit en ciutats com Madrid, Vigo i la ja citada Barcelona, una joventut despolititzada, que s'allunyava dels conceptes de pàtria i de revolució, que es refugiaren en l'oci, la provocació, el consum i la festa desenfrenada, que cercaren una nova concepció de la sexualitat i que prenién el lema, *Sexe, drogues i rock and roll* com a propi, un tarannà que quedà recollit per exemple en l'obra cinematogràfica *Deprisa, deprisa*, pel·lícula dirigida per Carlos Saura el 1981 i que guanyà l'Ós d'Or del festival de Berlín aquell mateix any.

La principal forma d'expressió d'aquest moviment sociocultural va ser la música, grups com *Kaka de Luxe*, *Alaska y los Pegaminoides*, *Radio Futura*, *Nacha Pop*, *Tacones y Menta o Paraíso* representaren l'esperit d'un moviment que fou en un alt percentatge una qüestió estètica²⁰³, la imatge més pop d'aquesta venia influenciada pels cantants i grups de la New Wave o Nova Onada, com *David Bowie*, *The Cure* o *The Kiss*, entre d'altres, així com del Punk. Cal destacar però, que la Movida fou essencialment apolítica, les lletres de les cançons evitaven qualsevol referència social, només la part més suburbana s'hi atreví, cançons que arribaven a la població gràcies a programes de ràdio, avui ja considerats emblemàtics del període, com *Esto no es Hawaii*, de Onda 2 o *Las Calles de Babilonia* de Radio 3²⁰⁴. La fotografia deixà el testimoni d'aquells anys, Ouka Lele plasmà en les seves obres paisatges urbans d'arquitectures imaginades i plenes de figures impossibles i Alberto García Alix retratà en blanc i negre als personatges més identificats amb el moviment, així com els ambients més sòrdids d'aquest. Si fem referència al cinema, Pedro Almodóvar es convertí en la icona cinematogràfica del moviment, amb la pel·lícula *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* del 1980, títol que aniria seguit de *Laberinto de pasiones* el 1982, *Entre tinieblas* el 1983 y *Qué he hecho yo para merecer esto*, el 1984, avui totes considerades de culte.

²⁰³ J.M. Lechado, *La Movida. Una crónica de los 80* (Madrid: Algaba Ediciones, 2005), p:53.

²⁰⁴ Lechado, p:160.

Durant la dècada dels vuitanta Espanya va assistir a un notable desenvolupament de la indústria cultural, de la mateixa forma que havia passat en els altres països d'Europa Occidental durant els anys anteriors. El país s'obria cap a l'exterior i importava també productes culturals forans, d'aquesta manera l'oferta cultural augmentava i fins i tot la cultura es posava «de moda»²⁰⁵, però es tractava potser més d'un canvi estètic, de forma i no tant de contingut, en un moment on l'educació per exemple continuava sent un dels grans reptes que afrontava la Transició.

«Aquella croada intel·lectual que imaginaren alguns joves de la Transició per recuperar la tradició de la Institució Lliure d'Ensenyament i educar els joves en valors de tolerància i amor al treball, a més de passió per la cultura, es transformà en estratègies comercials per vendre més i millor, i impulsar gustos canviants i superficials²⁰⁶».

Un moviment que ja havia començat anys abans, abans de l'arribada al poder del Partit Socialista Obrer Espanyol el 1982, en un espai temporal en què la mort de Franco havia deixat pas a una transició que semblava més o menys consolidada i que trontollà amb una de les accions més sagnants de la ultradreta, l'assassinat el mes de gener de 1977 de sis advocats laboralistes al carrer Atocha de Madrid, l'enterrament dels morts es convertí en una multitudinària manifestació en contra de les accions de l'extrema franquista. Fets que anys més tard, el 1979, Juan Antonio Bardem plasmaria en la pel·lícula *7 días de enero*. I amb l'intent fallit de cop d'estat militar contra el govern democràtic el 23 de febrer del 1981, encapçalat pel tinent Suárez Alonso i Antonio Tejero Molina.

La transició de la dictadura a la democràcia va significar per Catalunya la reconstrucció i també la normalització de la cultura pròpia del país, després de les privacions de la dictadura franquista, tot i que a poc a poc, i tenint en compte que durant el franquisme també hi havia hagut petites associacions, petits nuclis culturals que havien vetllat per aquesta.

Des d'una perspectiva cultural la Transició tingué com a conseqüència l'aparició i el retorn de les llibertats en el món de la creació artística. Es va produir la recuperació de la tradició intel·lectual que s'havia perdut durant els anys de la dictadura, tot i que aquest procés ja havia començat als anys cinquanta.

²⁰⁵ VV.AA., *Sociedad del bienestar, vanguardias artísticas, terrorismo y contracultura. España-Italia(1960-1990)* (Madrid: Editorial Dykinson, 2011), p:160.

²⁰⁶ M.P. Díaz, *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida coti-diana* (Madrid: Editorial Síntesis, 2006).

El retorn a una figuració més o menys expressiva intentava situar el panorama artístic a l'altura de l'art internacional que presenciava el boom comercial del neoexpressionisme alemany i la transvanguardia italiana. En aquest sentit, la figura de Miquel Barceló n'és un clar exemple, l'any 1982 va ser seleccionat per Rudi Fuchs per exposar a la setèima Documenta de Kassel. El 1977 desaparegué la censura cinematogràfica, s'estrenà a Espanya per primera vegada la pel·lícula *Viridiana* de Luis Buñuel, premiada amb la Palma d'Or a Cannes, rodada l'any 1961, i prohibida al nostre país durant la dictadura. Tot i això, la pel·lícula *El crimen de Cuenca*, del 1979 de Pilar Miró va estar prohibida durant un any i mig a causa de la denúncia d'un fiscal militar, i no es va estrenar fins després del 23-F. Un altre exemple de censura i judici militar fou al final del 1977 el d'Albert Boadella del grup Els Joglars, a causa de l'espectacle *La Torna*, en què es parlava de l'assassinat amb garrot vil de Heinz Chez el 1974, i del que ja hem parlat anteriorment. Un últim exemple, el 1980 es vetà una exposició d'Ibarrola a Saragossa, degut a les referències a la policia en la seva obra. Per altra banda, es recuperaren les figures de Federico García Lorca i Valle-Inclán, s'organitzaren exposicions antològiques d'artistes com Antoni Tàpies, Eduardo Chillida o Joan Miró. Nombrosos intel·lectuals i artistes tornaren de l'exili, com Claudio Sánchez-Albornoz i Salvador Madariaga l'any 1976 o María Zambrano que tornà el 1984, un paradigma d'aquest canvi i retorn de l'exili, va ser el del *Guernica* de Pablo Picasso, el setembre de 1981. El retorn com a temàtica que plasmà José Luis Garci en la seva obra cinematogràfica *Volver a empezar*, que s'estrenà el 1982, el mateix any que guanya l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera.

En l'àmbit pictòric, Valeriano Bozal afirma que la dècada del 1980 començà molt abans, potser el 1972, el 1973 o el 1976²⁰⁷. Anys en què passaren molts fets, no només artístics, sinó també econòmics, socials i polítics. La mort del dictador no tingué efectes artístics immediats, però sí que possibilità la creació de noves polítiques de suport i promoció del nou art espanyol. El 1979 s'inaugurà *1980*, una exposició que reunia els crítics Juan Manuel Bonet, Ángel González García i Francisco Rivas, a la Galeria Juana Mordó de Madrid i artistes com Carlos Alcoleo i Chema Cobo, l'exposició anava acompanyada d'un text programàtic en què s'afirmava l'existència d'un art nou, no ideològic, dogmàtic, jove i sense una orientació estilística definida que rebutjava l'art de la dècada dels seixanta. Un text provocador que encetava un debat entre posicions artístiques i ideològiques dispars, i que tingué el seu reflex en les publicacions i exposicions que es durien a terme durant els anys següents i fins al 1985. Algunes de les revistes que parlaren d'aquests «nous artistes», foren *Lápiz* o *Figura*²⁰⁸, a partir de l'estudi de les quals podem endinsar-nos en l'art dels vuitanta, concretament en els anys del triomf de la figuració i que anaren més enllà obrint una finestra a l'art internacional, pararen atenció a aspectes artístics que no foren dominants en aquell moment i anticiparen alguns dels interessos estètics següents.

²⁰⁷ Bozal, *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1939-1990*, p:587.

²⁰⁸ La revista *Figura* s'edità des del 1983 fins al 1986, fundada pels artistes Rafael Agredano, Pepe Espaliú i Guillermo Paneque, es convertí en el germen de la nova figuració sevillana.

Fou també durant aquests anys que el mercat de l'art visqué un apogeu que es concretà per exemple amb l'organització de la fira d'art Arco, que tenia un caràcter anual, el 1982 i el 1986 s'inaugurà el Centro de Arte Reina Sofía. La Feria de Arte Contemporáneo (ARCO) fou creada el 1982 sota l'impuls del govern i gràcies al Centro Nacional de Exposiciones (CNE), amb l'objectiu de fomentar el desenvolupament d'un mercat artístic així com d'impulsar el col·leccionisme de l'art modern i contemporani, la presència de l'administració quedava en un segon pla i es vinculà al sector empresarial i comercial, la galerista Juana de Aizpuru fou l'encarregada de dirigir la fira durant les seves primeres quatre edicions, una fira que es convertí ben aviat en una cita per a l'art internacional, la directora afirmava:

«ARCO era com una imatge de desig de la societat espanyola de tancar el passat i mirar al futur.²⁰⁹»

Als artistes abans assenyalats cal afegir-hi, Carlos Franco i Rafael Pérez Mínguez, Juan Antonio Aguirre i Alfonso Albacete, els qui segons Valeriano Bozal tingueren un paper destacat en la gènesi de l'art dels vuitanta. Artistes que apostaren per la representació figurativa de la quotidianitat, amb una gran capacitat per la narració, la creació de personatges que arrosseguen les seves penúries i misèries, passats pel filtre de l'humor i de les quals resulten imatges prou inquietants²¹⁰.

Si ens allunyem de la figuració, cal destacar els artistes que s'aglutinaren sota el grup *Trama*, durant la segona meitat dels setanta i els primers anys dels vuitanta. José Manuel Broto, Xavier Grau, Gonzalo Tena i Carlos León, s'uniren a Barcelona sota un llenguatge abstracte pròxim a M. Pleyne i a la revista francesa *Supports-Surface*, que es reafirmava en el propi llenguatge específic de la pintura, en la naturalesa del seu suport i també en la seva superfície, realitzaren exposicions conjuntes i editaren una revista homònima²¹¹. A aquests artistes cal afegir-hi també els noms d'alguns altres, tot i que no formaren part d'un mateix grup: Javier Pagola, Robert Llimós, Ferran García Sevilla i Juan Navarro Baldeweg o el valencià Jordi Teixidor, Frederic Amat i l'escultor Andrés Nagel.

²⁰⁹ A. LOPEZ, *ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta a «Desacuerdos»*, núm-1, editada per Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arte y pensamiento, Barcelona, 2004, p.95 (trad.a.) Consultada online a [<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1>] el dia 05/02/20.

²¹⁰ Bozal, *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1939-1990*, pp:608-609.

²¹¹ Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010*, p:318.

En l'àmbit internacional hi hagué un retorn cap a una atmosfera receptiva amb la pròpia pintura i una reafirmació d'aquesta, que es materialitzava amb l'exposició a la Royal Academy of Arts a Londres, durant els mesos de gener i març del 1981, sota el títol «A new Spirit in painting», Un nou esperit en pintura, comissariada per Nicholas Serota, Norman Resenthal i Christos Joachimides. L'assaig introductor que l'acompanyava afirmava:

«Els estudis dels artistes estan plens de pots de pintura de nou i un cavallet abandonat en una escola d'art s'ha convertit en una cosa poc comuna²¹²».

L'exposició aglutinava quatre tendències diferents, l'abstracció i el minimalisme, representada per artistes com Robert Ryman, Brice Marden o Alan Charlton; l'expressionisme abstracte de Willem de Koning i Cy Twombly; el pop art d'Andy Warhol i David Hockney, obres dels alemanys Georg Baselitz i A.R. Penck i per últim alguns artistes figuratius però que no formaven part de cap moviment o tendència concreta com Bacon, Balthus, Lucian Freud²¹³ o Picasso. S'apostava pel retorn a la figuració i l'expressió de la subjectivitat de l'artista i es promocionava la pintura neoexpressionista.

La nova figuració alemanya inicià aquí un important procés de reconeixement internacional, no exempta, també és important remarcar-ho, de polèmica, ja que hi havia qui titllava aquests artistes d'utilitzar mètodes que havien quedat obsolets i antiquats, de conrear un tipus d'art burgès i decadent que apostava per la representació mimètica i fidel²¹⁴. Els artistes alemanys buscaren un retorn a la pintura com a mitjà per trobar la raó històrica del seu present i retrobar-se amb la seva tradició i les seves arrels des de la modernitat i la novetat amb obres amb una forta càrrega expressiva.

No es tractava d'una tendència nova completament sinó que alguns artistes ja havien començat a cultivar-la anys abans i agrupava dues generacions diferents. Per una banda la del 1961, els components de la qual havien nascut abans de la Segona Guerra Mundial i constituïen els nuclis de Düsseldorf i Berlín. I una altra que agrupava els artistes que havien nascut durant la postguerra i que integrava el nucli de Berlín, de Colònia i d'Hamburg. No es tractava d'una tendència nova, ja que anys abans, durant la dècada dels seixanta, alguns artistes com Georg Baselitz o A.R. Penck ja havien començat a

²¹² Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:202.

²¹³ IDEM.

²¹⁴ Guasch, p:246.

conrear un estil figuratiu neoexpressionista que estava més interessat amb el mètode que amb el contingut, amb el «com» de la pintura per sobre del «per què» d'aquesta²¹⁵.

Una altra cita important que ajudà a consolidar aquesta nova pintura a Europa fou la Documenta 7 de Kassel l'estiu del 1982, comissariada per Rudi Fuchs i que projectà els artistes expressionistes alemanys, però també els italians, així com a l'artista Miquel Barceló, que encara en aquell moment era un artista desconegut.

El neoexpressionisme també es desenvolupà de manera notable als EE.UU i a Itàlia. Al primer, una figura important fou Philip Guston que havia format part del moviment expressionista abstracte durant la postguerra i que a finals dels anys seixanta tornà a la figuració, obres figuratives atrevides i tosques que destacaven per la simplicitat de les seves línies i la influència de les caricatures. També els artistes que es trobaven sota el qualificatiu de «bad painting», tot i que aquesta tendència anava més enllà de ser una versió més del moviment alemany amb artistes com Eric Fischl i David Salle com a representants. Cal destacar també l'aparició d'una nova generació de pintors com Julian Schnabel, Susan Rothenberg i Terry Winters, joves pintors l'obra dels quals sorgí com a resposta a les tensions pròpies entre neoexpressionistes i pictoricismes en l'art estatunidenc.

Si ens centrem ara en el cas italià, podem emmarcar la transvanguardia italiana en el moviment neoexpressionista que sorgí a principis dels anys vuitanta, de la mateixa manera que els artistes alemanys, els transvanguardistes italians agafaren com a models creatius motius iconogràfics i formals de l'antiguitat clàssica juntament amb aspectes del futurisme o de la pintura metafísica. Els quatre artistes més vinculats a aquesta tendència són els coneguts com «les 3 C», Sandro Chia, Enzo Cucchi i Francesco Clemente, juntament amb l'artista Mimmo Paladino. Edward Lucie-Smith afirma:

«Sovint es discuteix que siguin membres de l'anomenada «transvanguardia», un terme inventat pel crític italià Achille Bonito Oliva i s'utilitzà per primera vegada en un article aparegut a la revista Flash Art el 1979. L'any següent Bonito Oliva publicà un llibre: La transvanguardia italiana²¹⁶.»

²¹⁵ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:205.

²¹⁶ Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p:214. (trad.a)

L'any següent, el 1980, Bonito Oliva publicà el que es pot considerar el manifest de la transvanguardia titulat *The Italian Trans-avantgarde, La Transvanguardia Italiana*, text on ampliava el que ja havia exposat a l'article de la revista *Flash Art* i hi afegia un capítol dedicat a la nova subjectivitat de l'artista. L'objectiu era el de trobar un mitjà d'escapament de les avantguardes i també de l'art povera, el resultat fou una pintura neoexpressionista que recuperava el *genius loci*, les arrels del territori cultural de l'artista, tot projectant les cites del passat en el present, presentant-se no com una anti avantguarda sinó com un recorregut a través de la història de l'art per recuperar la «inactualitat» de la pintura, entesa com la capacitat de retornar al procés creatiu l'erotisme de la imatge no privada de la representació i de la narració²¹⁷. En el cas de Sandro Chia, la seva pintura contenia un fort element de paròdia amb personatges burlescos i heroics a la vegada. Les obres d'Enzo Cucchi són les més properes al neoexpressionisme alemany, les de Francesco Clemente es veuen influenciades per l'art indi, gràcies als seus viatges al país, i per últim les obres de Mimmo Paladino que parteix de fonts antigues però no clàssiques, tenen influència de la pintura preromànica i romànica.

Si ens centrem ara en el context eivissenc, la historiadora Rosa Rodríguez en les conclusions del seu estudi sobre l'avantguarda a Eivissa²¹⁸ destaca la manca de vinculació dels artistes amb la societat autòctona illenca com un fet recurrent al llarg de tot el període que estudià, entre el 1933 i el 1985. Una illa cercada pels artistes per la seva visió idealista d'un entorn exòtic, un paradís idealitzat, volgudament endarrerit i també cal apuntar-ho, molt econòmic, una illa entesa com un lloc no per viure sinó per estiuejar, problemàtica que encara avui és molt present i que deriva de les polítiques que començaren molts d'anys abans, ja el 1933 el Foment del Turisme utilitzava els artistes residents a l'illa per promocionar turísticament Eivissa, i durant els anys seixanta les autoritats franquistes crearen les biennals d'art com un instrument útil als seus interessos²¹⁹ i fou durant els setanta quan es visqué la construcció massiva d'hotels i apartaments, en un projecte urbanístic agressiu pensat per als no eivissencs, és a dir, concebut exclusivament per als turistes.

José Luis Pascual va residir a Eivissa durant cinc anys, des del 1980 al 1985, i en aquest període fou testimoni de la inauguració de la Sala de Cultura Sa Nostra el 1981, i aquell mateix any de la presentació de l'Avantprojecte d'Estatut d'Autonomia per a les illes Balears, el 1984 la galeria Van der Voort finalitzava la que podem considerar la seva primera etapa i Catalina Verdera, directora del Museu d'Art Contemporani des del 1979

²¹⁷ Guasch, p:276.

²¹⁸ R. Rogríguez, *Avantguarda artística i societat a Eivissa (1933-1985)* (Eivissa: Res Publica Edicions, 2003), p:77.

²¹⁹ IBIDEM, p:78.

presentava la seva dimissió. El 1985 al Museu d'Art Contemporani se celebrà el VI Saló de Primavera i aquest cessà la seva activitat aquell mateix any, i no tornà a obrir-se fins al 1991, ja sota la direcció d'un Patronat Municipal de l'Ajuntament d'Eivissa. El cert és que l'efervescència artística que s'havia viscut a l'illa durant els seixanta i els setanta contrasta amb l'ambient artístic de la dècada dels vuitanta que al llarg de la dècada anà disminuint, i així s'exemplificà amb la clausura de la galeria Carl van der Voort el 1984 o la del Museu d'Art Contemporani el 1985, i que marcarien per altra banda l'inici d'una nova etapa on destacava la Sala de cultura Sa Nostra.

Fou l'any 1979 quan l'artista decidí traslladar-se definitivament a l'illa pitiüsa, des del 1973 que hi tenia una casa, on també disposava d'un estudi i on s'hi estava durant alguns mesos de l'any, però fou el 1979, després del naixement del seu fill, i també després de la separació amb la seva esposa que s'hi traslladà amb la intenció de residir-hi de forma ininterrompuda. Hi arribà el dia 11 de gener del 1980, primer s'instal·là a casa del seu germà Javier, però després d'un fort temporal, aquesta s'inundà i hagué de marxar. S'instal·là a una altra casa, la del seu germà Juan, que tenia un apartament a la urbanització Can Pep Simó, a Talamanca, davant de la ciutat d'Eivissa. Josep Lluís Sert havia projectat aquesta urbanització l'any 1964, i el 1970 hi projectà els apartaments que anomenà Es Fumerals, en el quart era on s'establí l'artista, l'Eugenia, aquí ja coneixia de les seves estades a l'illa, vivia al cinquè i regentava un restaurant en aquella mateixa urbanització, és durant aquest període quan comença i es consolida la seva relació. De fet, la següent mudança ja la faran junts, d'aquesta manera, al cap d'uns mesos es traslladaren a una casa típica pagesa però que hagueren de condicionar, propietat d'un amic i que estava situada a Puig d'en Valls. Es tractava d'una casa que estava dividida en diverses parts, situà el seu estudi a la part de dalt de la casa i també al darrera d'aquesta, on hi havia un antic molí d'oli, com podem observar a FIG. FIG.

Quan se li pregunta a José Luis Pascual per aquesta etapa, ell respon que va ser una meravella, «era màgic», afirma, s'enamorà de l'estil de vida de l'illa, dels seus paisatges i de la seva gent. Per un costat per l'ambient que hi trobà, un ambient cultural i social format pels artistes i intel·lectuals que vivien a l'illa en aquell moment i que conviuen amb els artistes eivissencs. El bar La Solera, situat al port d'Eivissa, es convertí en un centre de reunió i de debat entre artistes, freqüentat pels arquitectes Josep Lluís Sert, del qual ja hem parlat, Germà Rodríguez Arias, per l'artista eivissenc Vicent Calbet, els artistes alemanys Will Faber, Erwin Bechtold, i Eduard Micus o l'escultor Gustavo Eznarriaga entre molts d'altres. Així com les tres galeries que es convertiren en dinamitzadores d'aquest ambient artístic i cultural, la galeria Maloney, la Sala de Cultura Sa Nostra i la galeria Carl van der Voort, juntament amb el Museu d'Art Contemporani. La galeria d'art Maloney²²⁰ estava situada al km 3,700 de la carretera de Sant Josep, fundada

²²⁰ Consultat a l'Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera [<http://www.eeif.es/veus/Maloney-Galeria/>] Consulta: 29/01/20

el 1979 per l'advocat americà Bill Maloney i l'artista Edith Sommer, i que s'inaugurà amb una mostra d'aquesta i tancà les seves portes el 1985, quan els seus fundadors tornaren als Estats Units. Hi exposaren David Walsh, Antonio Villanueva, Dennis Eubanks, Roland Bugnon, Orlando Herrera, Amanda Echeverría, José Luis Pascual, Marcos Irizarry, Sarah Nechamkin, Manuel Bouzo, Uta Wohlfarth, Will Faber, Trökes, Pele Torres, Marcel Floris i Henry Kiessling, entre altres. La galeria Carl van der Voort²²¹, obrí les seves portes el 1968 a l'antic palau de la Plaça Tur de Dalt Vila, i rebia el nom del seu fundador, el galerista Carl van der Voort, qui fou un personatge clau en el desenvolupament i la promoció de l'art contemporani a Eivissa. Arribà a l'illa el 1958, invitat per un amic, amb la idea de dedicar-se a l'escriptura però el moviment artístic del moment l'apassionà i s'hi vinculà ràpidament convertint-se en un dels seus promotors i gestors més importants. L'any 1965 començà a treballar en la direcció de la Galeria Ivan Spence²²², situada al carrer Major de Dalt Vila, i a col·laborar amb els galeristes René Metras i Joan Prats de Barcelona o la Juana Mordó de Madrid, fou a partir del 1980 a causa de problemes de salut, quan deixà de viure tot l'any a l'illa. Del Museu d'Art Contemporani hi destaquem les exposicions d'Ocaña el 1980, la del fotògraf Raul Hausmann el 1983 i el 1984 una de Man Ray, entre molts d'altres.

Una etapa que acaba quan ell i l'Eugenia decideixen tornar a Catalunya, per raons familiars i personals, per poder estar a prop de la seva mare i del seu fill. Posen tota la casa en venda i marxen cap a Centelles, tot i que la idea principal era l'Empordà, el mateix amic que els havia llogat la casa de Puig d'en Valls en tenia una a aquest poble d'Osona, aquesta sí, ja condicionada i a punt per entrar-hi a viure.

L'artista resumeix d'aquesta manera l'estada a Eivissa:

« Nunca se me olvidará mi marcha a Ibiza, los siete años allí pasados, cómo se me aparecían las oportunidades precisamente cuando más desconectado estaba de todo y de todos (la Bienal de Venecia, la de Salo Paulo...). Supongo que a todo el mundo le deben pasar cosas extraordinarias de vez en cuando. Y espero que sea así, pues so algo hay que no me gusta, es jugar con ventaja.

La verdad es que durante esos siete años, para poder pintar y subsistir acumulé tantos y tan variados oficios, que ahora, agua pasada, cuando lo

²²¹ Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera [<http://www.eeif.es/veus/Voort-Carl-van-der/>] Consulta: 29/01/20

²²² Galeria situada al número 12 del carrer Major de Dalt Vila als locals de l'antiga Galeria Es Vedrà. Fundada per Ivan Spence, un jutge que una vegada s'hagué jubilat es traslladà a Eivissa. Obrí les seves portes el 1961 i tancà el 1975, quan el seu propietari marxà de l'illa. S'hi organitzaren més de 150 exposicions, individuals, col·lectives i d'artistes nacionals i internacionals, entre els que destaquem Mompó, Corneile, Dhamen, Dmitrienko, Laabs, Isabel Echarri, Will Faber, Edith Sommer o Zush. [<http://www.eeif.es/veus/Ivan-Spence-Galeria/>] Consulta: 29/01/20

pienso, es que alucino: paleta, pintor de brocha gorda, carpintero, jardinero, decorador, contable... todo a la vez, un desmadre. Pero de algún modo estuvo bien. No llegué a ponerme histérico porque aún así, pintaba. Aprendí muchas cosas y me sirvió para apreciar en su justa medida la situación que ahora tengo.²²³»

Si ens centrem en les exposicions en què participà durant aquest període, pensem que és important començar anant un any enrere, i és que el 1979 exposà a la Galeria Sen a Madrid, hi presentava obres d'iconografia gestual, amb una gamma cromàtica fosca, de missatge agressiu i forta crítica social, en fem referència perquè d'alguna manera aquesta exposició possibilità algunes de les que vindrien els anys següents, mostres tan remarcables com la XXXIX Biennial de Venècia, la XVI Bienal Internacional de Sao Paulo, o la de Valparaíso a Xile. I és que el comissari Ceferino Moreno la visità i pensà que aquelles obres encaixaven amb la idea que tenia per la Biennial de Venècia de l'any següent, ja que volia aprofitar per introduir-hi obres expressionistes d'artistes menys coneguts. Uns dies abans de marxar cap a Eivissa l'artista rebé l'encàrrec del comissari, havia de presentar-li dotze obres de gran format, de les quals finalment se n'exposaren vuit, i en les que no abandonà la temàtica que havia exposat a Madrid, pintades amb acrílic sobre tela i després redibuixades amb plomí, es tractava d'una comesa laboriosa però molt engrescadora, les obres resultants les exposà primer, aquell mateix any, a la galeria René Metras.

La trenta-novena Biennial de Venècia obria les seves portes l'1 de juny i restaria oberta fins al 24 de setembre, en una edició en què tampoc s'atorgaren premis, situació que començà el 1968 i es prolongà fins al 1986, i que en aquest cas girava entorn de l'art després del 68 i que estrenava director a càrrec de Luigi Carluccio. En el cas del pavelló espanyol, aquest estava comissariat per Ceferino Moreno i presentava l'obra de Javier Aleixandre, Eduardo Arranz Bravo, Rafael Bartolozzi, Luis de la Camara, Juan Gomila, Juan Martinez i José Luis Pascual, acompanyada dels textos del comissari, de Jose Marin Medina, Cesáreo Rodríguez Aguilera, José Corredor Matheos, Santos Amestoy, Félix Guisasola, Carlos Fuentes i Gloria Picazo. Ceferino Moreno presentava d'aquesta manera els artistes escollits per representar la pintura espanyola d'aquella dècada:

«El procés crític que es desenvolupà en la pintura espanyola, més o menys a partir de 1965 va tenir els seus antecedents i inicis en dues formes d'una mateixa tendència expressionista que amb supòsits ideològics similars es desenvoluparen amb aspectes formals diferents. D'una part la gran

²²³ Pascual, «El mes de José Luis Pascual», p:18.

tradicció dramàtica espanyola mai ha deixat de tenir vigència i Gutiérrez Solana, mestre tan freqüent en aquesta biennal durant els anys anteriors a la guerra mundial i un dels millor representants de l'expressionisme meridional europeu mai ha deixat de tenir nombrosos seguidors i admiradors i la seva influència, o millor el corrent figuratiu dramàtic que ell presentà, és ben patent a Espanya; certament evolucionat però viu encara. Per altra banda els grups d'expressionisme abstracte dels quals el més clar representant fou «El Paso». Ambdós resumeixen, dues posicions de la mateixa realitat, davant la complexitat fenomenològica del món d'avui. Però no és menys cert que hi hagué un tercer corrent crític, més realista en la seva expressió, més directe arrelat amb el Realisme socialista com en el cas de Fernando Somoza i una part de Genovés; bé amb el Pop Americà amb Canogar; o amb aquell rar i curiós fenomen, vertader monument de l'art popular que són les Falles de València, en el cas de l'Equipo Crónica. Aquest tercer corrent amb un fons polític denunciador d'una determinada situació concreta que en aquells anys estava vigent a Espanya, deixà de tenir importància just en el moment en què els canvis polítics esdevinguts a partir de 1975 s'han succeït sense interrupció fins a portar-nos al moment present.

El nostre desig és reflectir en aquesta exposició quelcom del succeït en el nostre art de l'últim decenni. Anys importants en tota Europa pels esdeveniments ocorreguts en els seus inicis: Primavera de Praga, Maig Francès i Contestació de Venècia. Fets aquests que de diverses formes commocionaren el món, La Política, la Universitat i l'Art com realitats foren posades en qüestió. Però així com a Europa aquells fenòmens tingueren una clara raó històrica de ser, a Espanya, encara es vivia el moment econòmic més brillant des de la guerra civil, la politització d'alguns artistes, fet reflectit en les seves obres, fou molt anterior, a causa de la nostra particularíssima situació política. Tant és així que quan el moviment de Maig francès s'inicià donant origen a un cert corrent crític que ha sacsejat i sacseja Europa, entre nosaltres justament després del canvi, els artistes que s'havien oposat a la seva manera contra la dictadura i constituït un front d'inconformisme, abandonaren les seves postures radicals i en la majoria dels casos feren un gir de 180 graus a la seva pintura. Pot dir-se que a l'Espanya actual no hi ha moviments d'inconformisme radical com si ocorria en el passat immediat amb els grups informalistes i els de realisme crític; també seria molt arriscat, no obstant això, afirmar el contrari, perquè l'actitud crítica, denunciadora, rebel d'alguna manera continua i desenvolupa si bé amb uns pressupostos totalment diferents. No s'ha d'afrontar ja, una situació política concreta, ni tan sols unes formes de vida

dimanades d'aquell fet. Certament hi ha en la joventut espanyola, o almenys en un sector d'aquesta (i especialment hem de referir-nos al terreny de la creació cultural) una actitud que jo anomenaria d'escepticisme crític davant certes formes de vida que dia a dia s'ensorren. I davant un procés que d'alguna manera els defrauda solament pot parlar-se de desencant. No és llavor rebel·lia política sinó inconformisme contra les estructures socials el que influeixen en el sector d'art espanyol més recent.

Els artistes que Espanya presenta a aquesta Biennal de Venècia, han estat escollits per raó d'una sèrie de característiques comunes. El més destacable el fet que tots d'una manera o altra estan fent un art neofiguratiu. Tots a la seva manera estan testimoniant el fenomen de la societat actual; han tingut orígens conceptuals diferents i ideològics també diferents. Els seus resultats tanmateix són perfectament vàlids, en tots els casos, per aquest panorama que presentem²²⁴.»

I és que tots els artistes presents en aquella edició de la Biennal compartien la voluntat de tornar a la figuració, brutal i gestual en el cas de Juan Gomila i de gran precisió i limpidesa en el llenguatge de Luis De La Camara. Un retorn que en aquests artistes no s'arribà a produir, perquè en la majoria dels casos la figuració no s'havia abandonat en cap moment, i aquest és el cas, com ja s'ha apuntat anteriorment, de José Luis Pascual, qui al marge de les modes o dels «ismes» presentà en aquesta mostra un recull d'obres resultants de la pròpia evolució del seu treball i investigació plàstica que havia estat des d'un començament figurativa.

José Luis Pascual hi mostrava vuit obres, *Autorretrato egocéntrico* [Nº Ref.B1904], *Veinticuatro Horas* [Nº Ref.C2], *La fiesta* [Nº Ref.C5], *La charla* [Nº Ref.C4], *Sesión de noche* [Nº Ref. C3], *La clase* [Nº Ref.C7] i *Amores a oscuras* [Nº Ref.C4], totes pintades a l'estudi d'Es Fumerals a Eivissa el 1980 menys l'autoretrat que era de l'any anterior. Totes eren de gran format, alguns díptics, però totes obres figuratives, expressionistes, pintades amb acrílic i tinta sobre teles de 194 x 130 cm, menys en el cas de *La Partida* de 184x 136 i en el cas de *La clase* de 130 x 97 cm. Obres que destaquen per l'ús de la paleta de grisos, blancs i negres, i és que en cap d'elles hi afegí color, pintades primer amb acrílic i després resseguides amb plomí i tinta, creant d'aquesta manera noves textures que ens apropen a les trames i als acabats d'impremta que trobem en el món del còmic i dels fanzins, així com la utilització dels plans zenitals (recurs cinematogràfic) que creen grans panoràmiques, que cedeixen més importància a la distància de qui mira i que

²²⁴ Ceferino Moreno, *España Biennale di Venezia '80*, ed. Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Assumptes Exteriors (Madrid, 1980), pp:1-2 (sense numeració, numeració manual. (trad.a)

ajuden a incrementar aquesta sensació de paròdia i patetisme constitutiu en molts dels seus personatges. Aquests esdevenen figures anguloses de rostres neocubistes i d'expressió grotesca, protagonistes míseros, extrets de la vida real i enllaunats en la monotonia rutinària de la seva quotidianitat en un món de vinyetes peculiar i personal creat per l'artista, però reflex alhora de la degradació de l'engranatge de les formes socials i dels rituals quotidians de la societat en què viu, una predilecció pel grotesc del dia a dia que ja encetava en les obres de l'etapa anterior com *Las Perversiones* o *Los Caprichos*.

Gloria Picazo, descriu d'aquesta manera les seves obres:

«La vulgaritat, la melangia, o la impietat s'expressen sempre, certament, en tons bruns o grisos», és una frase de John Ruskin que s'adapta perfectament a l'esperit que José Luis Pascual intenta reflectir en la seva obra,²²⁵»

Una paleta de colors que ben d'hora canviaria, i els colors de l'illa pitiüsa entraren també en les seves obres, com no podia ser d'altra manera, resultat de qui retrata allò que veu, que respira i que sent... I també perquè començà una etapa menys agressiva, més afable, com si l'artista per fi es reconcilies amb ell mateix i amb els qui l'envoltaven, deixant enrere l'etapa de trencament que simbolitzava Barcelona, d'aquesta manera aquest recull d'obres creades expressament per la Biennal esdevenen la frontissa entre l'estil de les dues etapes.

El cert és que aquesta Biennal passà bastant desapercebuda, tot i així es fixà en la seva obra la Galeria italiana Il Naviglio, el seu propietari Renato Cardazzo es posà en contacte amb l'artista i hi exposà per primera i última vegada el 1981 un recull de les obres presentades a la Biennal. També participà durant el mes d'octubre d'aquell mateix any, el 1980 a la II Bienal Iberoamericana de Arte a Mèxic, proposat pel comissari Gonzalo Robles, a qui ja coneixia, hi exposà un recull d'obres de l'etapa anterior de la sèrie *Conversaciones*. I l'any següent Ceferino Moreno qui comissariava el pavelló espanyol de la Biennal de Sao Paulo també comptà amb l'obra de l'artista, qui aquesta vegada participà tant en la secció de pintura com en la dels llibres d'artista.

La XVI Biennal Internacional de Sao Paulo se celebrà durant el mes d'octubre del 1981, el pavelló espanyol estava dividit en cinc seccions diferents, pintura, llibres d'artista, computer-art, vídeo-art i cine. Els artistes invitats en la secció de pintura eren Chema

²²⁵ En el text que acompanyava les obres exposades a la Biennal de Venècia i que podem consultar al catàleg d'aquesta, pp:-73-74 (sense numeració, numeració manual (trad.a)

Cobo, Carlos Franco, José Luis Pascual i Guillermo Perez Villalta. Miquel Barceló, José Luis Pascual, Antonio Posada, Zush (qui també residia a Eivissa) i José Luis Alexanco, presentaren llibres d'artista, aquest últim presentava també una proposta de computer-art. Antoni Muntadas i Carles Pujol participaren en la secció de vídeo-art i per últim en la de cinema s'hi projectaren les propostes d'Eugenia Balcells, Eugeni Bonet, Juan Bufill, Manuel Huerga i Ivan Zulueta. Una Biennal en què s'apostava per una revisió de la mateixa creació artística i on es presentaven aquelles fites aconseguides en el terreny de la investigació plàstica.

«La Biennal de Sao Paulo, amb un encertat criteri es planteja la necessitat d'una revisió del fenomen artístic, entenent que la manera més idònia de conèixer els resultats és equilibrar el diacrònic amb el sincrònic: què està passant i quin ha sigut el camí que ens condueix a determinats resultats.»

José Luis Pascual presentà en la secció de pintura les obres, *Bingo* [Nº Ref.C85] , *En la cocina* [Nº Ref. C81], *Ahora eres un voyeur* [Nº Ref.C82] i *Mesa de hogar*,[Nº Ref.C6] realitzades el 1980 i *En familia* [Nº Ref.C101], *Barra americana* [Nº Ref. C109], i *Autorretrato* [Nº Ref. C110], del 1981. Es tractava d'obres de gran format, totes elles de 97x 130 cm, menys la primera, un tríptic de 130 x 290 cm, totes realitzades en pintura acrílica sobre tela i resseguides amb tinta xinesa, seguint la tècnica de treball que ja havia utilitzat en les obres exposades a la Biennal de Venècia i seguint també amb el nou punt de vista introduït en aquesta etapa, el zenital, que trobem en obres com *Bingo*, *Mesa de Hogar* o *En la Cocina*. Un recull on mostra l'absurd en els rituals del quotidià , la família, les bones maneres, l'oci programat, els cànons de bellesa estereotipats, els objectes de consum en una societat capitalista obsessionada pels seus béns i per l'esforç en obtenir-los, però que una vegada aconseguits cau en l'avorriment i torna al cercle viciós de qui sempre necessita més.

Enceta també en aquesta etapa la temàtica del voyeur, un motiu recurrent al llarg de la història de l'art i que s'estengué durant el Barroc, en aquest cas en l'obra *Ahora eres un voyeur*, s'allunya d'un voyeurisme subtil, l'artista no situa al tafaner dintre de l'escena, sinó que l'expulsa del llenç, l'exterioritza i l'assimila a l'espectador qui queda desposseït de la posició d'observador privilegiat i esdevé projector de la mirada intrusa que observa a través d'uns prismàtics. L'artista ens ofereix una mirada grotesca, descarnada i plena de patetisme, però el punt grotesc no rau en la dona nua que pren el sol a la platja, o en la prostituta que conversa a la barra americana, sinó en la mirada pervertida de qui mira i observa des de lluny amagat darrera els pins, del consumidor que paga o de l'espectador,

subratllant així el valor de la construcció o desconstrucció d'aquesta mirada. Fins i tot en l'autoretrat exposat en aquesta mostra, el mateix artista sembla ser vist per un altre:

«desdoblament necessari, doncs sense aquest, el ritual de la creació artística derivaria cap a un mite d'insuportable narcisisme. Mirat per l'*altre*, l'artista es converteix en una *altra* de les seves figures.²²⁶»

A la secció de llibres d'artista mostrà *Destino Ibiza* [Nº Ref. C158-C170], un llibre desplegable format per un total de dotze pàgines, de 50x36 cm, articulades amb plecs similars als d'un acordió, que ens mostra el viatge de l'artista des de Barcelona fins a Eivissa, un viatge metafòric i plenament autobiogràfic, en què a partir del llenguatge del còmic ens mostra un camí que va del negre al color, d'una etapa a una altra. A la part de sobre i per mitjà de vinyetes, com si es tractés d'un còmic o d'una auca, ens representa les raons per les quals marxa de la ciutat comtal, mentrestant, a la part de sota ens mostra un submarí, el submarí groc dels Beatles, potser el seu alter ego, que va fent el seu camí, sense pressa però sense pausa, fins a arribar a l'illa.

Un enfrontament amb la realitat per mitjà del seu peculiar sentit crític i ple d'humor, la cerca d'una sortida d'aquesta realitat, del seu propi malestar personal en què s'evidencia la monotonia d'una vida que deixa enrere per construir-ne una altra.

L'artista ho expressa d'aquesta manera:

«Este libro es la historia de las razones para dos viajes paralelos.

No sé cuantas viñetas hay. Podría haber muchas más pero sería lo mismo si sólo hubiera una, un sólo dibujo, un sólo cuadro...

En cualquier caso, esta historia podría intuirse mucho mejor con la contemplación de una determianda expresión en un rostro cualquiera.

No me gusta hablar ni explicarme: ¡ És tan traidor el mundo de las palabras y las frases...!

Tal vez por éso siento esta necesidad de pintar y pinto lo que pinto.

Este libro es también un homenaje. Queda bastante claro. Unos personajes reales tomaron otra realidad en mi mente y afectaron mis

²²⁶ Collazos, «José Luis Pascual: formalismo y grotesco», p:1 (sense numeració, numeració manual. (trad.a)

normas de conducta. La casi imposible busca de la felicidad se ha convertido en una empresa llena de paladines pero hacen falta muchos más.

Yo estoy metido de lleno en el viaje. Nunca me costó tan caro un billete y por más que vulevo la vista atrás me sigue atrayendo esta sensación de futuro que invade mi presente.²²⁷»

Aquest viatge entès com un acte de supervivència personal, una transició, una comesa aconseguida gràcies a la pròpia acció de pintar, un llibre que funciona com un diari personal en una acció catàrtica de superació vital i artística.

M'agradaria remarcar una anècdota sobre aquesta exposició i és que ha estat l'única vegada en què l'artista ha rebut les seves obres en molt mal estat, de fet algunes arribaren a l'illa de tornada a casa, completament trencades.

Durant el mes de novembre d'aquell mateix any, participà en la Fira del llibre d'artista de Frankfurt, una proposta que li arribà una vegada més gràcies al comissari Ceferino Moreno i on presentà el llibre d'artista que havia exposat a la Biennal de Sao Paulo, *Destino Ibiza*.

L'any 1982 exposava a la René Metras un recull d'obres entre les quals destacaven les escenes domèstiques i d'aquestes la de *Peleas domésticas* [Nº Ref. C144], un díptic de gran format en què aglutinava alguns dels temes que estava treballant, com les escenes quotidianes, el llenguatge del còmic, l'ús de globus que inclouen onomatopeies i objectes en ple moviment. De fet podem dir que és a partir d'aquesta obra que l'artista enceta diferents temes on aprofundeix en la investigació dels diferents elements que la conformen, per exemple la sèrie de *El sonido de los objetos*, o la *Bodegones*. El catàleg de l'exposició començava amb uns mots encreuats, una dedicatòria als seus ídols i referents, per una banda, els que ja estaven morts, i que començava nomenant a Pablo Picasso i acabava amb el text extret del final del llibre *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa: « y después, bueno, después ya se moriría, ¿no, niño?...»

Per l'altra banda, feia referència als vius i començava dedicant-la al dibuixant Saul Steinberg i a Paul McCartney i acabava amb el seu fill Nico, tot afegint : « y para ti si no estás y quieres». A continuació l'artista ens presenta un text introductor de l'exposició, concebut a tall de manifest, com un diàleg interior, un exercici de raciocini en què reflexiona sobre la seva concepció de l'art i la seva pràctica, a continuació n'introduïm un fragment:

²²⁷ Aquest text escrit a mà i signat per l'artista és la primera de les pàgines de *Destino Ibiza*. [Nº Ref. C159]

«Pero yo soy pintor y necesito el juego de la galería, el cuadro y el espectador. Es como si la galería fuera la editorial para la que trabajo y la exposición el comic que ya tienes en tus manos. Y me gusta la grandeza del cuadro, su fuerza, ése algo que tiene de duradero y la posibilidad de poder cojer al espectador por el lado del respeto...

Me gusta utilizar la anécdota. Siempre he oído que junto a lo narrativo formaban los ingredientes del antiarte y yo siempre he pensado que al arte lo que le pasaba era que perdía uno de sus poderes más importante para servir al momento actual.

A costa de... es igual. Creo que vale la pena.²²⁸»

Una declaració d'intensions en què l'artista medita sobre l'art i la seva funció i utilitat, la comunicació com a eina de treball i la pràctica artística com a mitjà d'anàlisi de la societat i denúncia d'aquesta, el paper del mercat de l'art, la reivindicació de l'objecte artístic que fuig de l'art per l'art i que remet a «ese algo que tiene de duradero», l'aquí i ara, l'hic et nunc del qual parteix la creació, l'aura de la qual parlava Walter Benjamin a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. El paper de les galeries, i la relació entre l'obra i l'espectador en una narrativa que possibilita el trobar-se a un mateix en un exercici d'escrutini de les pròpies normes de conducta o ideals, un manifest que conclou parafrasejant un fragment de la lletra de la cançó *La Cultura* del cantautor Quico Pi de la Serra:

«Hoy, mis resultados son ésta exposición.

Y en fin, como decía el cantante²²⁹: yo cocino a mi gusto y si te gusta, si tienes gana y si quieres, ven que te daré.²³⁰»

Durant el mes de juny d'aquell mateix any, José Luis Pascual guanyà el premi de dibuix de la VIII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes que se celebrà a Madrid, amb

²²⁸ José Luis Pascual, «A modo de manifiesto», *Presencias de nuestro tiempo* (Barcelona: Galeria René Metras, 1982), pp: 1-3 . (sense numeració, numeració manual).

²²⁹ Fa referència al cantant Francesc Pi de la Serra, i la seva cançó *La cultura*, que forma part de l'àlbum *Qui té un amic*, publicat el 1989.

²³⁰ Pascual, «A modo de manifiesto», p:3. (sense numeració, numeració manual)

l'obra *Pista de patines* [Nº Ref. C119], un tríptic de gran format, realitzat amb tècnica mixta sobre cartó i que mostra la instal·lació de patinatge eivissenca Radio City.

L'any següent exposà la sèrie *El sonido de los objetos* [Nº Ref. C185-216, C223-226], primer a la galeria Val i 30 de València i després a la Galeria Maloney a Eivissa. Es tractava d'una sèrie de 35 obres, de les quals en seleccionà un recull en aquestes mostres, en què es representaven els objectes a mida natural, bidimensionals i realitzats amb fusta pintada que anaven acompanyats d'un globus amb el seu so característic, el propi so representat i posat en valor. Els objectes del món quotidià que ja eren protagonistes en les seves pintures, ara sortien d'aquestes i reivindicaven el seu espai propi fora de l'obra, deixant enrere la tela i el marc per estar entre el públic. Un treball que començava amb l'ampolla de cava, *Botella de champagne* [Nº Ref. C186] que al destapar-se el tap li marxava volant i quedava suspès en l'aire gràcies a un filferro que l'unia a l'ampolla, acompanyada del ¡plobp!, el so que fa el suro quan surt disparat; i que anava seguida d'altres objectes com un vidre que es trenca amb *Rotura de un cristal* [Nº Ref. C201] o les sabates que sonen al trepitjar la vorera i que fan un so diferent depenent de si són *Zapatos de señora* [Nº Ref. C190] o *Zapatos de caballero* [Nº Ref. C191]; un *Interruptor* [Nº Ref. C186] que amb el seu ¡click! encenia la llum de la làmpada de nit, la taula de billar, *Carambola* [Nº Ref. C215], o la televisió *TV* [Nº Ref. C206] emergeixen del seu pla secundari en l'escena quotidiana i es reivindiquen com a tema central en aquesta mostra. Cal apuntar que no són els objectes en si mateixos, sinó la representació que l'artista crea d'aquests, els transforma i els integra en el seu món particular creat per mitjà del llenguatge del còmic en què reflexiona sobre la doble cara positiva-negativa dels mites de la vida diària. El somni, el luxe, el progrés i la tecnologia que conviuen amb el malbaratament d'una societat que dilapida en un cercle viciós de consum que no acaba.

A l'exposició a la Galeria Maloney hi exposà també obres que giraven entorn d'una temàtica que estava començant a investigar i que des d'aquell moment treballaria en nombroses ocasions, es tracta de la temàtica de les taules de treball, que partia tant de les escenes domèstiques com dels bodegons, dues de les grans temàtiques que conrea durant aquesta etapa. De les escenes domèstiques perquè amb la representació de la seva taula de treball el que ens mostra és un retrat del seu propi acte de pintar, però no com a concepte de creació artística en abstracte, sinó de manera minuciosa, autobiogràfica i descriptiva, com si es tractés d'una fotografia instantània, ens mostra de manera detallada el seu lloc de treball, els colors de fusta degudament disposats i ordenats, els retoladors que utilitza, l'obra en ple procés de creació o ja acabada i el cigarret que es consumeix lentament recolzat sobre el cendrer; la taula entesa també com un més dels bodegons que plasma, objectes del seu entorn, de la seu dia a dia, plasmats sense disposar-los ni vestir-los d'una manera especial, l'objecte, el seu entorn en si mateix, sense artificis ni enganys, tal com raja. I comença a partir d'aquí un nou tema de treball centrat en la investigació de la textura, del dibuix de la trama que té la

taula de fusta, i que introduí anys més tard per exemple en la creació de les tapes de la tesi doctoral *Equipo Crónica: Crónica de un equipo, (1964-1981)* de José Carlos Suárez.

Durant els mesos d'octubre i desembre del 1983 participà a la VI Bienal de Arte a Valparaiso, Xile, una mostra que sorgia també gràcies a Ceferino Moreno i on exposà *Encuentro* [Nº Ref. C267] y *Despedida* [Nº Ref. C266], es tractava de dos díptics de gran format, realitzades també amb pintura acrílica i resseguides amb tinta xinesa, creades expressament per a la biennial. *Encuentro* ens mostra el retrobament d'una parella, una figura femenina i una de masculina que corren a trobar-se, l'artista utilitza els recursos que el llenguatge del còmic li ofereix, l'ús dels quals ja trobem plenament consolidats en les seves obres, a tots els globus que sorgeixen de les dues figures hi podem llegir el text «hola amor». L'obra no capta un moment concret de la trobada sinó que ens mostra tot el procés i ho aconsegueix gràcies al sentit narratiu de l'obra i a la multiplicació de la forma que dota a la representació de moviment, utilitzant el mateix recurs que Giacomo Balla quan mostrava la nena corrent pel balcó en la cèlebre obra *Bambina che corre sul balcone*. En canvi a la *Despedida*, aquests dos amants són separats de forma forçosa per les mans d'uns militars, i en aquest cas el text que llegim als globus és «adiós amor». Dues obres que formalment inclouen els elements que l'artista estava treballant en aquell moment, però que la importància de les quals rau sobretot en el significat, unes obres que denunciaven la situació de repressió i vulneració dels drets humans que vivia Xile en plena dictadura sota el Règim Militar d'Augusto Pinochet.

El mes de febrer del 1984 exposà a la galeria René Metras dintre del cicle «Presencias de Nuestro tiempo», d'aquesta mostra l'artista conserva molta documentació, el plànol amb la distribució de les obres i algunes fotografies. Entre les obres que hi mostrà destaca *La bomba* [Nº Ref. C321], una obra de gran format on es veu l'explosió d'una bomba i a conseqüència d'aquesta tots els objectes que surten volant pels aires, l'artista utilitza tots els recursos que coneix del món del còmic, la disposició dels objectes, la representació icònica de l'explosió, el text... per mitjà d'un traç que perd agressivitat i s'apropa a les historietes de Quino, per exemple. Una bomba atòmica que s'allunya formalment de la imatge apocalíptica tenyida de vermell de l'obra homònima d'Andy Warhol però que conserva l'acidesa en què José Luis Pascual sotmet a l'espectador en la reflexió, una obra acompanyada del pòster de l'exposició que contenia un seguit de vinyetes, una infografia sobre com sobreviure a un atac atòmic, en el context d'un any ple de teories apocalíptiques derivades de la novel·la de George Orwell *1984*, unes teories distòpiques que es materialitzarien al cap de dos anys amb l'accident nuclear de Txernòbil. A més de les pintures, la mostra incloïa un vídeo, un VHS realitzat per l'artista, *Divertimentos*, era la primera vegada que José Luis Pascual s'endinsava en aquesta disciplina, una experimentació a la qual hi arribà anecdòticament quan uns amics que s'havien comprat una càmera de vídeo li deixaren perquè havien de marxar de viatge i els feia por que els hi robessin. Per a l'artista es convertí en un mitjà més d'experimentació tècnica i formal i seguint amb el tipus de treballs que estava realitzant en aquell moment el resultat fou un

vídeo de tres hores, on la càmera des d'un punt de vista zenital grava la seva taula de treball, papers, retoladors, tabac i un cendrer es converteixen en els actors secundaris d'aquesta mostra, en què les seves mans esdevenen protagonistes, enregistrant tot el procés de creació, d'aquesta manera les seves taules de treball que ja havia començat a representar cobren vida, deixen enrere la bidimensionalitat i esdevenen protagonistes d'aquest projecte de vídeo art, disciplina artística que durant la dècada dels vuitanta ja havia aconseguit expressar-se amb total llibertat com a mitjà diferenciat dins del món artístic²³¹. El resultat anava més enllà d'un vídeo documental, d'un enregistrament metòdic d'un procediment de treball si no que dotava d'una nova dimensió un tema ja treballat per l'artista, i que exemplifica una vegada més, la voluntat d'investigació constant que el porta a treballar un mateix tema en infinitud de tècniques, procediments i materials.

El mes de març d'aquell mateix anys participava en una exposició a la Sala Libros a Saragossa, mostrava un recull d'obres que sintetitzaven el seu treball en aquells últims anys, entre les quals es trobava l'obra *Peleas Domésticas* [Nº Ref. C144], però a més hi presentava una sèrie realitzada expressament per aquesta exposició *Zaragoza* [Nº Ref. C331-340], els personatges que formen part de la comparsa de gegants i capgrossos de la ciutat, que surten per Carnaval i durant les festes del Pilar per desfilars pels carrers de la població i que són un element més del seu patrimoni cultural. Un total de 12 gegants i 11 capgrossos, dels quals l'artista n'ha seleccionat vuit: *El Robaculeros, el Verrugón, el Boticario, el Torero, el Morico, el Tuerto, el Forano* i *la Forana*, cadascun representat amb la seva iconografia particular; i dues obres més, dos homenatges al director cinematogràfic Luis Buñuel, *Homenaje a Buñuel: tambor* i *Homenaje a Buñuel: bombo*, es tracta de dues obres realitzades sobre fusta retallada i de mida natural que ens recorden a les de la sèrie *El sonido de los objetos*, en aquest cas no van acompanyades del text amb el so que produeixen, i fan referència a la tradició en què milers de persones toquen el tambor durant la Setmana Santa a la població de Calanda, on Luis Buñuel havia nascut, una tradició que visqué sempre amb gran passió i que mostrà en diverses pel·lícules com *La edad de oro, Nazarín* o *Tristana*, entre d'altres.

El 1985 exposà per primera vegada a la galeria Lucien Bilinelly a Brussel·les, el seu propietari coneixia al René Metras i havia visitat l'exposició qui hi celebrà l'artista l'any anterior, d'aquesta manera sorgí l'oportunitat de mostrar la seva obra a la capital belga,

²³¹ De fet, artísticament la utilització del vídeo es remunta a mitjans dels anys seixanta, quan aquest es començà a comercialitzar i deixà de formar part del monopoli de les cadenes de televisió. S'incorporà d'aquesta manera a l'instrumental de la performance, l'escultura o la música, artistes com Wolf Vostell i Nam June Paik reformularen el discurs de la televisió i qüestionaren el caràcter comercial de les seves imatges tot apropiant-la com a mitjà artístic. Podem considerar aquests dos artistes com a pioners del vídeo art, implicats des dels seixanta en el moviment Fluxus. Si fem referència al desenvolupament del vídeo art durant la dècada dels vuitanta, hem de destacar l'artista Bill Viola, el vídeo es convertí amb un medi amb què investigar les pròpies reflexions de la postmodernitat, conceptes com la representació, l'aura, o l'autoria. I s'utilitzaren també artistes feministes per plantejar problemes sobre la identitat, o el sexe.

amb una mostra d'obres similars a les que havia exposat a la René Metras, *Partida de billar* [Nº Ref. C299], la sèrie *Los Borrachos* [Nº Ref. C303-306], *Abrazo en la hierba* [Nº Ref.C 405] o la sèrie *Chica en la playa* [Nº Ref.C286-270].

Durant el mes de juny del 1985 exposà una vegada més a la Galeria Maloney, hi exposà la *Serie de la noche* [Nº Ref.C458-462, una sèrie de dibuixos d'estil naïf, realitzats amb ceres sobre paper, on preval la taca per sobre del dibuix i on utilitza els colors complementaris per mostrar diferents cels estrellats presidits per la lluna que es troba acompanyada de diverses constel·lacions. En aquesta mostra presentà també la carpeta de *3 días de navegación solitaria* [Nº Ref. C413-417], un encàrrec fet per Joan Josep Tharrats²³² en què versionava l'obra homònima que ja havia realitzat el 1974, utilitzant-ne el mateix text però il·lustrant-lo de nou, el resultat foren 4 dibuixos realitzats amb ceres de color blau sobre paper, on segueix investigant sobre el positiu i el negatiu de la imatge, i sobretot sobre les possibilitats plàstiques que les ceres li ofereixen.

I per últim hi mostrava la sèrie dels objectes enterrats en què reflexionava sobre la mort, *Perro enterrado* [Nº Ref. C360], és l'obra que enceta la sèrie, creada per commemorar el primer aniversari de la mort de René Metras, en una obra plena de simbolisme on el gos simbolitza l'amistat, i de la qual n'ha realitzat diverses versions. A aquesta la segueixen tot un seguit d'obres en què l'artista enterra tot allò que estimava i que conformava la seva vida; la literatura [Nº Ref. C477], on el llibre enterrat és *Amok o El boig de Malàisia*, l'artista plasma en el seu llibre la caràtula amb la màscara de l'original, l'obra de Stefan Zweig que expressa la lluita per les passions, la tragèdia, el dolor, l'atzar o la benastrugança que havia agradat a l'artista quan el llegí; la música [Nº Ref. C447], on enterra el disc *Stormy weather, Tiempos tormentosos* de Frank Sinatra, un vinil que tenia el seu pare i que era i és molt especial per l'artista; l'arquitectura [Nº Ref. C505] en què enterra les restes d'una columna i un capitell d'ordre corinti, del qual destaquen les fulles d'acant; o l'art [Nº Ref. C507] en què enterra unes pintures rupestres. Els objectes enterrats s'allunyen del «memento mori» tradicional utilitzat en la pintura al llarg de la història de l'art, les imatges resultants no se'ns mostren inquietants, no es tracta d'un recordatori de la fugacitat i la transitorietat de la vida, sinó més aviat un homenatge a aquesta, un enterrament seguit d'una resurrecció, d'allò compartit, allò estimat, allò après, que agafa una nova dimensió en la presa de consciència del seu valor.

El mes següent inaugurava a la Sala de Cultura Sa Nostra d'Eivissa, «Al mercado», una exposició individual i col·lectiva a la vegada, on invità altres artistes, amics residents a

²³² Joan Josep Tharrats i Vidal (1918-2001), artista, teòric d'art i editor. Es tracta d'un dels artistes d'avantguarda més importants al nostre país. Fou un dels membres de Dau al Set, col·laborà en *Revista* (1952-1969), participà en les Biennals de Venècia (1956,1958,1960) i en la de Sao Paulo (1959) i ha exposat en museus com el MOMA de Nova York o la Tate Gallery de Londres. [<http://fundaciotharrats.cat/joan-josep-tharrats/>] Consulta: 03/01/2020

Eivissa per treballar conjuntament el tema del mercat, un lloc que des de sempre ha esdevingut central en l'entramat urbanístic i social, lloc de reunió, de negoci, però també d'identitat cultural i patrimonial. I de la mateixa manera José Luis Pascual creà el seu propi mercat, un lloc de reunió i experimentació plàstica en què s'envoltà d'artistes amics i coneguts, per seguir investigant sobre els objectes i els paisatges del món quotidià, per crear-ne un de nou i propi caracteritzat pel llenguatge del còmic, que aquí adquireix un caire més naïf mitjançant l'ús de ceres sobre cartó, en unes obres de colors vius i acabat brillant que perden agressivitat i guanyen vitalitat. Com si d'un mercat real es tractés no hi podien faltar les parades de fruita, verdura, peix i carn. José Luis Pascual representa i presenta un seguit de caixes de fruita, de verdura, peix i carn, representa perquè dibuixa, plasma les caixes o els animals penjats i no presenta l'objecte en si mateix, però sí que ho fa a la manera gairebé d'un trompe-l'oeil, gràcies a la perspectiva, el punt de vista i el tractament del tema.

A la sèrie de les fruites [Nº Ref. C426-443] les cireres, els plàtans, les taronges, les peres o les figues, entre d'altres se'ns presenten acompanyades de la seva respectiva rèplica realitzada en volum i en fusta per l'artista madrileny Antonio Gallego, que en aquella època residia a Eivissa; La sèrie de les carns [Nº Ref. C468-476, C482- 483], anava acompanyada de les fotos de l'eivissenc Pere Planells, en aquest cas José Luis Pascual representa diversos animals, el pollastre, el conill, el bou o el porc i els disposa penjats davant d'un fons enrajolat, com si es tractés d'una carnisseria, bodegons realitzats amb ceres sobre fusta o paper, en què destaca la taca i el color per sobre del dibuix, on aquests configuren el volum, unes obres que es recorden clarament a *El bou escorxat* de Rembrandt o el de Chaim Soutine, però que s'allunyen del paisatge apocalíptic creat per aquest segon i mantenen això sí, els colors expressionistes i fauvistes, i el tractament de la pintura aplicada espontàniament sobre el suport, gairebé sense dibuix preliminar, en aquest cas nodrida per la densitat i brillantor que li ofereixen les ceres.

La sèrie dels peixos [Nº Ref. C488-490], on els musclos, els crancs i els percebes estaven acompanyats de les escultures de Manuel Bouzo, aquestes realitzades amb materials tan diversos com cables de color negre per crear els percebes; La sèrie de les verdures [Nº Ref. C491-496] seguia la mateixa concepció que les fruites, aquí les pastanagues, les cebes o les patates estaven acompanyades de les escultures de paper maixé i de gran escala realitzades per Juan de Gea i Valerie Ezequiel, i per últim José Maria Bassols presentà un vídeo que girava entorn aquesta temàtica, un vídeo plàstic que mostrava imatges reals d'un mercat, primers plans de les carns, els caps dels animals i la resta de productes acompanyats de la música Zoo-Look de Jean Michel Jarre. Algunes de les obres d'aquesta mostra les presentà també a la Galeria René Metras durant el mes de novembre, dues exposicions que l'artista encara recorda amb molta estima i que podem dir que tanquen aquesta etapa temàtica i formalment, en la que potser podem identificar com l'etapa més pop de l'artista. No només pel pes que atorga als objectes de la vida quotidiana, els de l'eufòria tecnològica extrets de la cultura del consum, que esdevenen

protagonistes principals de bona part de les sèries del període sinó també pel tractament formal que en fa i on s'evidencia, potser per la seva formació com a arquitecte, la cura en el muntatge de la mostra, les obres van més enllà de les pintures tradicionals i l'espai es concebut com una instal·lació i d'aquesta forma ho documentava José Carlos Suárez a la revista *Figura*:

« José Luis Pascual, barcelonès establert a Eivissa, que ja ens havia sorprès amb les seves perspectives i el seu domini de la línia, es planteja un nou repte en el seu quefer artístic, determinat per la preocupació pel traç, sense abandonar la seva peculiar figuració. Per això, s'ha enfrontat amb un nou material que posseeix l'especificitat per fer-ho, les ceres sobre cartó o fusta. Com excusa temàtica ha agafat el món del color i les formes mercat, cuidant el muntatge amb un tractament gairebé arquitectònic.²³³»

Els seus bodegons i objectes del *Sonido de los objetos*, ens recorden a les obres de Claes Oldenburg o Andy Warhol, recullen les característiques compositives dels mitjans de comunicació de masses, dels grans cartells publicitaris, dels artistes comercials de la premsa i el disseny, però també dels plans i seqüències dels reclams televisius, allunyant-se de la creació d'una imatge transformada en producte de consum descontextualitzat, s'allunya de la superficialitat de l'objecte per l'objecte, del seu tractament fred i nihilista per crear un retrat intimista que no renuncia a l'anecdòtic i narratiu. El resultat, escenes de gènere, informals, íntimes i personals, fresques, alegres, realitzades amb fluïdesa i de cert caràcter naïf, en què retrata trossets de la seva vida personal, on les coses no són només objectes, sinó que amb l'exaltació de la seva presència esdevenen emblemes de la realitat quotidiana de l'artista, símbols d'una època i per extensió de tota una generació, com podem veure a *Teléfono y papel pintado* [Nº Ref. C251], *Fregadera* [Nº Ref. C353], *Cocina, tostadora, pan y cafetera* [Nº Ref. C354], *Rincón de la cocina* [Nº Ref. C356], *Interior de nevera* [Nº Ref. C350], *Guiso de pollo* [Nº Ref. C229] o *Platos en la encimera* [Nº Ref. C230], entre d'altres. En aquests dos últims casos a més l'objecte principal se situa en un primer pla que sobresurt dels propis límits de l'obra, com si d'una escenografia es tractés, decorats sobre els llenços que recorden els muntatges cinematogràfics, on disposa el plat amb el pollastre del qual encara hi surt fum i els plats acabats de rentar davant del fons que esdevé l'obra en si mateixa, en un joc d'enginy que invita a l'espectador a reflexionar sobre l'objecte, sobre la seva presentació i representació, i a participar en l'acció que s'espera en relació amb aquest, en un món de

²³³ J. C. Suárez, *Figura, Revista de Arte* (Sevilla, 1985), p:123.(trad.a.) Revista consultada a les publicacions del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. [http://www.caac.es/publicaciones/libros/rev_figura.htm]
Consulta: 03/01/20

vinyetes que cobra vida en l'univers creat per l'artista i que ens recorda en la composició i el tractament del tema les obres de Tom Wesselmann *Interior núm.3*, o *Stillife num. 20*, *Natura morta núm.20*. En aquesta mateixa direcció trobem algunes de les seves escenes domèstiques, *Paisajes domésticos* [Nº Ref. C114-C118] en què ens presenta les diferents estances d'una casa des d'una visió zenita, com si es tractessin d'un plató de televisió o com a *En la ducha* [Nº Ref. C237], seguida de la *Suitte Toilette* [Nº Ref. C280-289] i que en aquest cas l'escena de la dutxa també ens podria remetre a l'obra *Man in shower, Home a la dutxa* de David Hockney, o a la *Bathtub3, Banyera 3* de Tom Wesselmann, ja que la gestualitat de la noia, la composició i la seva disposició ens recorden a les obres sobre la temàtica de la dutxa de José Luis Pascual, tot i que l'artista americà utilitzava elements del bany reals, com la cortina de la dutxa o les tovalloles juntament amb d'altres de pintats, com les rajoles.

Si el que caracteritzava l'etapa de Barcelona era l'ús d'una paleta fosca, de blancs, negres i grisos, obres de temàtica social i de denúncia on l'artista havia convertit la seva obra en un vehicle autobiogràfic que criticava de manera violenta el que passava en la societat que l'envoltava. En aquest període en canvi, se suavitza i es caracteritza per la utilització de colors vius, colors que ens transmeten el caliu de la llum de l'illa i introdueix temes específics eivissencs, o que ens mostren el seu ambient social, com els seus paisatges, els seus pins, les seves platges i el seu mar, la seva gent, però també els retrats de *misses*, les discoteques, el voyeurisme, els prostíbuls o el joc. Un exemple en són les següents obres *Go-go* [Nº Ref.C8, C27], la sèrie *Pachá* [Nº Ref.C23-C34], *Disc-jockey* [Nº Ref.C23], *Bingo* [Nº Ref.C41, C85,C87], *Jugador de millón* [Nº Ref.C102, C276, C297], *Barra americana* [Nº Ref.C13,C48,C109], o les desfilades de models que veiem representades en la sèrie homònima i en què presenta obres com *Salto de Cama* [Nº Ref.C95] *Para ir de compras* [Nº Ref.C96] o *Para salir de noche* [Nº Ref.C97].

Tot i que no deixa en cap moment el llenguatge del còmic i els seus personatges segueixen estant àvids de sarcasme i d'enginy mordaç, l'agressivitat punyent de l'etapa anterior continua present però amb la diferència que ara, a aquesta s'hi afegeixen temes molt més amables, retrats íntims, pintura de costums en què sense renunciar al seu llenguatge formal particular encara la tasca de plasmar la seva quotidianitat en la seva nova vida, un període de canvi que comença ple d'il·lusió, a Eivissa i al costat de l'Eugenia. I és que es tracta d'un artista vitalista, que dibuixa i pinta tot allò que l'envolta i forma part del seu dia a dia, del seu entorn quotidià, observant les seves obres tenim la sensació que podríem fer una descripció de la seva rutina, les gairebé cent gallines i els deu gossos amb qui arribà a compartir la seva casa al camp com veiem a les obres *Cazagallinas* [Nº Ref.C123], *Come gallinas* [Nº Ref.C157, C244, C292], *Gallinero* [Nº Ref.C383, C239, C260, C261], *Ocho gallinas en el gallienro* [Nº Ref.C379], *Pablo, Yeti y Cabezón por el campo* [Nº Ref.C349], *Autorretrato con los perros de Ibiza* [Nº Ref.C412]; les vistes des de la seva

finestra de l'estudi a Puig d'en Valls, *Ventana de Can Llubet* [Nº Ref.C132], *Desde mi balcón* [Nº Ref.C241-243] o *En el estudio de Can Llubet* [Nº Ref.C134]; les seves rutines de natació i els banys de sol com a *Chica en la playa* [Nº Ref.C268-270], *Chica en el mar* [Nº Ref.C324, C347, C369,] o *Nadador* [Nº Ref.C351, C370, C400, C486]; i fins i tot ell mateix en els seus autoretrats, *Autorretrato lobo* [Nº Ref.C503], *Autorretrato en Can Llubet* [Nº Ref.C79], *Autorretrato* [Nº Ref.C295,C393,411], *Sesión de autorretratos* [Nº Ref.C409]; i sobretot l'Eugenia, que esdevé protagonista de moltes de les seves obres, musa, model i receptora d'aquestes com veiem a *Florero para Eugenia* [Nº Ref.C86], *Ramo de primavera para Eugenia* [Nº Ref.C355], *Autorretrato para Eguenia* [Nº Ref.C396], o *Eugenia en la ducha* [Nº Ref.C137].

El treball d'un artista fascinat pels detalls de la vida, pels moments en què s'emociona, s'il·lusiona, se sorprèn, "es cabreja" o s'indigna, trossets de vida que plasma en les obres d'escenes domèstiques que fugen de la superficialitat i sen's mostren íntimes i càlides. Obres en què l'intuïm com a protagonista, per exemple en *Conversación de verano* [Nº Ref.C361] on pressentim que en realitat els protagonistes de l'obra són ell i l'Eugenia absorts en una plàcida conversa a la vora de la mar; *En el mar con dos perros* [Nº Ref.C362] on l'artista juga amb dos dels seus gossos o *Fanzinado* [Nº Ref.C363] en què l'observem llegint un còmic, estirat a sobre d'una catifa i fumant, en una clara referència a la seva col·lecció de còmics i fanzins que consolidà durant aquesta etapa.

Les seves teles de gran format, en què predomina el color, plasmen aquests moments, a vegades el dramatitzen, el deformen, l'alteren i el repeteixen fins a convertir-lo en un símbol de la pròpia condició humana. Per mitjà de la investigació amb diferents tècniques i materials com l'ús de tampons i sobretot el treball amb tinta xinesa per sobre de la pintura acrílica, va adquirint un dibuix cada vegada més comunicatiu i profund. Figures d'estètica expressionista i personatges saurians concebuts per mitjà d'un gest cada vegada més segur i madur que desemboca en una figuració que guanya en qualitat i poder de representació, que recorre a l'acidesa d'un còmic que juga amb el doble sentit de la crítica agressiva i de l'humor i la tendresa. I per fer-ho utilitza pintura acrílica, tinta xinesa, ceres i retoladors sobre tela, cartó o paper. Si fem referència a l'obra gràfica, les serigrafies, les litografies i els linòleums li serveixen per versionar temes i obres ja treballats com les baralles domèstiques o els actes quotidians, cal destacar la carpeta *Filatelia* [Nº Ref. C251] del 1981, un any fronterer on encara aprofundeix en temes que havia començat a treballar durant l'etapa anterior, com és el cas dels segells. Aquesta carpeta s'edità anys més tard, ja que que l'artista conservava les pantalles originals que no s'havien arribat a utilitzar. El resultat fou una edició, realitzada el 2008, que constava de vint-i-cinc exemplars numerats de l'1/25 al 25/25 i cinc exemplars de prova d'artista numerats del P/A 1/5 al P/1 5/5, tot el tiratge s'havia realitzat al taller El lledoner d'Antonio Gonzalez a Viladomat.

La present etapa constitueix un període molt prolífic, tan pel que fa a la quantitat d'obres creades com al nombre d'exposicions en què participà, algunes de tanta importància en el món de l'art com la Biennal de Venècia, la de Sao Paulo, la Iberoamericana a Mèxic o la Fira del llibre d'artista de Frankfurt, el 1983 participà per primera vegada a ARCO amb la Galeria René Metras, anys més tard hi seguí exposant amb altres galeries, i consolidà la seva trajectòria artística, el seu estil i llenguatge personal i assentà les bases del que seria el seu mètode de treball. En un article publicat al *Diario de Ibiza*, el 1981 ja se'l considera com un dels artistes revelació de la dècada:

« En suma, una destacada exposición de un joven artista que despunta rápidamente como uno de los más interesantes del país.²³⁴ »

²³⁴ «José Luis Pascual», *Diario de Ibiza* (Eivissa, 1 juny 1981), p:7.



IL·LUSTRACIÓ 18: Fotografia de l'artista pintant al seu estudi a Puig d'en Valls a Eivissa. A la imatge es veu la pedra del molí d'oli que hi havia. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 19: l'artista a un altre espai de l'estudi a Puig de'n Valls, entre 1980 i 1986. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 20: L'artista pintant l'obra *En el baño* al seu estudi de Puig de'n Valls, 1981. Font: arxiu personal JLP.



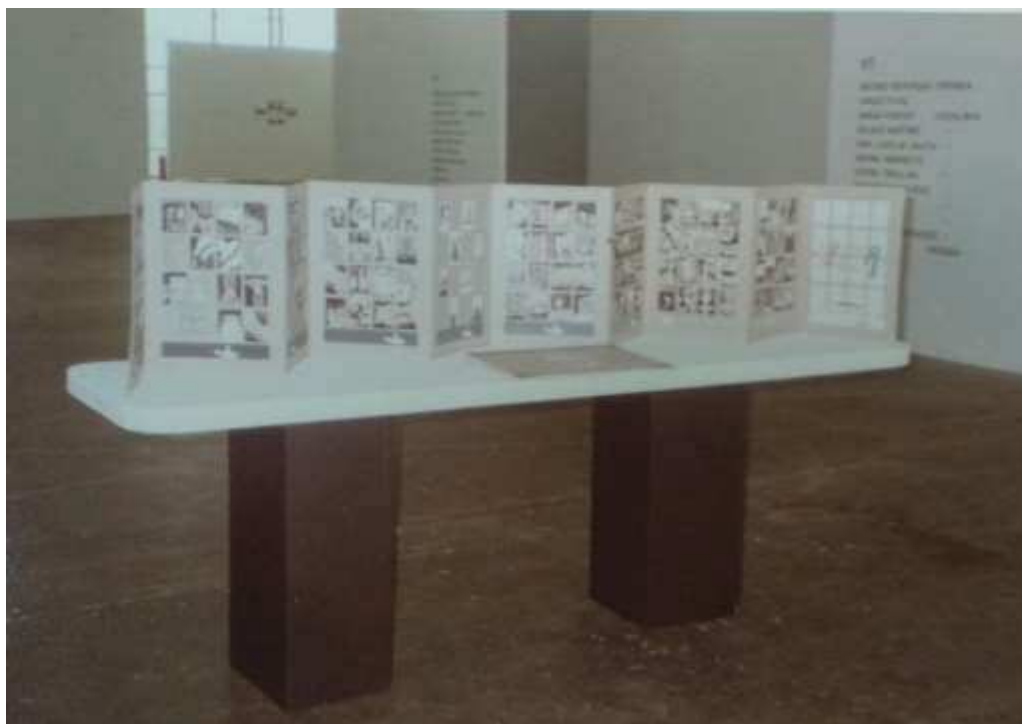
IL·LUSTRACIÓ 21: Eugenia i l'obra *Amores a oscuras*, 1980 a la Biennal de Venècia.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 22: José Luis Pascual i Ceferino Moreno durant la Biennial de Venècia de 1980.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 23: Les obres de José Luis Pascual a la XVI Bienal Internacional de Sao Paulo, octubre de 1981. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 24: El llibre d'artista *Destino Ibiza*, a la Bienal Internacional de Sao Paulo, octubre de 1981. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 25: L'obra *Peleas domésticas* a l'exposició del 1982 a la galeria René Metras de Barcelona. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 26: José Luis Pascual i el seu fill Nico amb l'obra *La bomba*, a l'exposició a la René Metras dintre del cicle «Presencias de nuestro tiempo», febrer de 1984. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 27: Inauguració de l'exposició «Al mercado» a la Sala de Cultura Sa Nostra a Eivissa el 1985. D'esquerra a dreta els artistes: Pere Planells, José Maria Bassols, Manuel Bouzo, Juan de Egea, Valerie Ezequiel, José Luis Pascual i Antonio Gallego . Font: arxiu personal JLP



IL·LUSTRACIÓ 28: Inauguració de l'exposició «Al mercado», a la Sala de Cultura Sa Nostra a Eivissa el 1985. Font: arxiu personal JLP.

IV.II. V CENTELLES (1986-1993)

L'escena artística de la primera meitat dels anys vuitanta fou dominada per dues tendències de plantejaments diverses, l'apropiacionista i la neoexpressionista. La primera estava vinculada a la teoria de la imatge i als mitjans de comunicació, alguns dels seus representats foren Robert Longo, Sherrie Levine i Cindy Sherman; La segona, propiciava un retorn a la pintura i al seu potencial narratiu, a l'individualisme i a la capacitat expressiva del «jo», els seus majors representants foren els nous expressionistes alemanys i la transavantguarda italiana²³⁵.

La tendència apropiacionista fou patrocinada a la ciutat de Nova York pels artistes que exposaven a la galeria Metro Pictures, a la Nature Morte o a l'Artists Space, on el 1977 Douglas Crimp presentà l'exposició «Pictures», la qual es considera inici de la postmodernitat²³⁶. Una exposició en què la pintura es convertí en una pantalla neutra on projectar tot un món d'imatges apropiades directament d'altres imatges, on aquestes s'allunyaven respecte als seus orígens fins al punt que el seu significat passava a ser precisament aquesta distància. Pintures que van més enllà i s'apropen a la fotografia, al cinema i al vídeo. Artistes com Jeff Koons o Haim Steinbach se sublevaren contra la naturalesa de la representació i reivindicaren la simulació, s'apropriaren dels objectes de consum com ja havia fet en el seu moment Andy Warhol, respectaren la imatge i les estratègies de presentació, com les vitrines o els apradors i reemplaçaren la realitat per la hiperrealitat, per una irrealitat moderna²³⁷.

És cert però, que el camí que obrí aquesta exposició, amb la redefinició del film, la fotografia, el vídeo i la performance com a nous mitjans d'expressió i que portà a l'apropriacionisme d'artistes com Robert Longo, Cindy Sherman o Sherrie Levine va quedar lleugerament relegada a un segon pla per l'assalt dels neoexpressionismes.

Durant la segona meitat de la dècada dels anys vuitanta es visqué un declivi d'aquestes tendències, com ho posaren de manifest les exposicions «Prospect'86» al 1986, la Documenta 8 de Kassel al 1987 o l'exposició «Zeitlos» a Berlín el 1988, entre d'altres. Les dues primeres criticaren les retòriques neoexpressionistes i reivindicaren una imatge sotmesa a processos de refredament, anàlisi i conceptualització de l'art; «Zeitlos» per altra banda, mostrava la voluntat de recuperació d'algunes de les propostes artístiques dels anys seixanta o setanta com el minimalisme, l'art povera, el conceptual o el Support-Surfaces i significava:

²³⁵ Guasch, p:341.

²³⁶ IDEM.

²³⁷ IBIDEM, p:384.

«res de pintura, res de retòriques expressionistes, subjectivistes i nacionalistes. La majoria dels treballs presentats tenien en comú la «cerca de l'obra d'art total», l'abandonament de l'autonomia de l'escultura per se i la creació d'un paisatge escultòric que fos, com assenyala H. Szeemann al catàleg, com un poema a l'espai [...].²³⁸»

Un abandonament del neoexpressionisme proposat per teòrics com H. Szeeman, Thierry de Duve, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Joseph Kosuth o Achille Bonito Oliva, aquest últim fou qui apostà per una transformació de la transavantguarda italiana, de càlida a freda, i en l'àmbit internacional, un projecte que es concretava en l'exposició «Nuovi territori de l'arte Europa/America», del 1987 celebrada a Roma, un retorn al culte objectual, al minimalisme i al conceptual. En el cas dels artistes alemanys, els mateixos que havien trobat la raó de ser històrica i cultural en el neoexpressionisme, varen ser també els primers d'abandonar la tendència, en un procés de desconstrucció i no de destrucció, ho exemplifiquen artistes com Imi Knoebel, Gerard Merz o Rosemarie Trochel o l'estatunidenc Peter Halley qui aglutinà el retorn a l'abstracció geomètrica exemplificada en la geometria social.

El 1982 es publicava *Desmitificación y posmodernidad*, un dels volums que formaven part de *Mitologías de la modernidad* escrits pel periodista Juan Cueto, l'escriptor indicava que es vivia una deflació de les tensions entre sistemes de pensament i sorgia un metaespai comunicatiu que apostava per la integració i la participació, per la fragmentació i la pluralitat, un canvi de paradigma que caracteritzava la fi del segle, un moment de crisi, en definitiva la postmodernitat. El 1979 el filòsof francès Jean-François Lyotard posava de manifest que els grans relats havien estat desestabilitzats, havien perdut el seu poder legitimador sobre el coneixement i el que imperava era l'eclecticisme, la multiculturalitat i la pluralitat, en canvi Hal Foster, admetia:

«En la política cultural existeix avui una oposició bàsica entre un tipus de postmodernisme que es proposa desconstruir el modernisme i oposar-se a l' status quo, i un postmodernisme que repudia el primer i elogia el segon: un postmodernisme de resistència i un de reacció.²³⁹»

²³⁸ Guasch, pp:405-406. (trad.a)

²³⁹ H. Foster, *La posmodernidad*, Quarta edició (Barcelona: Editorial Kairós, 1998),p:11. (trad.a)

La postmodernitat es plantejava com l'estadi tardà del capitalisme en què es trobava la societat occidental, com el final del projecte modern a causa del seu propi desbordament i donava peu a multitud de pràctiques i de reflexions entorn de l'art, el postmodernisme esdevenia amb una actitud ètica-estètica cap a la història, la hibridació de formats, la recuperació d'iconografies i models preavantguardístics, la connexió de discursos premoderns que legitimarien els postmoderns, la re-apropiació de signes, l'exploració personal i genial que es resumeix perfectament d'aquesta manera: El passat històric de l'art pertany als artistes i aquests poden fer-ne l'ús que vulguin.

«Ser postmodern passà a ser una etiqueta que s'utilitzà per descriure tota mena d'activitats vinculades a la cultura, als mitjans, a la moda o a la política. La modernitat es donava per cancel·lada, o millor dit, desbordada, i amb ella també les ideologies, l'avantguarda militant, les grans paraules i els grans aparells de pensament[...]»²⁴⁰

A *The Photographic Activity of Postmodernism*²⁴¹, Douglas Crimp partint del pensament de Walter Benjamin a *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* sobre els conceptes d'aura, originalitat i autenticitat, proposava la fotografia com a única alternativa a la pintura en el marc de la postmodernitat, i la considerava idònia per superar les representacions basades en el concepte d'aura. Artistes com Robert Longo o Barbara Kruger havien adoptat la fotografia, juntament amb l'apropiacionisme com a mitjans que inscrivien aquesta «nova pintura» en la postmodernitat. Roland Barthes, a l'assaig sobre la mort de l'autor, *The Death of the Autor*²⁴², i seguint amb les teories proposades per Walter Benajamin, reflexionava sobre el text o la imatge, entesa com un teixit polisèmic de codis, on allò més important no era l'acte creatiu, ni l'individu creador, ni el resultat únic, original i irrepètible, sinó les accions de selecció, cerca, l'elecció i la combinació d'aquests. I d'aquest canvi de paradigma en deriven algunes de les idees del pensament postmodern com la ruptura dels discursos lineals, el qüestionament de la idea de progrès i la potenciació dels processos de relectura en la Història de l'Art. Aquesta destrucció del mite associat a la creació artística, l'afirmació que l'artista havia mort i les crítiques al concepte de representació fou el que portà a Hal Foster a parlar del

²⁴⁰ Luis Marzo, J. Mayayo, p:503.(trad.a)

²⁴¹ D. Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *October*, Vol.15 (1980), 91-101
<<https://www.jstor.org/stable/778455?origin=JSTOR-pdf&seq=1>>. Consulta:03/02/2020.

²⁴² R. Barthes, *he Death of the Autor* (Nova York: Hill & Wang, 1977).

postmodernisme postestructuralista, que recuperava els paradigmes discursius de la modernitat en relació a la naturalesa transgressora i rupturista d'aquesta²⁴³.

Els anys noranta propiciaren també un retorn a les estratègies de les primeres avantguardes com el suprematisme, el neoplasticisme o el ready made, una relació entre l'abstracció i la representació per mitjà d'objectes basats en la desconstrucció, el retorn i la reinterpretació dels ready made i de l'abstracció geomètrica, en aquest últim àmbit destaquem John Armleder, Helmut Federle i Günther Förg.

En l'àmbit nacional la dècada dels noranta es caracteritzà per la diversitat de llenguatges, que no era exclusiva sinó inclusiva, aquests són més oberts i diversos, i tots són vàlids, des dels més tradicionals als més inèdits, una pluralitat que sorgia enfront dels ismes de les dècades anteriors; accions, escultures, pintures, fotografies i vídeo, l'artista passa a treballar més d'una disciplina, les fusiona i les reinterpreta, deixant de ser només pintor, escultor o dibuixant, i d'aquesta manera les obres resultants s'allunyen de les pintures o les escultures tradicionals, acompanyades o fins i tot substituïdes per instal·lacions:

«en ocasions no es tracta de contemplar sinó de participar, no de fer una estàtua sinó de crear un lloc o una estructura, intervenir en un àmbit concret, atendre a les condicions del material espacial amb què l'obra pot comptar o en el que va a instal·lar-se.²⁴⁴»

En el cas espanyol el debat que es plantejava entorn la postmodernitat i el postmodernisme era evident, com es podia assumir aquesta nova concepció si en realitat la modernitat no havia calat en el nostre país. Borja Casani el 1985 afirmava:

« ha superat la modernitat sense digerir-la, perquè no podem oblidar que va estar durant un llarg període de temps prohibida i és inútil lamentar-se o intentar tornar on mai hem estat.²⁴⁵»

El 1989 el filòsof italià Gianni Vattimo escrivia:

²⁴³ Guasch, p:382.

²⁴⁴ Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010*, p:336.

²⁴⁵ B. Casani, «No Title», *La luna de Madrid* (Madrid, 1985). (trad.a)

«L'Espanya d'avui és sens dubte un dels models de societat postmoderna, [...]Espanya, molt més que París o Londres, i fins i tot potser més que Nova York, ha estat efectivament el lloc ideal on s'han donat citat les aventures intel·lectuals d'Occident.²⁴⁶»

I és que aquest pensament estava prou estès en el context cultural i polític del país durant els vuitanta, una centralitat que se centrava en el caràcter excepcional i diferencial de l'espanyol en el context de la modernitat, una excentricitat interpretada com a voluntat, com a *kunstwollen*, i no com a impossibilitat. Francisco Calvo Serraller considerava el 1990 que les arrels de l'art espanyol podien constituir les característiques més determinants de la cultura espanyola contemporània, que s'escapava dels canons preestablerts, i esdevenia disconforme, rebel i imperfecta. I Miguel Fernández Cid plantejava que en realitat aquesta condició d'antimodernitat esdevenia la clau de la singularitat i del castissisme de l'art espanyol, seguint els plantejaments de Gianni Vattimo.²⁴⁷

La tradició de la pintura barroca espanyola era utilitzada com a contextualització de les noves obres en el marc del postmodernisme i ressorgien les idees d'Eugeni d'Ors que consideraven el barroc com un estil capaç d'integrar tots els altres estils i dotar-los d'una nova visió i perspectiva, un estil d'estils. I al seu torn, el Museu del Prado, tornava a situar-se com a punt comú de referència. Durant els anys noranta el debat se centrava en la desconstrucció del discurs cultivat durant la transició, i de la mateixa manera que comentàvem en l'àmbit internacional, rescataven les aportacions de Walter Benjamin entorn de les al·legories com a ruïnes històriques que passen a relacionar-se anacrònicament entre si, en una cerca d'alliberament dels lligams tradicionals, un procés d'expansió i de desbordament, el resultat era un art caracteritzat per les hibridacions i les fusions entre formats i mitjans tècnics.

Mau Monleón a *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*²⁴⁸, estudià la hibridació entre fotografia i escultura durant la dècada dels vuitanta, i expressava que l'art híbrid situa la seva experiència en els límits dels gèneres artístics tradicionals, aboleix fronteres i transgredeix la seva pròpia naturalesa, i en definitiva es caracteritza per les mutacions, l'heterogeneïtat i la multiplicitat.

²⁴⁶ G. Vattimo, *La sociedad transparente* (Barcelona: Editorial Paidós, 1990), p:67.

²⁴⁷ Luis Marzo, J. Mayayo, p:514.

²⁴⁸ M. Monleón, *La experiencia de los límites, Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* (València: Diputació de València, 1999).

Jordi Colomer, Pep Duran Esteva, Juan Muñoz o José Maldonado s'endinsaren en la postescultura, creant noves propostes escèniques; Txonim Badiola, Pepe Espaliú, Susana Solano o Jaume Plensa, començaren a utilitzar la paret per instal·lar-hi les seves obres tridimensionals i posant de manifest la fragilitat de les fronteres entre pintura i escultura, entre escultura i escenografia o performance, en el que Rosalind Krauss anomenà «escultura en el camp expandit» i que aglutinava el procés que visqué l'escultura durant la dècada dels vuitanta, caracteritzada per l'expansió física i semàntica, i que es trobava influenciada per les obres d'artistes com Tony Cragg. A Catalunya destaquem també una escultura que s'apropava a l'art conceptual, de l'objecte i postminimalista d'Antoni Llena, Tom Carr, Perejaume, o Antoni Abad. Si fem referència a la pintura, cal destacar les obres de Miquel Barceló, José M. Sícilia, Juan Ugalde o Carmen Calvo, entre d'altres.

Podem parlar llavors, de la segona meitat dels anys vuitanta i sobretot els anys noranta, com les dècades de la diversitat, pel seu increment i per la qualitat d'aquesta. Un panorama que adquireix un significat diferent dels que havia tingut durant el passat, on el relat esdevenia més complex i ja no s'articulava per mitjà d'un únic fil conductor sinó per un sistema de xarxa, que deixava enrere els cànons i els paràmetres de classificació de les obres i dels artistes, la concepció de la història de l'art entesa com un progrés, i en el cas d'Espanya, tot i les evidents excepcionals, es deixava també enrere l'art més polititzat:

«La diversitat no afectava solament als llenguatges o als estils. Estava relacionada amb la pròpia condició de l'objecte artístic i amb el treball dels artistes [...] La diversitat, amb resultats en cadascuna de les activitats diferents, pot ser la marca de la seva personalitat. Les escultures no són, en el sentit tradicional del concepte, escultures, no són estàtues. No ho són les de Susana Solano, Eva Lootz i Adolfo Schlosser, no ho són les de Cristina Iglesias [...] No són pintures tradicionals les d'Elena del Rivero, per exemple, però sí les de Miquel Barceló, Menchu Lamas i José M. Sícilia. Totes, unes completament diferents, respectant les altres la tradició del quadre que es penja a la paret o de l'escultura que es disposa sobre un plint, totes, les unes i les altres, coexisteixen en un món que no rebutja la pintura de cavallet i accepta les projeccions d'ombres com si es tractés d'un entreteniment.²⁴⁹»

José Luis Pascual arribà a Centelles durant el mes de juny del 1986, hi arribà una mica de casualitat, ja que ell des de petit s'havia sentit molt atret per l'Empordà, per S'Agaró, i quan decidiren marxar de l'illa pitiüsa, aquesta fou la seva primera opció, però un amic de

²⁴⁹ Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010*, p:333. (trad.a.)

la parella, en Lluís Pratmarsó, qui els havia llogat també la casa d'Eivissa, en tenia una altra al número vint-i-sis del carrer Marquès de Peñaplata a Centelles, la visitaren, els agradà i s'hi instal·laren fins al 1994. Es tractava d'una casa molt gran i amb un gran jardí, totalment condicionada a diferència de l'eivissenca. Ens agradaria ressaltar en aquest punt, una anècdota que l'artista explica quan es refereix a aquesta casa, i és que aquesta comptava amb mobiliari dissenyat pel moblista modernista Gaspar Homar, una tipologia de mobles que tot i l'admiració que li despertaven els posà tots a les golfes i es quedà només amb els llits del servei, més simples i més funcionals. L'estudi el situà al pis superior, més tard llogaria també una nau industrial, al mateix municipi de Centelles, ja que necessitava més espai.

L'artista recorda l'estada a Centelles d'aquesta manera:

«Puc dir, per començar, des del dia que vaig arribar, les facilitats que em van donar des de l'Ajuntament per al trasllat, (aquell contenidor que bloquejava el carrer, els guàrdies col·laborant amb el trànsit i els que passaven per allí ajudant espontàniament) que sempre he estat amb gent amable, col·laboradora i respectuosa amb la meva feina.

I, més endavant, d'una manera més estreta amb els Parareda, els Mataró, els de la Impremta Moderna, en Miquel Creus i d'una manera molt especial amb Josep Casals, el «Mestre», amb qui he estat tantes i tantes hores braç a braç fent escultures de ferro, i encara ara amb el seu fill Miquel [...] No puc deixar d'esmentar l'entusiasme de Josep Rovira, aleshores l'alcalde, d'Assumpta Vall-llovera i Josep Musach, les seves ganes de potenciar el Concurs de Pintura, cosa que es va aconseguir amb el seu interès. De la tradició de Centelles em va apassionar la Festa del Pi, la seva plàstica i el seu concepte de l'Arbre de la Vida, interpretant-lo en dues sèries de quadres, una de les quals conservo d'una manera entranyable.

Falta per esmentar tants amics, molta gent que van fer que Centelles fos un bon marc per a realitzar-me artística i emocionalment.²⁵⁰»

De la seva estada a Centelles és important remarcar la seva vinculació amb el Concurs de Pintura²⁵¹, un certamen que guanyà amb qualitat i prestigi mentre formà part de

²⁵⁰ J.L. Pascual, «José Luis Pascual a Centelles (1986-1993)» (Centelles: Centre d'Art el Marçó Vell, Ajuntament de Centelles, 2005), p:5.

²⁵¹ El concurs de pintura Premi de Centell, es tracta del concurs de pintura lliure més antic de Catalunya, es va néixer al 1943 com una mostra de pintura, per tal d'apropar l'art a la població. Fou a partir del 1954 quan s'hi introduí els membres del jurat, el 1960 es transformà en un concurs de pintura ràpida, el 1984 es creà la

l'organització, gràcies al seu interès i treball incansable no només en la creació sinó també en la promoció artística²⁵², per al qual creà també el premi, un pinzell.

Aquest es tracta d'un període d'assentament personal i artístic, de consolidació i continuïtat del que havia començat a Eivissa, en l'àmbit més íntim, el casament amb l'Eugenia; en l'artístic, un període de maduresa i de plenitud, en què comença la seva vinculació professional amb la Sala Gaspar, amb la qual participà a ARCO entre els anys 1988 i 1993 i en la que hi realitzà diverses exposicions, i remarcuem «professional» perquè la seva vinculació personal havia començat molt abans:

«Está en mi recuerdo que es la primera galeria de Arte visitada cuando tenía catorce años, al salir del colegio que está justo al lado. Ya me asombraba entonces y ha sido imposible hasta en mis sueños imagiarme la ocupación de su espacio. Pero han pasado veinticinco años. El sueño, a fuerza de soñarlo, se va a convertir en realidad.²⁵³»

Un període de consolidació artística que es materialitzà en la depuració i la concreció de la línia i en la realització de les primeres escultures en ferro i els primers múltiples. Una comesa propiciada per l'amistat amb el ferrer Josep Casals, fill i nét d'artesans, amb qui s'endinsà en el món del ferro, i que l'ajudà a consolidar les investigacions que ja portava anys realitzant en el camp del volum. José Luis Pascual i Josep Casals eren veïns de Centelles, tot i que fou quan l'artista li encarregà una peça de ferro per la seva xemeneia quan descobriren que junts podien endinsar-se en un nou tipus de treball artístic. Josep Casals, el mestre, com l'anomena l'artista, feia poc que s'havia jubilat i s'avorria, de les llargues converses i de l'interès comú pel treball i la investigació en sorgí una sòlida amistat i nombrosos projectes fills de la simbiosi creativa de tots dos artistes, que encetaren tota una trajectòria escultòrica que encara avui caracteritza l'obra de José Luis Pascual.

Si ens centrem en les exposicions que realitzà i en alguns dels moments més destacats del període, comencem amb la seva participació en l'encontre d'artistes «Sur les murs»

modalitat de temàtica lliure que s'afegia a la temàtica local, tema que desaparegué el 1989 quan començà la col·laboració de José Luis Pascual, s'augmentà la suma de diners del premi i aquest guanyà en participants i es consolidà com una de les cites artístiques del territori. L'any 2004 es va inaugurar el Centre d'art el Marcó vell, seu permanent de les obres guanyadores del concurs.

²⁵² D'aquesta manera ho explica Josep Botey i Baró, fill d'Antoni Botey i Gómez, director de la galeria AB de Granollers en una entrevista realitzada l'any 2017.

²⁵³ Pascual, «El mes de José Luis Pascual», p:16.

organitzat per la Funació Cartier del 23 de febrer al 4 de maig del 1986 a París, una trobada artística internacional que sorgí gràcies a la seva vinculació a la Galeria René Metras, i en què hi participaren quinze pintors representants de països com França, Estats Units, Polònia o Àustria, en el cas Espanyol, a més de José Luis Pascual, hi participaren Ferran Garcia Sevilla i Zush. José Luis Pascual realitzà una versió del seu *Gos enterrat* [Nº Ref. D126], seguint amb la temàtica començada a Eivissa a partir de l'obra homenatge a René Metras, i continuant amb la tècnica de les ceres, en aquest cas sobre quatre fustes de 244 x 122 cm, i que situaren en un mur de l'exterior.

Aquell mateix any, realitzà els originals de la carpeta *Noctambularios*, que anava acompanyada d'un text de Manuel Vázquez Montalbán i que fou editada per Mamagraf a Barcelona i presentada al Teatre Arnau el dia 3 de desembre. Una carpeta que presentava deu obres de 60x44 cm, deu personatges característics de la vida nocturna eivissenca, però extrapolables a qualsevol ciutat, un aprofundiment que sorgia d'algunes de les temàtiques que havia treballat en la seva etapa anterior, i en què go-gos, cambriers i cambreses, jugadors d'escurabutxaques i altres jocs d'atzar es convertien en els protagonistes de les seves obres. Per a la realització de la portada l'artista seguí treballant en la *Serie de la Noche* [Nº Ref.C458-462], de l'etapa anterior, canvià les ceres pels llapis de colors, limità la gamma cromàtica als grocs i als blaus aconseguint un equilibri major i mantingué el tipus de dibuix, en què la lluna i les estrelles que l'acompanyen protagonitzen l'obra.

Manuel Vázquez Montalbán acompanyava els dibuixos amb un text titulat *Porque la noche complica la soledad*, una reflexió sobre la nit i els sentiments que aquesta desperta, melangia i desèmparament, però també l'anhel del desconegut i del prohibit.

«Porque la noche complica la soledad
hay que crecerse hasta el límite de la luz
como se crecen los animales con miedo
o se pintan los indios con pinturas de guerra [...]
y el que piensa vivirla disfrazado
de noctámbulo payaso anochecido
con tacones postizos de alcohol y leyenda
se mirará algún día en el cristal hornado
de una tienda de maniqués desnudos

y se verá a sí mismo como un perro asustado
al que llega de pronto la evidencia de la muerte.»

Es tractava d'un recull d'obres que formalment tanquen l'etapa anterior, plenament figuratives, de colors llampants, amb molta atenció als detalls, i que ens transporten al món dels excessos de la nit, protagonitzat per personatges plens de patetisme, d'aspecte neocubista i gest agressiu.

El 1987 exposava a la Sala Gaspar un recull d'obres realitzades des de la seva arribada a Centelles, realitzades amb ceres sobre cartó, paper i fibrociment, que seguien la tendència començada a Eivissa, s'allunyaven de l'agressivitat i s'endinsaven en un concepte més lúdic, escenes d'oci, l'estiu o l'amor sense perdre però la lectura crítica d'aquesta quotidianitat i dels personatges que la conformen. Una exposició molt especial pel que suposava exposar en aquesta històrica galeria, una fita aconseguida tant en l'àmbit professional com en el personal, com ja hem apuntat. L'artista la presentava d'aquesta manera a la revista *Ajoblanco*:

«Ya estamos casi en mi mes de diciembre y me gustaría enseñaros mi exposición. Obligado por el marco de esa enorme galería, debo y quiero ser ambicioso. No podría explicar tantas cosas como pretendo con ella, però sí una de las más importantes. Me refiero al hecho de haber pensado en el espectador, y entre los que pueda haber, yo el primero.

Quiero conseguir que los cuadros me lleven del uno al otro siguiendo un larguísimo itinerario que pueda hacerme pasar toda una tarde recorriendo el espacio en su totalidad. No quiero que haya monotonía. Busco sorpresas, busco emociones. En el fondo siempre se pretende eso, però muy pocas veces tienes a mano el lugar idóneo para conseguirlo.²⁵⁴»

Un text en què reafirma la seva cura en el muntatge de l'exposició, on no deixa cap element a l'atzar i detalla i planifica meticulosament la successió d'obres en el diàleg constant entre l'obra i l'espectador, on l'element més important és sens dubte el de la comunicació.

²⁵⁴ Pascual, «El mes de José Luis Pascual», p:18.

Presentà també la carpeta de litografies *Roberto Carlos: 4 canciones de 1965* i la carpeta *Horas de Agua*. La primera, [Nº Ref. D976-993], editada per Migalba, es tractava d'una carpeta de la qual se n'editaren cent exemplars, signats i numerats i que es realitzà al taller d'impressió barceloní Vicenç Aznar. Una carpeta en què il·lustrava algunes de les lletres de les cançons del cantant brasiler Roberto Carlos: *Es prohibido fumar, La chica del gorro, El cacharrito y Amapola*. Es tracta d'obres en què utilitza el llenguatge dels mitjans de comunicació i de la publicitat, el resultat, obres de colors vius, dibuixos senzills però plens de detallisme, frescos i plens de vitalitat, lúdics i despreocupats, que ens transporten a l'univers d'aquestes cançons creades als anys seixanta. *Horas de Agua* [Nº Ref. D964-969] formada per vuit linòleums, incloent-hi la portada i la introducció, editada per Mayfair Limited, el tiratge es féu a la Impremta Moderna de Centelles, en una edició que constava de 5 exemplars H/C i 25 de signats i numerats, en què l'artista aglutina els diferents treballs realitzats entorn de l'aigua, la platja, la piscina, la pluja, la banyera i la dutxa.

El 1988 participà en el muntatge juntament amb José Carlos Suárez de l'exposició «Cava d'autor», a la galeria d'art Montfalcón de Barcelona, que sorgia de la mà de Mamagraf. On es presentava el cava Masachs de Vilafranca del Penedés i una col·lecció d'etiquetes realitzades per diferents artistes, entre els quals s'hi trobaven Nazario, Montesol, o el mateix José Luis Pascual. Una mostra on es presentava tot el procés de disseny d'aquestes, dutes a terme per pintors, dibuixants i dissenyadors gràfics, des de la idea preliminar i el seu esbòs fins a l'etiquetatge final de l'ampolla de cava brut nature i una edició limitada de serigrafies.

El mes de juny de l'any següent presentà a la Sala Montcada de la Fundació La Caixa a Barcelona el projecte *Línia Continua*, una instal·lació que aglutinava l'essència dels treballs pictòrics i escultòrics de l'artista en una intervenció concebuda expressament per aquell espai i que fou realitzada conjuntament amb Josep Casals, part d'aquesta peça es troba avui dia al mercat de Palafrugell. Ens trobem davant d'un projecte, on la línia ja protagonista consolidada d'aquest períodes s'erigia com el motiu principal i absolut d'aquesta, abandonava el llenç i en la seva nova condició tridimensional adquiria un nou sentit en la creació d'imatges il·lusòries a partir del joc de les seves pròpies ombres, que anava canviant i configurant nous volums. Una línia realitzada amb passamà de ferro pintat de negre, de 25x 6mm, que es retallava sobre les parets blanques de la sala, i es prolongava recurrent tot el perímetre del recinte, creant un fris que incloïa el seu univers personal de personatges representats en un total de disset escenes: el pintor de gossos, la noia a la dutxa, una multitud, el nadador, la noia que es pinta els llavis, els amants al bosc, el gat que caça una rata, el borrarxo, el gos que borda a la lluna, l'estudiant, el gos que es menja una gallina, dues banyistes, el que llegeix el diari, l'sky line d'una ciutat, la lluna i finalment una mà que subjectava un pinzell, en un joc enginyós i de reafirmació de la seva condició d'artista.

Un reguitzell d'escenaris independents entre ells, que deixaven enrere el món del color i del llenç per convertir-se en dibuixos a l'aire, i que tot i la solidesa i la resistència que projecta el ferro, aconseguia eliminar aquesta feixuguesa i dotar-los d'una sensació de lleugeresa com si es trobessin flotant. Un procés d'elaboració amb molta complexitat, en què en primer lloc feia els apunts, decidia el tema que faria, després amb un projector passava els dibuixos a paper d'embalar o cartó de grans dimensions sobre el que posteriorment es treballaria el ferro, adaptant el passamà a les línies dibuixades per finalment definir les distàncies entre els diversos motius per tal d'aconseguir el ritme desitjat.

«En todo esto hay una sucesión de homenajes, un homenaje a Steinberg como artista que ha cultivado la línea, homenaje a gente que he conocido como este señor que pinta perros en el suelo, y al final un homenaje a mi mismo porque he ido rescatando mis personajes.²⁵⁵»

La mostra anava acompanyada d'un pròleg escrit per José Carlos Suárez, en què explicava el procés de gestació de la intervenció, així com l'elecció del títol del projecte i l'evolució formal i artística que havia dut a José Luis Pascual fins aquest punt clau de la seva trajectòria. Formalment, destaquen com a precedents immediats d'aquest projecte, les escultures realitzades amb xapa de fusta retallada i pintada com a *Abrazo* [Nº Ref. D1002], *Abrazo frágil* [Nº Ref. D1003] o *En la otra cara de la luna* [Nº Ref. D1004]; les realitzades amb ferro pintat com a *Gran luna* [Nº Ref. D1067], *Perfiles en negro* [Nº Ref. D1068], o *Dos perfiles* [Nº Ref. D1070].

«De bon començament dos foren les possibles denominacions del projecte, «Línia horitzó» i «Línia contínua», totes dues producte d'un mateix esperit i tanmateix amb sensibles diferències de matís quant al concepte. A la fi-igual podia haver estat l'una com l'altra, s'optà per la segona.²⁵⁶»

²⁵⁵ Fragment d'una entrevista realitzada per Olga Spiegel a José Luis Pascual a Olga Spiegel, «José Luis Pascual : la vida cotidiana contada en una línea de hierro forjado», *La Vanguardia* (Barcelona, 23 juny 1989), p: 55.

²⁵⁶ José Carlos Suárez, «Línia continua, José Luis Pascual» (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989), p:5.

El concepte de línia horitzó ja l'havia introduït durant el seu període a Barcelona, i el seguí treballant a partir de les nocions de positiu i negatiu, dels reflexos i de les ombres, en aquest cas però el sentit que atorgava a la línia continua era lleugerament diferent, creava el dibuix a partir d'una línia infinita que es recaragolava, es doblegava i modelava i que gràcies al seu volum i a les ombres que projectava convertia tot l'espai, tota la sala en un llenç tridimensional, del qual l'espectador també en formava part i en què s'establia un diàleg real entre les obres i el visitant.

«Una línia que, com qualsevol altra, implica una distància entre dos punts que en aquest cas ens són donats pel títol de la instal·lació i per una mà que subjecta un pinzell, quelcom que redunda en la condició d'artista del seu autor. Continguda en l'espai al qual delimita, en flueixen un per un els diferents temes que la componen que es reuneixen a la manera heracliana en una suprema unitat que seria la «Línia contínua»²⁵⁷.»

Del 19 al 30 de setembre del 1990 presentava a la Capilla de Jesús de Centelles la mostra titulada «Esculturas», on per primera vegada les obres exposades eren totes escultures, unes obres que sorgeixen a partir del projecte *Línia contínua*, i on comença a treballar amb les escultures de ferro en què per mitjà del retall i el doblec del mateix material es concep i s'erigeix la figura i el seu reflex o ombra. Un mètode de treball que enceta amb l'obra *Palmeras y sombra* [Nº Ref. D1071], o amb els múltiples *La sombra del perro* [Nº Ref. D1105], *La sombra del pie* [Nº Ref. D1106] i *Sombra 69* [Nº Ref. D1107] i que ja havia investigat abans amb altres materials com el cartó, per exemple en l'obra *S/T* [Nº Ref. D1031], una metodologia que avui dia podem considerar arquetípica de la seva trajectòria escultòrica.

El 1991 finalitzà el projecte *Encuentro en la Playa* [Nº Ref. D196-198] (FIG.), un mural realitzat amb la tècnica del trencadís que s'ubicava en un espai públic d'una nova zona residencial del barri de Palomeras Bajas de Vallecas a Madrid i que havia començat a elaborar el 1987. Un projecte que li arribà de la mà de Ceferino Moreno, qui estava amb contacte amb l'equip d'arquitectes autors del projecte de remodelació, integrat per M. Calle, J.M Pazos, J. de Alvear, A. de la Peña i l'AV. Palomeras Bajas, que havien arribat a un acord amb els veïns, on l'1% del pressupost total, 16 milions de pessetes, es destinarien a la construcció d'un marc urbà singular que milloraria la qualitat mediambiental i els espais de convivència del nou barri, per mitjà de la realització d'un conjunt artístic a l'aire lliure. Aquest estava format per obres de diferents artistes entre els quals trobem al mateix Ceferino Moreno o els escultors Jesús Valverde i Javier

²⁵⁷ IBIDEM, p:12.

Alexandre. José Luis Pascual realitzà tres mosaics, tres escenes lúdiques en què veiem primer una dona estirada a la platja, seguida d'una parella i finalment una figura masculina, en podem fer una lectura en sentit narratiu o per separat conformant un mateix conjunt.

El mes de febrer del 1992 presentava *Los Colores de la noche* al Centre de Cultura de Sa Nostra a Palma de Mallorca, un recull d'escultures i de pintures, que conviuen i interactuaven en perfecta harmonia, ja que totes dues tipologies responen a una mateixa imatgeria. D'aquesta mostra, el 1993 el Centre Cultural Sa Nostra edità a Palma de Mallorca el vídeo *José Luis Pascual o els Colors de la nit*, dintre de la seva col·lecció A-Art número5. Una exposició on la línia n'era una vegada més, la clara protagonista i que representa d'alguna manera la síntesi i culminació a què arribà durant aquest període, caracteritzat per la depuració d'elements i la reducció a la màxima essencialitat, en el tractament de la línia, però també en els elements temàtics.

Per una banda l'artista exposava la sèrie de l'Arbre de la vida, *El árbol de la vida* [Nº Ref.D698], [Nº Ref.D716], [Nº Ref.D720], [Nº Ref.D742-750], [Nº Ref.D752-63], una temàtica que introduí en aquest període i que remet a la Festa del Pi de Centelles, una festa tradicional d'Interès Nacional anual que se celebra el 30 de desembre, quan els veïns surten a tallar el pi més bonic de la regió i l'ofereixen a la patrona, Santa Coloma. El pi és lligat per la part inferior del tronc i penjat cap per avall sobre l'altar major amb cinc ramells de pomes i neules lligades a les branques, el pi és hissat fins a l'alçada de la imatge de la Santa que hi ha al retaule, d'aquesta manera el pi té les arrels al cel i no a la terra, convertint els seus fruits en divins. Obres de petit format realitzades amb pintura acrílica sobre tela, de tons blaus i gamma cromàtica freda, de figures geomètriques creades a partir de la nuesa de la línia que domina la composició gairebé oblidant la forma per apropar-se a l'abstracció, de la mateixa manera que ho feu Gustav Klimt en el seu *The Tree of Life, Stoclet Frieze o Árbre de la vida*. Composicions que es conceben de la mateixa manera que les escultures que havia creat durant el mateix període amb passamà de ferro pintat, figures i perfils gairebé eteris, suspeses en l'aire, que juguen amb el buit i el ple, amb la lleugeresa de la línia que sura i es contraposa a la densitat del material arribant a un equilibri perfecte, línies que ens duen a una figuració pressentida, on l'arbre de la vida, el pi de Centelles esdevé el marc de l'acció, el teló de fons per a la parella d'amants que es retroben sota la llum de la lluna.

L'artista exposà també els seus *Homenatge a Magritte* [Nº Ref.D1006-1007], dues escultures realitzades amb ferro i fusta en què versiona la que és potser l'obra més coneguda de René Magritte, *Le Fils de l'Homme, El fill de l'home*, un autoretrat a l'oli sobre tela en què l'artista surrealista situava una poma verda just davant de la cara del personatge vestit amb bombí, impossibilitant el reconeixement del retratat. José Luis Pascual manté el personatge, la seva vestimenta i la seva situació frontal, però substitueix

la cara per la poma verda en la primera escultura. I en la segona, pinta el mateix personatge sobre la planxa de ferro, i substitueix ara la cara per la lluna, creant d'aquesta forma dues obres surrealistes que juguen amb la provocació i l'engany oníric.

Àlex Susanna escrivia al catàleg de l'exposició:

«En poques paraules, creiem que Pascual el que fa és revisitar alguns dels nuclis temàtics més característics del Romanticisme- l'amor-passió, la nit com a espai de revelacions, la lluna com a astre rector de molts dels nostres moviments, i l'arbre com a metàfora de la vida-, però amb la finalitat d'infondre'ls nova saba, de dir-hi la seva. És partint d'aquestes coordenades que José Luis Pascual ens proposa unes suggerents variacions- fis diria perversions i transgressions- d'aquests nuclis de tensió. D'una banda, pot semblar que amb el seu traç geomètric, desimbolt i juganer vulgui dessacralitzar aquestes imatges. De l'altra, després de passejar-nos per l'itinerari que ens proposa, ens convencem que darrere la seva utilització hi ha una molt clara voluntat afirmativa, una progressiva intensificació dels continguts i , per tant, una exaltació d'aquests símbols [...]»²⁵⁸»

I relacionava les obres de l'artista amb alguns versos per exemple de Novalis i els seu *Himnes a la Nit* o de Jordi Pere Cerdà i el seu *Dietari de l'alba*.

«¿No porta tot allò

Que ens entusiasma

El color de la nit?

O bé,

La llum va deixar de ser

L'estança dels déus

I el símbol del cel-

I ells es van cobrir

²⁵⁸ A. Susanna, «José Luis Pascual o els colors de la nit» (Palma de Mallorca: Sa Nostra, 1992).

Amb el vel nocturn

La nit va esdevenir

La sina fèrtil

De les revelacions.²⁵⁹»

La nit esdevé un dels temes centrals en l'obra de l'artista, les ombres i la lluna, l'escenari nocturn relacionat amb la intimitat, la solitud i la reflexió.

Durant el mes d'abril participà en l'exposició grupal «Art i Joia», a la galeria Montfalcón a Barcelona, una mostra comissariada per José Carlos Suárez juntament amb el joier Claudi Rossell, en la que hi participaren artistes com Pep Cellers o Mario Pasqualotto entre d'altres. Cada artista creà o bé un anell o una agulla de pit conformant d'aquesta manera una col·lecció de joies única. José Luis Pascual presentà dos anells diferents, i un estoig [Nº Ref.1171] i [Nº Ref.D1172], dues peces realitzades amb or que plasmen l'aposta per la línia que feu l'artista en aquest període, en el primer cas. I la plasmació d'un dels temes icònics en el seu vocabulari artístic, com pot ser la figura del gat. Finalment però la col·lecció de joies no s'arribà a portar a terme, i només es realitzaren les peces que els artistes presentaren a la mostra.

El mes de setembre presentava a la Sala Gaspar una gran mostra amb més de 90 obres, amb algunes de les peces presentades a Palma de Mallorca. També aquell mateix any participà en el concurs que organitzà la Sala de Cultura Sa Nostra per realitzar una escultura per a l'entrada del nou edifici d'oficines de Sa Nostra a Palma de Mallorca. L'artista en resultà guanyador amb l'escultura *Nit per home i dona* [Nº Ref. D1096], una obra de gran format realitzada amb ferro, on l'artista juga amb diferents plans i punts de vista, i on el volum es crea a partir del retall i la modelació de la planxa de ferro com ja hem vist en obres anteriors.

Des del 1992 i fins l'actualitat, realitza els premis *Fotogramas de Plata* que entrega anualment la revista *Fotogramas*, un encàrrec que sorgí de la mà de Carlos Aguilera, qui li trucà i li proposà la realització d'una escultura, ja que des de la revista volien apostar per un premi, per una imatge que esdevingués icònica de la revista. L'artista preparà una maqueta amb cartó en què mostrava el perfil d'una dona, que aglutinava tots els trets característics del seu llenguatge particular i que entusiasmà la direcció de la revista, ja que identificaren aquesta figura femenina amb l'Elisenda Nadal, filla dels fundadors de la revista i directora d'aquesta durant més de quaranta anys.

²⁵⁹ Fragment dels Himnes a la Nit de Novalis a Susanna.

En aquest període l'artista segueix treballant la pintura, l'obra gràfica i consolida també el seu treball com a escultor del qual deriva també la seva realització, per primera vegada, de múltiples. Un pas més, el resultat lògic de qui basa la seva obra en la investigació constant, i és que l'artista ja havia temptejat aquest terreny en nombroses ocasions, realitzant escultures sobretot de cartó, però és amb l'arribada de Josep Casals a la seva vida, i amb aquest, el del treball del ferro, quan assolirà una nova fita artística, les seves escultures de ferro, que a més es convertiran en leitmotiv de la seva obra a partir d'aquell moment.

L'artista ja feia temps que havia deixat enrere la utilització monocromàtica del color en les seves obres, i de la mateixa manera que l'explosió del color fou un dels protagonistes del període eivissenc, en aquesta nova estapa el manté, però el redueix i l'harmonitza. Segueix aprofundint en alguns dels temes començats a treballar durant els anys anteriors, com els personatges típics de la vida nocturna o les taules de treball com ens mostren *Mesa de trabajo* [Nº Ref.D360], [Nº Ref. D387], [Nº Ref. D389], [Nº Ref. D402], [Nº Ref. D403] o [Nº Ref.D404], en què segueix investigant sobre el tractament de la fusta i la representació del seu entramat, de la seva textura com a material. I segueix també amb la temàtica dels bodegons presentada «Al mercado», en aquest cas les caixes de fruita i verdura es converteixen en aliments cuits a la brasa, mantenint el punt de vista zenital i el tipus de dibuix, un trompe-l'oeil aconseguit gràcies al tractament de la perspectiva que veiem en obres com *Sardinas a la brasa* [Nº Ref. D39-40], *Pimientos a la brasa* [Nº Ref. D41], o *Costillas a la brasa* [Nº Ref. D42].

L'artista segueix retratant tot allò que té a la vora, escenes de la seva vida quotidiana, els paisatges domèstics que començà a Eivissa, instantànies de la seva vida personal juntament amb els qui l'acompanyen, també els seus companys de quatre potes com veiem a *Yeti en el sofá* [Nº Ref. D14], *Interior con florero y gato al fondo* [Nº Ref. D17], *Tizón* [Nº Ref. D56], *Tizón y Shuski* [Nº Ref. D351], *Drac en Bon Repòs* [Nº Ref. D337], *Drac con su piedra* [Nº Ref. D335] o *Mi gato en el espejo reflejo el de Nicolás* [Nº Ref. D19] on el seu dibuix es contraposa amb el realitzat pel seu fill, un joc que va més enllà de l'anècdota i posa de manifest la concepció que té de l'art l'artista, un mitjà comunicatiu que no té edat.

Realitza també durant aquest període nombrosos autoretrats [Nº Ref. D390], [Nº Ref. D392], [Nº Ref. D395] o [Nº Ref. D399] i en destaquem l'*Autorretrato pintando o copa menta* [Nº Ref. D414], un autoretrat que engloba tot el seu llenguatge particular, la voluntat d'investigació constant, la cerca de noves possibilitats formals, en aquest cas utilitza el collage, en una imatge que ens recorda les del món del disseny, de la publicitat i dels mass media, una imatge icònica de l'artista pintant, que s'apropa al pop i al tractament que feien de la imatge els Equipo Crónica, i que inclou la temàtica de les taules de treball, però també el canvi de rumb en la concepció de la figura humana, ens

mostra l'artista dibuixant una cara, d'ulls ametllats, de concreció en la línia i en la forma concebuda a partir d'un traç simple però segur, i al fons de la taula la copa de menta, una picada d'ullet a *El bevedor d'absenta* de Pablo Picasso, a *L'absenta* d'Edgar Degas o a la *Natura morta amb absenta* de Vincent Van Gogh, que ens mostra el seu bagatge com a coneixedor i estudiós de la història de l'art.

Podem dir que en aquesta etapa hi ha una temàtica que vehicula tot el període, i aquesta temàtica és la de l'aigua, principal protagonista de la majoria de les seves obres. Escenes on el mar i la platja esdevenen protagonistes com a *Pies en el mar* [Nº Ref. D579], *Costa Brava* [Nº Ref. D 578], *Mar y costa* [Nº Ref. D574], o *Boya* [Nº Ref. D575]; però també l'aigua de la piscina com a *Chica al borde de la piscina* [Nº Ref. D145], *Con la colchoneta en la piscina* [Nº Ref. D178], *Pareja en la piscina* [Nº Ref. D222], *Nadador* [Nº Ref. D224], *Reflejo en la piscina* [Nº Ref. D267], *Chapuzón* [Nº Ref. D269] o *En el borde de la piscina* [Nº Ref. D572] i *la Suite del agua* [Nº Ref. D160-164] en què treballa aquests mateixos temes; però també l'aigua de la dutxa o de la banyera, una temàtica associada a les escenes domèstiques que començà a treballar a Eivissa, i que ja no abandonà com *Mujer en la ducha* [Nº Ref. D310], *Chica en la ducha* [Nº Ref. D339] on juntament amb *Abrazo bajo la lluvia* [Nº Ref. D342] i *Movimiento para un spot* [Nº Ref. D343] l'artista utilitza el puntillisme per plasmar l'efecte que creen les gotes d'aigua en caure.

I per últim una temàtica relacionada amb l'aigua completament nova, la dels oficis relacionats amb aquesta, com la pesca i que trobem recollits en *Pensando agua* [Nº Ref. D451-D513], els originals de la qual foren realitzats el 1988 i editats el 1989 per Àmbit Edicions a Barcelona en el si de la col·lecció *Agenda*, una col·lecció en la qual hi havien participat artistes com Miquel Barceló o Mariscal. Un total de seixanta-dues obres començades a Centelles i acabades a Menorca, de 31x90 cm realitzades amb tinta sobre paper, utilitzant el pinzell i la ploma, obres articulades a través del traç i la línia, en blanc i negre i que plasmen un reguitzell de situacions en què l'aigua n'és una vegada més la protagonista. Situacions quotidianes: banyistes, gent a la platja, el pescador que llença la xarxa al mar, el missatge amagat dins d'una ampolla, el gos que beu, la roba estesa, un aspersor, l'home que es renta la cara o la dona que es renta els cabells. Però no només ens ofereix aquesta visió lúdica i relaxada de l'aigua, també ens mostra la del mar enfurismat, el gos atrapat que intenta sobreviure a la tempesta i les inundacions. L'aigua com a força de la natura que dóna la vida, reflex del seu dinamisme i transformació, símbol de la dinàmica de l'existència, però que també és capaç d'arrabassar-te-la, la mar que s'enfada i engoleix amb virulència. L'aigua i el mar entesos com a mitjà de subsistència, de tradició i de patrimoni cultural, dels antics i presents oficis, que és present en tota la seva trajectòria, la que l'artista necessita a prop i enyora quan s'hi troba lluny. Un decorat de grans possibilitats estètiques, com el mateix artista afirma: «un escenari en el qual sempre hi passen coses». Un recull d'obres prologades per Joan

Ramon Triadó en un text en què reflexiona sobre el paper que ha tingut l'aigua al llarg de la història i en conseqüència de la història de l'art, l'aigua contraposada al foc, sinònim de vida, de benestar i de progrés cultural i com José Luis Pascual s'ha fet seva aquesta temàtica, un tema que evoluciona paral·lelament a la seva vida personal, seguint amb «allò que pinta el que té a la vora», i que des de la seva vivència més íntima ens el presenta com un tema universal.

«[...]Permetem-nos, ara, una reflexió astrològica referent a José Luis Pascual. El seu signe Taure el fa ser coherent i insistent, enamorat d'un tema el qual és capaç d'esprémer de manera voraç; llegir-lo i rellegir-lo, fer-se'l seu, a través del seu profund coneixement, transmetre'l passat pel sedàs personal i convertir en obra d'art allò gràfic desproveït de qualsevol connotació transcendent.[...] Reconeixem el mar i el cel, desproveïts de blau, aquest blau que, malgrat tot, tan clarament l'autor ens transmet des de l'absència del color, mentre ens convida a la seva recreació, com si coincidís amb els bells versos del segle XVII «Porque este cielo aquí que todos vemos, ni es cielo ni es azul ¡Lástima grande que no fuera verdad tanta belleza!²⁶⁰»

I és que en aquesta ocasió l'artista apostà pel blanc i el negre, tot i trobar-se immers en una etapa amb un gran predomini del color, és capaç com remarca Joan Ramon Triadó de transmetre'l des de l'absència, i afegiríem aquí, i des del coneixement, a partir del lligam que ha establert, sobretot en l'etapa d'Eivissa amb l'aigua, amb el mar, amb el Mediterrani. El gest i el traç prenen importància i és des de la força d'aquests que percebem el blau turquesa de la mar calmada, però també el cel rogenc en plena tempesta.

«L'artista estima el Mediterrani, aquest mar de cultura que podia sentir des del seu estudi eivissenc; aquest mar tan pròxim a nosaltres, però que en ocasions només veiem en la falsa plasmació fotogràfica o televisiva, i que tanmateix sentim a prop. Aquestes aigües que en pensar-les es converteixen en protagonistes de la seva obra. I apareixen de manera vital, pausada, reflexiva, agressiva, personal, negativa, poètica, habitual.²⁶¹»

²⁶⁰ J. R. Triadó, p:11.

²⁶¹ J. R. Triadó, pp:11-12.

I Joan Ramon Triadó conclou:

«No voldria acabar sense proposar una última mirada en aquesta petita agenda. Hi trobarem vells fantasmes quotidians que ens fan reflexionar. No oblidem que uns altres llenguatge poden produir-nos aquesta reacció, però cap d'ells com aquests dibuixos que, alhora que ens ensenyen, ens delecten. Demostració clara que forma i contingut compleixen la seva doble funció transmissora de missatges i portadora de sensacions estètiques. I en la simbiosi d'ambdues, qui escriu això, hi troba la raó de l'art: formes que comuniquen.²⁶²»

Aquesta temàtica de l'aigua, que conrea en diferents tècniques i materials, també en obra gràfica com mostra la carpeta *Horas de agua* [Nº Ref. D964-971] del 1987.

A les escenes de platja característiques de l'etapa anterior hi afegeix també els paisatges d'interior, els camps i els boscs com observem a *Campo de verano* [Nº Ref. D28-29], *El bosque de la memoria* [Nº Ref. D262], *Mujer en el bosque* [Nº Ref. D54], *Pareja en el bosque* [Nº Ref. D81], en aquests casos però, el bosc esdevé el marc de l'acció, el lloc de l'encontre de la parella, on l'artista treballa amb detallisme l'entramat de fulles, de formes, textures i colors que l'atrapen i a les que cada vegada donarà més importància fins a acabar ocupant tot l'espai. Per fer-ho incorpora noves tècniques i materials com el cartó ondulat, plats, safates o el fibrociment i manté el treball amb ceres. El cartó ondulat li proporciona noves textures que l'artista aprofita per plasmar la sorra com ens mostra l'obra *Tomando el sol* [Nº Ref. D62], les ones del mar o l'aigua de la piscina o de la platja com veiem a les obres *Perro sacudiéndose* [Nº Ref. D21], *Paz estival* [Nº Ref. [D9], *Chica en la playa* [Nº Ref. D55], *Jugando a la pelota* [Nº Ref. D76], *Descanso estival* [Nº Ref. D78], *Chica en la bañera* [Nº Ref. D179], *Pareja con los pies en el agua* [Nº Ref. D166], *Con la colchoneta en la piscina* [Nº Ref. D178] o *Chapuzón* [Nº Ref. D269]. En altres ocasions enganxa els personatges a sobre de les ondulacions del cartó, el resultat, obres molt més pop, de figures afables que ens recorden els jocs de retallables, il·lustracions, contes i revistes infantils, ens ho mostra en obres com *Chico* [Nº Ref. D120], *Jugando a la pelota* [Nº Ref. D121], *Bikini rojo* [Nº Ref. D122], *Patatas arriba* [Nº Ref. D123] o *La carrera* [Nº Ref. D229].

El tractament que fa de la figura humana canvia notòriament, aquesta perd agressivitat, multiplicitat de punts de vista, moviment i gestualitat, i guanya en seguretat i fermesa en el dibuix, s'aposta per l'economia de recursos, la línia es concreta i sintetitzada, es torna

²⁶² IBIDEM, p:13.

cada vegada més depurada, definida i minimalista, les figures són més hieràtiques, concebudes a partir de figures geomètriques, i sovint presentades de perfil, influenciades per les figures arcaïques de l'antiguitat clàssica, de grans ulls ametllats que ens transporten al romànic o al tractament de les màscares africanes que en feu Picasso, José Luis Pascual va més enllà i presenta les màscares mateixes, algunes realitzades amb plats i safates com la sèrie de cares [Nº Ref. D892-895, o els *Rostros de mujer* [Nº Ref. D864], [Nº Ref. D865] entre d'altres, que encara conserven lleugerament el tractament noecubista de l'etapa anterior. Personatges que es retallen i dibuixen sobre el fons, una concepció de la figura i una composició d'aquesta que mantindrà en les seves escultures i que veiem en obres com *Chica leyendo* [Nº Ref. D31].

Els fons de les obres agafen cada vegada més protagonisme, es tornen més espessos, arriben a diluir-se amb el tema principal de l'obra, fons treballats amb un detallisme preciosista, que ens recorden els estampats de les teles, els brodats o els tapissos i que arriben a cobrir els personatges, o potser són aquests els que mimetitzen amb el seu entorn i n'absorbeixen el seu aspecte camaleònicament, així ens ho presenta a *Gato salvaje* [Nº Ref. D46-47], *Pareja entre hojas* [Nº Ref. D48], *Buho* [Nº Ref. D49], *Mujer en el bosque* [Nº Ref. D54], *Amores nocturnos* [Nº Ref. D58], *Pareja durmiendo* [Nº Ref. D87], o *Leyendo el periódico* [Nº Ref. D88]. De la síntesi d'aquesta concreció de la línia i el tractament dels fons, on les fulles acaben ocupant tot l'espai de l'obra, sorgeixen obres com *Amor camuflado* [Nº Ref. D95] o *Perfiles para un paisaje* [Nº Ref. D398], el fons s'acaba empassant les dues figures, suggerides per dues línies fines, dos perfils a partir dels quals construïm l'escena. En d'altres, l'economia de mitjans de la línia arriba també al fons, i aquest es redueix a grans camps de color, on la pinzellada desapareix i deixa lloc a les tintes planes com veiem a *Chica leyendo* [Nº Ref. D347], *Chico rojo leyendo* [Nº Ref. D353] o *Rojo y negro* [Nº Ref. D420]. Unes línies que es van reduint i simplificant cada vegada més, composicions tancades que s'inscriuen en un cercle central, moviments centrífugs creats per l'acció d'abraçar com veiem a *Pareja y perro* [Nº Ref. D428], *Luna para un abrazo* [Nº Ref. D435], *Abrazo nocturno* [Nº Ref. D448], i que arriben a la síntesi màxima amb l'obra *Pareja durmiendo* [Nº Ref. D514], on el traç vermell destaca sobre el blanc del fons i suggereix l'escena, l'abraçada dels amants just abans d'adormir-se, el caliu d'aquesta que es contraposa a la fredor de la línia minimalista.

Si seguim analitzant els temes que caracteritzen aquest període no ens podem deixar la temàtica de l'arbre de la vida o del pi de Centelles. Si ens centrem en l'escultura, podem considerar-la com una consolidació de la cerca de la tridimensionalitat que ja veiem en les seves primeres obres, les escultures realitzades amb cartó o les petites figures realitzades amb filferro i planxa metàl·lica que esdevenen el pas previ al treball amb el ferro. Començà a retallar la figura de la planxa metàl·lica i a doblegar-la creant els efectes de l'ombra com veiem a *Torso de mujer con su sombra* [Nº Ref. D1097, entre d'altres i utilitzà el passamà de ferro per crear escultures a l'aire com ja havia fet Julio Gonzalez. D'alguna manera podem dir que el que fa José Luis Pascual es dotar de volum, d'una

tercera dimensió, el seu univers pictòric com veiem a *Abrazo* [Nº Ref. D1002], *Abrazo frágil* [Nº Ref. D1003 o *En la otra cara de la luna* [Nº Ref. D1004]. Perquè com ja hem vist amb l'obra gràfica, l'artista treballa i investiga amb tots els recursos que té a l'abast una mateixa temàtica i no fou fins que conegué a Josep Casals que tingué a l'abast el ferro, un fet que caracteritza la present etapa i que condiciona tota la seva obra posterior.



IL·LUSTRACIÓ 29: Fotografia de l'artista al seu estudi de Centelles pintant l'obra *Perfil a la sombra de la luna*, 1988, a la part de dalt de la casa situada al carrer Marquès de Peñaplata, 26. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 30: Versió del *Gos enterrat* a l'encontre d'artistes «Sur les murs», 1986, París. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 31: Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 32: Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 33: Josep Casals al seu taller realitzant el projecte *Línia continua*, 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 34: Josep Casals i José Luis Pascual al taller de Josep Casals a Centelles, 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 35: José Luis Pascual realitzant l'escultura *Abrazo*, 1989, Centelles. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 36: *Línia continua* a la sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, del 23 de juny al 23 de juliol del 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 37: *Línia continua* a la sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions, del 23 de juny al 23 de juliol del 1989. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 38: Edifici al barri de Palomeras Bajas a Vallecas, Madrid on s'instal·là el *Mural encuentro en la playa*, 1991. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 39: El Mural *encuentro en la playa*, 1991. Font: arxiu personal JLP.

IV.II. VI EMPORDÀ (1994-1998)

L'escena artística dels anys noranta continuà amb les tendències ja comentades en l'etapa anterior. El moment d'incertesa i inseguretat que caracteritzava una vegada més el final de segle, es traduïa artísticament en l'auge de la diversitat enfront d'una tendència dominant: cap teoria avantguardista progressista, cap grup que establís una pauta ni tampoc una personalitat artística majoritària. El que imperava era una mirada múltiple a la realitat i a la multiculturalitat, on les regles i les teories artístiques ja havien perdut tota autoritat, on els enfrontaments del passat ara semblaven anacrònics, posem per exemple el debat entre l'abstracció i l'objectivitat.

I és que durant els noranta seguïem de ple en l'era de la postmodernitat i dels medis tecnològics, una diversitat que no afectava només als llenguatges i als estils, sinó també al mateix objecte artístic i al seu procés creatiu. En la cerca d'un art que no establia directrius, no feia afirmacions, sinó que es plantejava preguntes sobre la realitat, aquesta, cada vegada més complexa. Les investigacions artístiques ens porten a resultats ben diferents també en l'obra d'un mateix artista. Aquest, ara conrea no només estils heterogenis sinó també diferents disciplines, com accions, escultura, pintura, cinema, ceràmica, escenografia, obra gràfica, etc., i aquesta diversitat pot convertir-se en la marca distintiva d'aquest, un tret que de fet, caracteritza plenament l'artista José Luis Pascual.

Si ens centrem en el multiculturalisme, fou durant aquesta dècada que es féu cada vegada més present l'existència de "l'altre", l'altre dins i fora de les pròpies fronteres, que feu entrar en crisi l'hegemonia de la cultura occidental, en un procés polític i social de reconeixement del múltiple i la seva alteralitat. Que afectà també el camp de la creació artística, i és que es posà de manifest la necessitat de reubicar, l'art i la història de l'art de les cultures que havien estat colonitzades, així com de les àrees perifèriques i de les minories emergents, que fins llavors havien estat aïllades del sistema predominant.

A més, a aquest discurs s'hi afegia el de les perifèries, l'art que per raons polítiques i econòmiques s'havia quedat en un segon pla, allunyat del poder i de la cultura hegemònica.

Els anys noranta, són també els de l'auge de la imatge projectada, dels nous medis tècnics, dels mitjans electrònics i la interacció en l'espai virtual, en un món on la tecnologia digital transforma la realitat i es fa present en totes les facetes de la nostra vida quotidiana. Els artistes que viuen i treballen en aquesta interfície, entre l'ésser humà i la tecnologia, ens mostren per mitjà de les seves creacions el que significa viure en aquestes condicions. La relació de l'art amb les noves tecnologies i mitjans, i sobretot des de l'esclat d'internet i les xarxes socials, ha derivat en múltiples pràctiques que ens

porten a una nova materialitat de l'obra d'art, i a un nou tipus de relacions entre artistes i espectadors. Ara no es limiten a intervenir intel·lectual o comportamentalment en l'obra, sinó que hi participen interactivament en ella, dotant el públic d'un rol determinant, on l'obra és capaç de respondre i reaccionar a les accions de l'espectador. La tecnologia digital, a més de permetre accedir a un paisatge simulat, a la realitat virtual, ofereix a l'artista múltiples oportunitats per accedir, com un cos artificial, a aquest mateix escenari i establir-hi interactivitats amb els espectadors, que deixen de ser-ho, en el sentit més estricte del terme. Gràcies a aquests progressos que a més es caracteritzen pel canvi i l'evolució constant, artistes com Jeffrey Shaw, creen a principis dels anys noranta obres com *The Virtual Museum*, *El Museu Virtual*, en què l'espectador accedia virtualment a diferents sales d'un museu. Si ens situem en l'àmbit de l'impacte de les noves tecnologies en el mateix individu, podem situar l'activitat de l'artista Stelarc²⁶³, que utilitzava material mèdic, robòtic i mecanismes de realitat virtual per explorar els paràmetres corporals actius en les performances i crear un cos cibernètic. D'aquesta manera també podem destacar les obres de l'artista català Mareclí Antúnez, qui investiga en l'aplicació de les tecnologies digitals en el camp de les instal·lacions, les performances i les accions mecatròniques. El 1994 presentà *Epizoo*, es tractava d'una performance en què un robot corporal en forma d'exoesquelet permetia a l'espectador controlar, per mitjà d'un ratolí, el cos de l'artista. Una tipologia d'acció cada vegada més present i que responia a teories sobre el posthumanisme, en què el que és humà queda superat per l'impacte de la ciència i les noves tecnologies, enfrontant d'aquesta manera l'artificial amb el natural.

A partir de 1992, els debats sobre les fronteres entre l'íntim i el públic, entre els conceptes de masculinitat i feminitat, es feren cada cop més presents. Es replantejava la noció de gènere i les relacions entre el femení i el masculí, de la mà dels estudis de Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Jane Gallop o Judith Butler, entre moltes d'altres, aquesta última formulà i defensà una nova teoria feminista en què es plantejava la necessitat de subvertir les pràctiques associades al règim heterosexual hegemònic, i pensar en un món en què la realitat negués el gènere com a diferència. Artistes com Mary Kelly, Silvia Kolbowski o Barbara Kruger, entre d'altres, cultivaren el que podem anomenar art postfeminista, que sorgia de la generació feminista de la postmodernitat i que reflexionava sobre aquesta crítica al gènere.

Durant aquesta dècada, es visqué també un període d'espectacularització de l'art, en què l'arquitectura i el disseny van adquirir una nova importància cultural en el sentit més ampli, tot cercant una tipologia d'art total que responia a la societat de l'espectacle. D'aquesta manera, tota gran exposició és concebuda com una gran instal·lació en ella mateixa, i molts museus sorgeixen com a mega museus dissenyats com atraccions turístiques. Guy Debord defineix a *La societat de l'espectacle*, l'espectacle com a capital acumulat fins al punt de convertir-se en imatge, un procés que s'ha anat intensificant en

²⁶³ Artista performatiu anomenat Stelios Arcadiou que el 1972 canvià el seu nom pel de Stelarc.

relació amb els mitjans de comunicació i d'entreteniment, en què han acabat esdevenint institucions ideològiques dominants en la societat occidental²⁶⁴. D'aquesta manera la definició que ens donava Guy Debord canvia, i ara és l'espectacle el que és una imatge acumulada fins al punt de convertir-se en capitals, i és aquesta mateixa lògica la que segueixen molts museus i centres culturals, dissenyats de la mateixa manera que grans parcs temàtics, n'és un clar exemple el Museu Guggenheim (1991-1997), dissenyat per Frank Gehry a la ciutat de Bilbao.

Si ens centrem en l'àmbit català, la dècada dels noranta està completament marcada per la celebració dels Jocs de la XXV Olimpíada l'any 1992 a la ciutat de Barcelona. Des de la candidatura el 1984, fins a l'elecció de la ciutat de Barcelona el 1987 com a seu dels Jocs Olímpics de 1992, es crearen un seguit de polítiques i intervencions urbanístiques, econòmiques, culturals i socials. Des de la redacció dels Plans Especials de Reforma Interior amb la finalitat de crear noves centralitats a la ciutat, gràcies a noves infraestructures, equipaments i espais públics, que també giraven entorn l'art i el disseny urbà. Una reconstrucció de la ciutat que anà acompanyada d'una gran aposta per l'escultura pública, per la creació de programes de monumentalització urbana per mitjà d'obres d'art contemporani d'artistes de renom com Richard Serra, Anotni Tàpies, Joan Brossa, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida, Claes Oldenburg, Antoni Llena o Roy Lichtenstein entre d'altres. I per l'aposta per la idea de creació d'un barri artístic, com tenien altres ciutats europees, amb l'afany de rentar la cara a barris com el Raval i el Born. El resultat sovint fou el de nous espais públics que funcionaven com oasis en entorns mancats de serveis urbans, i l'expulsió dels veïns per tal d'atreure'n d'altres de millor estatus econòmic i cultural, en un clar exemple de procés de gentrificació. Un dels punts culminants d'aquests projectes fou *Les vuit Configuracions urbanes*, en el context de l'Olimpíada Cultural del 1992, sota la direcció de Glòria Moure, un projecte on les obres de vuit artistes nacionals i internacionals com Jaume Plensa, Juan Muñoz, James Turrell, Mario Merz o Rebecca Horn, entre d'altres, crearen un recorregut que unia el bari de la Ribera amb el Port Vell i la Barceloneta. Jorge Luis Marzo i Patricia Mayayo tot citant a Jordi Borja anomenen aquests projectes com operacions d'estètica urbana, amb una clara intenció evangelitzadora de la ciutadania²⁶⁵, i amb unes marcades funcions de màrqueting per a la ciutat, fent referència al prestigi internacional dels autors d'aquestes, però també en un sentit de cohesió, civisme, de propaganda i de legitimació de les activitats de l'administració, en un moment en què les ciutats se submergiren en una competició per l'atracció de capital i turisme per mitjà de l'encant històric i cultural de les entitats locals. I afegeixen citant ara a Lara Portolés:

²⁶⁴ H. Foster, *Arte Desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad* (Madrid: Editorial Akal, 2006), p:656.

²⁶⁵ Luis Marzo, J. Mayayo, pp:624.

« En la mateixa direcció, també ha assenyalat com, a partir dels anys vuitanta, en el context postmodern de competència global urbana, s'estendrà a la manipulació dels avenços de l'art socialment compromès a favor de la divulgació d'una falsa idea de participació o d'interès públic de l'art: Es confon així en aquests casos la cita, la selecció de la ciutadania, la seva memòria i el seu context, com a temàtica per a fins estètics, amb una preocupació social real i amb intervencions artístiques amb vocació de contribuir a canviar o millorar la realitat sociocultural en què s'emmarquen²⁶⁶.»

Projectes culturals que no van néixer amb l'objectiu d'afavorir l'art i la cultura, sinó la ciutat. I és que l'efervescència cultural que acompanyà la celebració dels Jocs Olímpics, també tingué les seves ombres, anà acompanyada d'un boom en el mercat artístic a la ciutat de Barcelona, i també del que podríem anomenar, "l'auge de l'art de rotonda", a més d'un procés de centralització molt important per part de la ciutat comtal, una centralització que en l'àmbit nacional exercia la ciutat de Madrid, i que en el cas català passava exactament el mateix amb la capital catalana, creant una dicotomia considerable entre aquest centre i la perifèria, és a dir, entre Barcelona i la resta de territori català.

I és justament en aquesta dicotomia, quan José Luis Pascual comença una trajectòria a la inversa, es va desvinculant progressivament de la ciutat comtal, tot i que mai s'hi ha acabat apartant del tot. Apostà més per la perifèria, per mostrar les seves obres en galeries i espais artístics de l'Empordà, territori on s'implicà i se segueix involucrant personalment, artísticament i activament des de diversos àmbits. Plasmant els seus paisatges a les seves obres, mostrant –les en espais del territori i també exercint de comissari en una clara aposta pels artistes d'aquest, una tasca que du a terme reivindicant el bon fer i el bon treballar d'artistes que no segueixen la moda imperant, de la mateixa manera que entén ell la creació artística, artistes que no es troben en el que podríem anomenar "la cresta de la ola".

Una vegada més l'artista arribà a l'Empordà d'una forma una mica atzarosa, tot i que el fet d'establir la seva residència en aquesta zona ja feia molt temps que li ballava pel cap, i per fi es materialitzaria. Podem dir que l'Empordà no és un canvi més de residència, i així ho demostra el fet que s'hi hagi establert definitivament i sense cap mena de previsió de marxar-hi. Mentre encara vivien a Centelles, un dia visitaren uns bons amics, el Pepe Sants i la Cristina Saura, qui els explicaren que tenien un amic, el galerista Carlos de

²⁶⁶ Luis Marzo, J. Mayayo, p:625 . (trad.a.)

Aguilera²⁶⁷, que tenia un terreny que es volia vendre i també una casa que llogava a Ventalló. Decidiren llogar aquesta casa, una casa petita i que no tenia espai per a traslladar-hi l'estudi de l'artista, així que el Pepe Sants li aconseguí un espai per poder fer-ho a Camallera, i a més li oferiren a l'Eugenia la regència del restaurant Pere Batlla, també a Ventalló. Obriren el restaurant el dia 1 de gener del 1994, i ben d'hora aquest espai es convertí en un centre de reunió, en un punt de trobada del món de la cultura de la zona.

Just abans de traslladar-se a Ventalló, la galeria Cyprus li proposà exposar-hi durant l'estiu següent, després d'haver visitat l'exposició al Temple Romà de Vic, una oportunitat que esdevenia immillorable per estrenar aquesta nova etapa en terres empordaneses. I és que cal destacar la importància d'aquesta històrica galeria, que va funcionar durant dues dècades (del 1991 al 2009) que estava situada a Sant Feliu de Boadas²⁶⁸, convertint-se durant molt de temps en el centre neuràlgic artístic de l'Empordà. Des de llavors, però, han proliferat centres d'art, museus i galeries que han posat l'accent en la creativitat dels artistes de la zona i que han fet créixer l'oferta cultural de les comarques gironines, sobretot durant els mesos d'estiu. Una altra de les galeries importants de la zona era la Trece, ubicada en una masia senyorial de Ventalló, com ja hem comentat era propietat de Carlos de Aguilera, situada a la seva casa familiar i que es trobava ben a prop del restaurant Pere Batlla. Aquest li proposà a l'artista si volia portar a terme el muntatge de dues exposicions, la de la seva obra i després també la de l'artista Miguel Rasero, es tractava d'organitzar dues exposicions llargues que cobrissin la temporada d'estiu, una activitat com a galerista que seguí després d'aquestes dues mostres i fins a l'any 2003. Una tasca que no era nova per l'artista, que ja l'havia exercit abans per exemple, el 1988 juntament amb el José Carlos Suárez, quan muntaren l'exposició «Cava d'Autor» a la galeria d'art Montfalcón a Barcelona, però també en les mostres en què havia reunit a un grup d'artistes entorn una temàtica, com «Al mercado», el 1985 a Eivissa.

Si ens centrem en les exposicions més destacades d'aquest període, hem de començar fent referència, tal com ja hem apuntat, a la mostra realitzada a la galeria Cyprus. La inauguració d'aquesta es convertí en tot un esdeveniment i així s'explicava en un article de *La Vanguardia*:

«L'artista José Luis Pascual inaugurarà avui, a les 20 hores, una exposició de 32 pintures a la galeria Cyprus, de Sant Feliu de Boada (Baix Empordà). A l'acte inaugural, en el qual tindrà efecte un "happening" que combinarà

²⁶⁷ Qui amb la seva Galeria Trece situada a Barcelona i la situada a Ventalló ha estat un dels grans impulsors de l'art contemporani català.

²⁶⁸ Des del 2018 compta amb un nou espai situat al centre de Pals.

la bellesa natural del paisatge de la zona amb l'obra de l'artista, hi estan invitades personalitats com Juan Antoni Samarach, Pasqual Maragal o Macià Alayedra. [...] ²⁶⁹»

Una mostra que aglutinava pintures i escultures, i aquest happening al qual feia referència l'article anterior. L'artista situà a l'aire lliure un recull de nou escultures: *La finestra* [Nº Ref. E677], *La pipa* [Nº Ref. E679], *Xiprer i ocells* [Nº Ref. E680], *Chica paseando el perro* [Nº Ref. E754], *Espantaocells* [Nº Ref. E755], *Perro* [Nº Ref. E756], *Cap de dona* [Nº Ref. E757], *Pelirroja* [Nº Ref. E758] i *Gato* [Nº Ref. E759]. Obres de caràcter efímer, realitzades amb fustes, plàstics i cartons, que interactuaven amb el paisatge empordanès, en un procés d'experimentació constant amb l'espai i la relació amb l'entorn físic, que converteixen la línia amb volum i que estableixen un diàleg múltiple entre la figura i el paisatge, una relació que l'artista encara persegueix en les seves obres actuals.

Clara Garí realitzà el text que acompanyava el catàleg de l'exposició i escrivia:

«Qué és el món si, com fa José Luis, es mira amb el cos fora borda? Dones que llegeixen, prenen el sol i dormiten; petits tractors que solquen grans dibuixos a terra amb deixants de gavines, homes que beuen, fumen i pinten, gossos que borden, parlen i desapareixen, xiprers vius que mesuren la mort amb les seves ombres, sols que mesuren el mar amb el seus reflexes, aigües que es confonen amb el bosc i boscos de troncs on nia la memòria dels amants. Llunes de vent. Nits tristes. Alegres tardors agitades. Foc.

La línia despullada està transcorrent al davant dels ulls, essent seqüència: introdueix el temps en la pintura com una narració. Com una melodia que esdevé, passa la línia tot dient figures. Com grans acords, les textures, el cartró i el vernís, el ferro i la pintura orquestren cada peça.

Hi ha aquí una tranquil·la persecució del buit, de l'ombra, del retrat: de tot el que és traç i rastre de cossos i presències. [...] ²⁷⁰»

²⁶⁹ Redacció, «Exposición de José Luis Pascual en el Baix Empordà», *La Vanguardia* (Barcelona, 6 agost 1994), p: 24. (trad.a)

²⁷⁰ C. Garí, «Dibuixar damunt l'escrit», *Galeria Cyprus*, José Luis (1994), pp.: 3-4 (sense numeració, numeració manual)

L'exposició comptava amb 32 obres, pintures sobre cartó i cartó ondulat, i escultures realitzades en ferro, que seguien amb la línia del que ja havia treballat durant l'etapa anterior. I és que l'artista sempre ha treballat amb allò que li és proper, personatges que ja formaven part del seu imaginari pictòric i escultòric, com apuntava la Clara Garí. La dona i el paisatge empordanès esdevenen els temes iconogràfics per excel·lència durant aquest període que tot just acabava d'encetar. Paisatges que ja no són concebuts com mers escenaris on succeïa la narració, sinó que esdevenen un tema en ells mateixos. Pintures que recullen la riquesa dels colors de l'Empordà, la síntesi de la forma, una simbiosi entre figuració i abstracció com veiem a *Love room* [NºRef. E39]; i escultures que escenifiquen un joc, entre les formes planes de la pintura i el volum propi de l'escultura, que se sintetitza en la sobreposició de planxes metàl·liques, d'angles arrodonits i siluetes anguloses, rotundes i lleugeres a la vegada, i on el buit i el ple tenen la mateixa importància, com exemplifiquen *Dona totem* [Nº Ref. D1102], o *Chica estirada* [Nº Ref. D1119], realitzades l'any anterior.

L'estiu del 1995 exposà a la Galeria Trece, ja sota el seu càrrec, una gran mostra en què recollia el seu treball més recent. Fins a setanta obres entre pintures i escultures, on la figura femenina esdevenia, una vegada més, el tema central de l'exposició juntament amb els paisatges de la zona i incloïa també els seus inconfusibles cans, per exemple *Perro* [Nº Ref. E784 o E811]. La dona mediterrània que pren el sol, que es banya a la mar, de perfil, nua, estirada o reclinada, de línies sinuoses i sensuals, de traç ferm i simple, de formes esquemàtiques i primitives, de colors primaris i vius. Així ho mostren obres com *S/T* [Nº Ref. E57,59] o [Nº Ref. E99-101]. S'hi podia observar també el treball d'experimentació que estava realitzant entorn el paisatge i l'ambient agrícola de Ventalló. Així com la investigació en l'homogeneització entre el camp pictòric i l'escultòric, en el primer, el cartó esdevenia el material central de la mostra; en el segon, l'artista presentava escultures realitzades en planxes de ferro i pintades de color negre mat per reforçar els plans i els volums, que arribaven a la tridimensionalitat a partir del retall, el doblec i d'una geometrització filial del cubisme, com veiem a *Doble perfil* [Nº Ref. E797], *Mujer de tres caras* [Nº Ref. E798] o *Mujer* [Nº Ref. E806], entre moltes d'altres.

Ricard Planas escrivia al Diari de Girona:

«Ventalló.- Obres i obres, i per amanir-ho, més obres. José Luis Pascual, nascut a Barcelona l'any 1947, dóna a conèixer, a la galeria Trece de Ventalló, el seu elaborat, quefer artístic amb un còctel de setanta peces repartides entre pintures i escultures.

Els seus estudis d'arquitectura li varen obrir les portes d'un altre món, dins el qual ha sabut desenvolupar de manera coherent les seves filosofies

artístiques. El domini de les perspectives és patent, però en les pintures de paisatges ho palesa amb més determinació i insistència[...]»²⁷¹

En aquest moment introdueix un nou punt de vista en els seus paisatges, una nova perspectiva que li permet experimentar en noves possibilitats de percepció utilitzant el punt de vista zenital, que ja havia cultivat a Eivissa en els seus paisatges domèstics, ara l'aplica al paisatge de terra llaurada de l'Empordà, *Ampurdán* [Nº Ref. E194]. Provocant noves sensacions en l'espectador que aconseguix també situant la línia de l'horitzó molt alta, com ja feia Salvador Dalí en els seus paisatges inspirats en aquestes mateixes terres, i que veiem en obres com *Ampurdán* [Nº Ref. E190-193].

Destaquem també l'exposició que realitzà el mes de desembre de 1996 a la galeria Àmbit de Barcelona, presentava tant pintures com escultures, que mostraven el que havia estat treballant durant els últims mesos. Apostava una vegada més per les pintures sobre cartó, aquest estava retallat resseguint la figura protagonista, per exemple *Can fiero* [Nº Ref. E271], *Chica en la playa* [Nº Ref. 273], *Chica en la cama* [Nº Ref. E280]. Ens recorden les que havia realitzat durant la seva etapa a Eivissa, per exemple amb la sèrie *El sonido de los objetos* [Nº Ref. C185- 216], obres que s'endinsen en el pop, el món del còmic i el de la publicitat, l'obra que millor ho exemplifica és *Auca para mi autorretrato* [Nº Ref. E274], en què retorna a la seriació i la repetició que tant havia treballat durant l'etapa de Barcelona. Una mostra que anava acompanyada d'un text d'Arnau Puig que destacava:

« Els seus suports actuals són el cartró ondulat i la planxa metàl·lica. Però no són pas suports passius sinó tremendament actius, creadors de l'autèntica imatge plàstica amb el concurs del color, amb el qual no modela sinó que converteix en expressives, modula – com ho feia Cezanne-, les formes.[...]

Quelcom de similar, ho observem en altres obres de José Luis Pascual, al que a les representacions del pop és designat com hard edge, el marge dur, la línia gruixuda, que indica que allò representat té, com a mínim, dos plans: el d'una banda de la línia i el d'altra banda de la línia.[...]»²⁷²

Arnau Puig feia referència d'aquesta forma a la utilització de la línia que l'artista fa en la pintura, una línia gruixuda, negra i de traç ferm que delimita la figura i en diferencia els diferents plans. Una concepció d'aquesta que traspasa també a l'escultura, on la línia, en

²⁷¹ R.Planas, «José Luis Pascual, Galeria Trece», *Diari de Girona* (Girona, 4 agost 1995), p: 31.

²⁷² A. Puig, *Support i Creació a l'obra de José Luis Pascual, Galeria Àmbit* (Barcelona: Galeria Àmbit, 1996) pp:1-3.

aquest cas configurada per les incisions a la planxa, permeten crear el volum real en el pla, per a després en alçar-la, retallar els diferents plans en l'espai, obtenint una escultura que creix de si mateixa. Aquesta mostra li permeté exposar a la galeria Fabrice Galvani de Toulouse l'any següent, ja que el propietari havia vist la mostra anterior, una relació professional que encara continua.

Pensem que hem de fer referència també a la mostra que realitzà durant el mes de juliol del 1998 a la galeria Trece, mostrava un conjunt de 45 obres, realitzades entre el 1996 i el 1998. Pintures i escultures, que seguien amb el fil de les exposicions anteriors, pintures en què l'artista retornava a les escenes de la vida quotidiana. I escultures en què dotava de vida la planxa metàl·lica, com *Mujer delante del espejo* [Nº Ref. E821] exemplificava les últimes investigacions que havia portat a terme en aquest camp. Una dona de peu, nua, que aixeca els braços i que es mira al mirall, una figura que s'erigeix de la bidimensionalitat inicial del material, i que ara a més estableix aquest joc de reflexos amb el fons retallat, que tant apassiona l'artista.

Com ja hem apuntat, els temes centrals d'aquesta etapa són bàsicament dos, la dona i el paisatge empordanès, i així ho demostren el gran nombre d'obres que trobem protagonitzats per aquests. De la unió d'aquestes dues temàtiques en sorgeixen obres com *Mujer de los tres cipreses* [Nº Ref. E14], *Perfil y paisaje* [Nº Ref. E16], *S/T* [Nº Ref. E30] o *Paisaje* [Nº Ref. E44]. Però també les seves anècdotes de la quotidianitat, *Perro bebiendo* [Nº Ref. E9], *Perro durmiendo* [Nº Ref. E24], *Gato en sillón* [Nº Ref. E48] o *Eugenia con Elvis* [Nº Ref. E63]. Obres disfressades d'intranscendència en què més enllà de l'enginy formal és capaç de plasmar el dramatisme de l'existència, de les passions; un recull d'emocions i sentiments que mostren la feblesa, les pors i l'amabilitat d'allò que ens és conegut, reflectint la seva pròpia existència però també plasmant el dia a dia de qui contempla l'obra i s'hi sent identificat.

Hem comentat en nombroses ocasions que les seves obres reflecteixen tot el substrat cultural de l'artista, els seus referents i els seus interessos esdevenen temes protagonistes d'aquestes. Durant aquest període realitza diverses sèries-homenatge, a les menines de Diego Velàzquez, *Menina* [Nº Ref. E289-290] o [Nº Ref. E312-315]. I a Francisco de Goya, a les obres *Homenaje a Goya*, [Nº Ref. E306-311], substitueix el gos semienfonsat per altres gossos "famosos" del mass media, com Snoopy, Milou o el Cobi. L'artista ha mostrat en altres ocasions aquesta admiració cap aquesta obra, i d'aquesta manera ho exemplifiquen les diferents versions que n'ha fet al llarg dels anys, aquest homenatge és d'alguna manera un recull de totes aquestes, dotades de l'humor que el caracteritza, cada vegada més afable i menys negre, en situar aquests cans extrets de l'imaginari visual comú, en una obra pop, a la vegada anecdòtica i transcendental que reflexiona sobre el pas del temps i la soledat.

Durant aquests anys, l'artista segueix investigant sobre les possibilitats que li ofereix el joc entre el reflex i l'ombra, que ja havia treballat abans i que encara és present en les obres actuals. Peces com *Mujer y Reflejo* [Nº Ref. E54], *Paisajes de sombras* [Nº Ref. E25], *El espejo* [Nº Ref. E210], *Sombra de luna-ciprés* [Nº Ref. E447] o *Can y sombra* [Nº Ref. E667] mostren aquesta obstinació de l'artista per aquesta temàtica, l'ombra i el reflex obtinguts per mitjà de diferents tècniques i materials, esdevenen tot un món d'investigació no només formal.

Si ens centrem en la paleta de colors, tècniques i materials pictòrics que caracteritzen aquest període veiem com l'artista utilitza sobretot pintura acrílica i ceres, que aplica sobre cartó. Segueix investigant amb les possibilitats que li ofereix el cartó ondulat, que a l'etapa anterior utilitzava per representar l'aigua i que aquí en canvi ens mostra la terra llaurada del paisatge empordanès i la dota de volum. Pintures que reflexionen sobre l'entorn i el món rural, de colors ocres i mostrant espais a la vegada propers i simbòlics, que mantenen una conversa constant entre les superfícies llises i ondulades. D'aquesta manera ens ho exemplifiquen obres com *Ampurdán* [Nº Ref. E74- 76], [Nº Ref. E172-174], [Nº Ref. E188,E189,E191], *Paisaje* [Nº Ref. E132-134] o *Costa Brava* [Nº Ref. E137]. Paisatges en totes les seves versions, però que tenen un component comú, els elements típics de l'Empordà, sigui la tramuntanta o els xipresos com veiem a *Paisaje con pájaros* [Nº Ref. E20], *Paisaje y luna blanca* [Nº Ref. E15], *Ciprés* [Nº Ref. E82,447 o 469], [Nº Ref. E278], *Ciprés y luna* [Nº Ref. E416], *Pequeño ciprés* [Nº Ref. E429]; o *Tramuntana* [Nº Ref. E17- 19], on l'artista utilitza la sornegueria que tant el caracteritza per mostrar un xiprer que marxa volant a causa del vent, unes imatges que ens transporten a les vinyetes del tebeo, que tant l'han influenciat i també a les seves obres més properes al còmic.

Durant aquest període també realitza treballs amb tinta sobre paper, taques de tinta que esbossen el dibuix a *Olivera para Sarajevo* [Nº Ref. E196], *Ciprés para Eugenia* [Nº Ref. E197], *Mujer* [Nº Ref. E198]; o al contrari, és la línia ferma la qui traça el dibuix i en diferencia els diferents plans com a *Mujer, ciprés, luna* [Nº Ref. E199]. Per altra banda segueix experimentant amb el que ell anomena, "teles blanques", pinta la tela completament de color blanc, deixant entreveure la capa original inicial, en un joc de veladures i textures, per pintar-hi a sobre amb traç negre la figura, una tècnica que encara avui realitza, i que veiem en obres d'aquest període com *Artista y perro* [Nº Ref. E316], *La pelea* [Nº Ref. E317], *Interior con mujer* [Nº Ref. E318], o *Perro disfrazado* [Nº Ref. E319].

José Luis Pascual juga amb els límits i les fronteres de les pròpies disciplines artístiques, traspasant les configuracions entre espais bidimensionals i tridimensionals, creant pintures que s'apropen a les escultures, concebudes gairebé com baixos relleus com *Mujer delante del espejo* [Nº Ref. E407], *Can Nocturno* [Nº Ref. E409], *Cazapájaros* [Nº Ref. E410], [Nº Ref. E442], o *Chica/menta* [Nº Ref. E443]; o dotant-les d'elements i objectes tridimensionals com les culleres de fusta, utilitzant un dels recursos cubistes per

excel·lència, el collage, que assumeix aquí un sentit compositiu en la diferenciació dels diferents plans visuals, com a *Gente en la playa* [Nº Ref. E408] i *Pareja en la playa* [Nº Ref. E414].

No ens cansem de repetir que José Luis Pascual és un artista polifacètic, que no es cansa d'investigar i que plasma tot el seu univers iconogràfic en infinitat de materials i objectes, en aquest cas realitzà el disseny d'una col·lecció de mitjons, però també peces de ceràmica i joies. La col·lecció de mitjons [Nº Ref.E910-912] fou l'encàrrec d'un amic, però que finalment es quedà només en el disseny del projecte i no s'arribaren a produir. Durant aquesta etapa creà una infinitat de canelobres [Nº Ref. E853- 878], [Nº Ref. E891-909], realitzats amb ferro i xapa metàl·lica, concebuts com escultures atípiques que conquerien el món de la funcionalitat i que incloïen tot el seu imaginari iconogràfic. De la mateixa manera, les seves joies són el resultat de les investigacions portades a terme en l'àmbit escultòric i en el pictòric, els penjolls no només mostren alguns dels seus temes principals sinó que també la concepció de la figura que s'articula en diferents plans, com per exemples *S/T* [Nº Ref. E919].

Una etapa en què l'artista consolida els processos d'investigació que havia començat en les etapes en relació amb la pintura i també a la creació d'escultures de ferro i de múltiples. Pictòricament, podem diferenciar dos camins diferents en la investigació, el primer és el que porta a l'artista a cercar la tridimensionalitat, ja sigui amb la utilització del cartó ondulat o del collage, ressaltant i diferenciant els diferents plans que constitueixen la imatge; la segona, gira entorn la utilització de ceres i colors vius, on la figura, gairebé sempre femenina, es construeix a partir de la simplicitat de la línia, arrodonida, sensual, i ferma, en la cerca de volums honestos i rotunds, mostra la dona mediterrània que Eugeni d'Ors convertí en arquetípica durant el Noucentisme, i a la vegada s'apropa a la concepció de la figura femenina per exemple de Henry Moore.

Si ens centrem en l'escultura, podem observar l'evolució en el domini del treball del ferro, on la tècnica utilitzada és cada cop més depurada i perfeccionada, un traç ferm que cobra vida en una figura minimalista, de forma continguda, que es retalla en l'espai, es doblega sense la necessitat de cap soldadura i sorgeix del buit. D'iconografia ja coneguda, dotant de volum els seus personatges pictòrics: la dona amb totes les seves variants temàtiques, com veiem a *Mujer* [Nº Ref.E806], *Mujer de dos perfiles* [Nº Ref.E781], o *Chica estirada*[Nº Ref.E782]. Però també els xiprers, com mostren les obres [Nº Ref. E739, E752 o E778] i que ens mostren aquesta evolució tècnica, des de les obres més arcaïques realitzades amb xapa metàl·lica fins al xiprer realitzat amb ferro i reduït a la seva essència. Aquest últim és el resultat d'un procés continu de depuració formal, cercant la màxima expressió d'aquesta contenció i la concisió en els mitjans, la línia, la forma i el volum, i que ens recorda l'obra de Constantin Brancusi, qui pronunciava aquestes paraules:

« La senzillesa no constitueix una finalitat en l'art, però un arriba a ella malgrat un mateix, aproximant-se al sentit real de les coses. La senzillesa comporta complexitat, i un ha d'haver-se alimentat prèviament de la seva essència per poder entendre'n el seu valor²⁷³.

Una maduresa en la forma i en l'expressió, deixant enrere l'expressionisme i la forta càrrega crítica d'altres períodes, consolidant-se en el tractament de la línia, investigant en les pròpies formes plàstiques, i conreant temes cada vegada més universals i amplis en totes les disciplines. El seu treball és el resultat de la investigació constant, de l'après en cadascuna de les seves etapes vitals i artístiques, i d'aquesta manera ho expressava Clara Garí:

«Vet aquí la clau de l'enigmàtic somriure de la banyista. I vet aquí per què el gos ja no borda, l'home calla i dibuixa i el sol surt en mar encalmada i serena per a un viatger que ja no té retorn: aquestes peces claregen.

Però no de primer matí, no del "big-bang", ni de la infància. Claregen de nits de combat, i en la seva serenitat són mapes del camí recorregut. Han passat per l'aigua i pel foc i s'han alliberat a poc a poc de la basarda innecessària i anecdòtica per anar esdevenint cada vegada més semblants a no res, al buit que omple i articula l'espai amb la perfecció de l'únic gest, la sola paraula, mínima però ferma, irreversible, i, per descomptat, passional.

A l'estudi de José Luis és gairebé sempre estiu, o primavera, és Pasqual, de pasqua que vol dir passar, arribar abril, tancar el cicle i tornar a començar a la platja.»²⁷⁴

²⁷³ Text extret de la publicació realitzada en motiu de l'exposició homònima que tingué lloc del 29 de gener al 23 de maig del 2004 a la Tate Modern de Londres i que part d'aquest pot consultar-se a la pàgina web. C. Gale, M. Giménez, *Constantin Brancusi. The essence of things* (Londres: Tate Publishing, 2004). (trad.a) <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/constantin-brancusi-essence-things>
Consulta: 20/05/20.

²⁷⁴ C. Garí, 'Dibuixar Damunt l'escrit', Galeria Cyprus, José Luis (1994).



IL·LUSTRACIÓ 40: Exposició a la galeria Trece a Ventalló, durant l'estiu de 1995. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 41: Exposició a la galeria Trece a Ventalló, durant l'estiu de 1995. Font: arxiu personal JLP.

IV.II.VII WORK IN PROGRESS, EMPORDÀ (1998-ACTUALITAT)

Parlar de “work in progress” fent referència a les obres d’art, potser és en si mateix una redundància, com reflexiona Valeriano Bozal²⁷⁵. Ja que totes les obres d’art estan en curs, ho estan en ser redescobertes, en rellegir-les, estudiar-les, quan els hi donem un nou sentit, i quan ens fan veure el passat d’una nova forma significativa, i encara més si l’artista segueix en actiu i segueix creant a un ritme que no ha minvat amb els anys, ans al contrari, com en el cas que ens ocupa.

La història de la nostra activitat artística és l’immillorable testimoni de la nostra història, i és per aquest motiu que pensem que era tan rellevant fer un petit apunt, una lectura ràpida de l’obra actual de l’artista. El nostre objectiu no és el de fer una anàlisi exhaustiva de la seva producció durant les dues últimes dècades, però sí que esperem poder donar una visió general d’aquests últims vint anys de treball inesgotable, incidint en la producció actual.

Hem establert el final del període anterior i l’inici d’aquest, l’any 1998, però en realitat formen part d’una mateixa etapa, la delimitada per l’actual lloc de residència, l’Empordà. Fou el mes de juliol d’aquell any quan l’artista va establir el seu estudi definitivament a Saus, el 2002 comprà el local i el terreny, el 2004 creà l’espai d’art KM7, i hi començà la seva activitat com a programador d’exposicions, i finalment el 2012 hi establiren també la seva vivenda, abans havien viscut a Sant Mori.

Dues dècades de treball de consolidació de tot el que havia plantejat en les etapes anteriors, tant pel que fa a les tècniques, els suports i els materials treballats, com per l’elecció dels temes iconogràfics, uns motius que va repetint i adaptant a les diferents variacions d’estil. Una investigació que segueix incidint en aspectes que ja plantejava en el període anterior, per exemple en l’apropament entre la bidimensionalitat i la tridimensionalitat, sobretot en les obres realitzades sobre cartó, on per mitjà de la manipulació del suport crea diversos plans relleus, però també en les seves escultures, on la subtilesa del dibuix s’uneix a la força del metall.

Parlem d’un període en què l’artista no només s’ha mantingut fidel a la figuració, sinó que s’hi ha reafirmat:

«Figures de persones i d’animals, d’objectes, d’arbres i arbustos, núvols i flors, animades i inanimades, velades o distorsionades, grotesques a vegades, formant

²⁷⁵ V. Bozal, *Historia de La Pintura y La Escultura Del Siglo XX En España, II 1940-2010* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 2013), p: 385.

paisatges o aïllades, versemblants i fantàstiques, ingènues, malicioses, veristes fins al límit del possible, hiperrealistes o surrealistes, en pintura de cavallet o en vídeo. Un dels trets que defineixen l'art de les últimes dècades del segle XX i primeres del XXI és la presència d'un tipus de pintura, o en general, d'art que es creia desaparegut, s'havia ocultat o es considerava marginal, l'art que sempre hem anomenat figuratiu. A aquesta nota l'acompanya una altra: la figuració pot crear-se amb multitud de formes i llenguatges, tècniques, materials i gèneres[...]»²⁷⁶

Ha assentat el seu treball en ferro, un estil desenvolupat a partir d'un vocabulari geometritzat que retalla i doblega el material, les seves escultures juguen amb els buits generats en el joc de volums, amb les ombres i els reflexos que es retallen en l'espai, creant un univers de formes simples, lleugeres i enormement poètiques.

Però també de la pintura acrílica, de les ceres sobre cartó o de les seves teles blanques, així com dels temes escollits, en què destaquen la figura femenina, la parella, el gos, el xiprer i el paisatge empordanès. Però també n'hi ha introduït de nous: el nen que juga i que es fa present des de l'arribada del seu net Teo; la temàtica de les fronteres en què denuncia la crisi migratòria dels últims anys; i per últim, les darreres obres que reflecteixen la Crisi de la Covid-19, a partir de la qual ha canviat els seus processos habituals de creació i d'investigació formal a l'àmbit digital.

L'obra de José Luis Pascual és complexa, no només pel nombre d'obres, sinó pels matisos d'aquestes, aconseguix expressar, des de la simplicitat, tot un univers de drama, violència, ambigüitat, però també l'alegria de viure i el goig en la quotidianitat. Un artista compromès que ha utilitzat el seu llenguatge personal per comunicar i denunciar, per reflectir i fer reflexionar. Destaquem ara algunes de les obres que ha realitzat durant aquests últims anys, ja sigui per la seva rellevància temàtica, qualitativa o pel ressó que tingueren, obres que ens ajuden a entendre no només el seu present, sinó també el camí evolutiu que l'ha portat fins aquí.

Una d'aquestes obres és *Anelles, jocs, mans*²⁷⁷ (fig.) realitzada l'any 2002 a quatre mans juntament amb el seu tiet Joan Antoni Samaranch per al projecte "Junts per un món millor". Un recull d'obres que s'exposaren a Liceu i de la qual es féu una subhasta de quadres pintats a quatre mans entre un artista reconegut i un personatge públic, els

²⁷⁶ En aquestes ratlles Valeriano Bozal fa una anàlisi de la situació que viu la figuració en l'actualitat, unes referències que pensem que s'adiuen al treball que realitza José Luis Pascual i que estableixen una síntesi de com la figuració sempre ha estat present en les seves obres, de múltiples maneres, tècniques i disciplines, i per aquest fet les destaquem. V. Bozal, *Historia de La Pintura y La Escultura Del Siglo XX En España, II 1940-2010* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 2013), p: 386. (trad.a)

²⁷⁷ Obra realitzada el 2002, acrílic sobre tela, 114x146 cm, col·lecció particular.

diners es destinaren a La Marató de TV3, que aquell any estava dedicada a les malalties inflamatòries cròniques. Aquesta obra de gran valor sentimental per a l'artista, mostra la seva mà, i al costat la del seu tiet, una empremta que es repeteix fins a cinc vegades en cinc colors diferents, fent referència a les anelles olímpiques, la mà olímpica de qui va ser el president del Comitè Olímpic Internacional (1980-2001) i més tard, president honorífic fins a la seva mort el 2010 i que en la subhasta tingué un preu final de 16.500 euros. Una obra que es basa en una altra realitzada el 1995, *Eugenia y los artsitas* [Nº Ref. E175], en què la mà de l'Eugenia es contraposava amb la dels artistes José Luis Pascual, Luis Krauel, Alfonso Alzamora, Manuel Álvarez, Jaime García Antón, Isabel Cruellas i Lorenzo Cambin. Una obra grupal que posava de manifest la tasca de promoció artística i de centre aglutinador d'aquesta que duia a terme l'artista al KM7, i que havia portat també a terme l'Eugenia al restaurant Pere Batlla.

El 2014 realitzà la sèrie *Fronteras*, un recull d'obres que exposava a l'espai d'art Espelt a Vilajuïga durant el mes d'octubre, hi mostrava murs, cadenats, tanques... en una exposició denúncia que reflexionava sobre el concepte de frontera i la crisi migratòria que encara avui perdura. Una exposició combativa en què es qüestionava no només el paper dels governs, sinó també el de la societat que ho permet:

«Les fronteres se salten per gana, i la gana s'arregla menjant. Només s'hauria de posar tothom d'acord. Però això és impossible, perquè el món està dirigit per grupuscles amb gran poder econòmic als quals se'ls en fum tot el que no sigui poder i diners. Les persones no compten. [...]»²⁷⁸

D'aquesta se n'edità un petit catàleg amb pròleg de l'artista Alfonso Alzamora i les imatges de les divuit peces que conformaven la mostra. Algunes d'aquestes, tornen formalment a les que realitzava durant el període de Barcelona, on la taca de tinta n'és la protagonista, i per mitjà d'aquesta aconseguí mostrar una multitud de persones despersonalitzades, que s'amunteguen darrere una tanca i que intenten saltar-la com veiem a *El gran salto*²⁷⁹ (fig.), éssers humans als que els hem negat la seva història i els hem convertit en números com exemplifica l'obra *Fronteras*²⁸⁰ (fig.). En canvi, *El muro*²⁸¹ (fig.) ens posa davant d'aquests murs infranquejables que aixequem i que financem tots nosaltres, una obra que ens recorda les que formen part de la sèrie *El paredón*, d'Equipo Crónica, amb una aplicació del color molt més depurada, el mur realitzat amb pintura plana i rematat pels vidres, aquests aplicats directament a sobre el cartó, que es

²⁷⁸ A. Soler, 'José Luis Pascual', *Diari de Girona*, 3 d'octubr (2014), p:64.

²⁷⁹ Obra realitzada el 2014, tinta sobre paper, 55'5x 75'5 cm.

²⁸⁰ Obra realitzada el 2014, tinta sobre paper, 75'5x55'5cm.

²⁸¹ Obra realitzada el 2014, tècnica mixta i vidres sobre cartó, 105x55'5 cm.

converteixen en el focus d'atenció i centren la nostra mirada, i per últim, la lluna, aquest element indiscutible en el llenguatge iconogràfic de l'artista que s'enfila en aquest cas com un bri d'esperança per als que es juguen la vida en aquest viatge cap a un futur millor. Una sèrie que ha tornat a treballar recentement, i de la qual en sorgia una exposició que restà oberta durant el mes de gener del 2020 a Salt, a Girona²⁸², l'artista escrivia:

«Crec que les meves primeres impressions i presa de consciència que hi havia “un altre costat” són de quan de petit anava caminant a l'escola i vorejava unes parets altes rematades amb uns trossos afilats de vidre incrustat en el ciment. Sempre em varen impressionar. La continuïtat del mur es transformava en una línia que separava un costat (on jo estava) de l'altre. Ja tenia a la ment FRONTERES.

Aquest concepte s'ha anat ampliant: n'hi ha de comunicació, de llenguatge, territorials, físiques fins a arribar a una infinitat de matisos. Aquesta exposició pretén ser una resposta plàstica que ens faci reflexionar sobre aquesta paraula tan excloent.

Tot el món, totes les nostres vides, estan plenes de FRONTERES!²⁸³»

El seu treball és precís en les seves formes, sigui quin sigui el suport, el material i la tècnica realitzada, fet que denota un profund coneixement de les possibilitats que aquests elements li ofereixen, però també de la destresa del traç de l'artista, del domini virtuós de la tècnica. Una línia evolutiva que no cessa, però que torna enrere per reafirmar-se, obres que es vinculen a la història de l'art i del seu art, de qui es complau amb la cita i la relectura, una picada d'ullet al·lusiva al substrat del qual prové i del qual en forma part: «S'ha de ser absolutament moderns, com volia Rimbaud, cert, però és una evidència que ningú pot ser-ho en el buit²⁸⁴.»

Algunes d'aquestes obres actuals, ens mostren clarament el substrat del procés creatiu de l'artista al llarg de cadascuna de les etapes, per exemple el projecte *Guernica (Homenaje y tributo*²⁸⁵) (fig) en què recull les obres realitzades durant l'any 1973, *Por Picasso* [Nº Ref. B408-409] que li serveixen de punt de partida per aquest nou treball. Una tasca ambiciosa de la qual en resulta una obra que conflueix tots els homenatges que l'artista ha fet a Pablo Picasso, però també que consolida pel que fa a la investigació

²⁸² A l'enllaç següent es pot visionar un audiovisual sobre la mostra.

www.bernardes.cat/audiovisual/jose-luis-pascual-audiovisual/ Consulta: 05/06/2020

²⁸³ Text que acompanyava la postal sobre l'exposició.

²⁸⁴ A. Espadaler, «José Luis Pascual», *La Vanguardia*, dimarts 14 d'abril (2009), p:7.

²⁸⁵ Obra que avui es pot contemplar a la Fundació Vila Casas a Barcelona.

formal una tècnica que ja havia treballat abans, en què retalla les figures a la fusta i les cobreix de tela, on les arrugues creades per aquesta substitueixen la grafia, les línies de pintura creades per Picasso. El resultat fou una versió homenatge del Guernica, realitzada en gran format, de 1'96x500cm , en què l'artista treballa totes les figures i personatges de l'obra original per mitjà d'aquesta tècnica. Una obra colpidora i impactant, que denota aquesta capacitat de síntesi que té l'artista, i també de domini del dibuix, que ara desapareix i només s'intueix per les ombres que creen els plecs de la roba.

Un procés de creació que l'artista documentà gràficament, de la mateixa manera que Dora Maar fotografià tot el procés de creació del *Guernica*. José Luis Pascual explica d'aquesta manera tot aquest procés creatiu:

«En el año 1973, Jordi Costa, director de la Galería de Barcelona Taller de Picasso, ubicada en el edificio de la calles de la Plata que había servido de estudio al pintor, organizó una exposición colectiva de homenaje al artista. Yo participé con dos cuadros.

He tenido presentes ésos dos cuadros durante toda mi trayectoria. Siempre pensando que el tratamiento que había dado a los temas necesitaban profundizarse más.

Cuarenta y tres años después, coincidiendo con el 80 aniversario de la realización del Guernica, me encontré una mañana organizando mi estudio para trabajar en lo que considero un homenaje y un tributo a ésa obra de arte. Fue un impulso, supongo que por el motivo del aniversario. La presencia constante de dos enormes telas que hace un par de años conseguí por casualidad y el derecho que reclamaban de ser algo, al fin consiguió que casi sin pensarlo me lanzara a realizar este cuadro que llevaba en mente desde hace cuarenta y tres años.

La idea era rescatar los iconos del Guernica y hacer el mismo tratamiento que en las obras del año 1973: Definirlos, hacer unas plantillas, recortalos en madera y entelarlos grapándolos por detrás dejando que las arrugas resultantes sustituyeran el grafismo pictórico hecho por Picasso.

Pinté el cuadro a mano alzada, copiándolo de la foto de un libro y cuando los iconos estuvieron en su posición y tamaño realicé las plantillas en papel, las reproduje en madera y la recorté con la caladora. Enteladas y pintadas de blanco ya están a punto para volver a integrarse en el cuadro.

Con los iconos realizados era cosa de volver al cuadro. Trabajar todo el cuadro como si fuera un fondo, un escenario. A medida que avanzaba éste proceso todas

las figuras iban desapareciendo de su lugar, que luego sería ocupado por las plantillas acabadas.

En éste punto el cuadro estaría acabado.

Me interesa sobre todo el efecto expresionista de las arrugas en la tela, que sustituyen el expresionista trazo de Picasso. Creo que consiguen el mismo efecto de tensión y dramatismo.

Queda claro que no es una copia si no una interpretación. En eso considero que es un homenaje y un tributo a un artista admirado y a una de sus obras que tan presente ha estado en mi trayectoria como artista.

Y muy importante para mí. Me permite expresar todo el desgarró de los tiempos que vivimos tal como hizo Picasso en su momento.²⁸⁶»

Una obra d'art complexa, que ens exemplifica tot el procés de creació, en què res és gratuït i tot respon a una motivació concreta, sigui d'investigació formal o temàtica, així com la necessitat de transmetre, de comunicar tot allò en què ha reflexionat i segueix pensant. Aquesta obra esdevé una síntesi de l'atemporalitat del seu treball, un homenatge al *Guernica*, a Picasso, i a tota la seva obra anterior.

Com ja hem apuntat en nombroses ocasions l'artista pinta allò que té a la vora, les seves obres es fan ressò de les seves alegries, les seves angoixes o la seva disconformitat. D'aquesta manera ho explica Manuel Álvarez referint-se a l'indissociable entre les diferents facetes de l'artista:

«Els teus gossos bordant a la lluna empordanesa són tu mateix cridant a la vida la gratitud per viure en aquest entorn. Són, també, el teu sentit de l'humor. I la teva ironia. Les teves dones al sol reflecteixen el "bon vivant" que duus dins, però no ocult. I les rectes, les corbes, els angles que, a través de talls rotunds i nets, donen la forma i el volum són com el teu caràcter tolerant, i generós, però dur i exigent. [...]»²⁸⁷

²⁸⁶ Text que acompanya l'obra, escrit durant els mesos de maig i juny del 2017 per José Luis Pascual.
²⁸⁷ M. Álvarez, *José Luis Pascual* (Toulouse: Galeria Fabrice Galvani, 2002),p:6.

Evidentment la Crisi de la covid-19 ha influenciat les seves obres actuals, un període que ha viscut, com la majoria de nosaltres, amb incertesa, impotència, por, fragilitat i tristesa. Una certa desgana que ha fet que deixés les tècniques amb les quals sempre havia treballat, el paper, el cartó, les ceres, la pintura i els pinzells per començar a investigar amb el dibuix realitzat amb tauleta i totes les possibilitats, gairebé infinites, que ofereix. D'aquest període en resulten diferents carpetes temàtiques, que giren entorn del confinament i que segueixen una mateixa línia formal, vinyetes de dibuix auster, ràpid, simple, intuïtiu, gran sentit del moviment i de la narració, i grans dosis d'enginy. Concebudes com les vinyetes dels diaris, l'artista qui cada matí crea des de fa anys una vinyeta a partir d'una imatge que retalla de la premsa, va un pas més enllà, i crea la vinyeta amb la seva totalitat. De la mateixa manera que Francisco de Goya creà els seus gravats amb la intenció de fer partícip la societat de les seves crítiques al comportament humà, José Luis Pascual per mitjà de les seves vinyetes, conjuga imatge i text. Tornant d'alguna manera als seus orígens, a la influència del còmic, torna a les seves èpoques més crítiques, d'humor negre i sàtira, però ara, aquesta ironia ha passat pel filtre de la universalitat, l'atemporalitat i la maduresa personal, formal i tècnica que li ha atorgat el pas dels anys.

La sèrie *Dibujos confinados*, inclou 1428 dibuixos que mostren la quotidianitat del confinament, la senzillesa del dibuix i la universalitat dels temes dels quals parla, interpel·len enormement l'espectador, o potser seria més adient parlar del lector. Després de dies d'estar-se a casa, aquestes il·lustracions mostren el que tots hem viscut, sols o acompanyats, des de la convivència amb nosaltres mateixos, la solidaritat o els moments de crisi, dibuixos que se situen entre l'humor i la tragèdia. Diuen que dibuixar és una manera de comprendre, i l'artista, que s'asseu davant de la pantalla sense saber que dibuixarà, i retorna d'aquesta manera als seus *Divertimentos*²⁸⁸, on la figura neix de la pròpia acció de dibuixar, sense una idea prèvia. José Luis Pascual compren, comunica i comparteix per mitjà de les seves vinyetes, que fan el seu propi itinerari i transmeten tot un món d'emocions de qui observa sempre amb atenció. Tant els *Dibujos confinados*, com els *Divertimentos*, neixen de la seva necessitat de comunicar, d'expressar allò que el remou per dins de la millor manera que sap, que és creant. Però a la vegada responen també a una necessitat d'evadir-se, de cercar i trobar la diversió en el procés de creació, ell mateix ho narrava d'aquesta manera al catàleg que acompanyava l'exposició en què mostra els *Divertimentos* el 2012 i que és plenament actual:

«Simplemente trabajar por el mero hecho de divertirme.

²⁸⁸ *Divertimentos* és el títol del vídeo que realitzà l'artista per a la mostra l'any 1984 a la galeria René Metras, en aquest les imatges recollien el seu procés de creació de dibuixos que sorgien d'un gargot inicial, com ja hem comentat anteriorment. El 2012 realitzà també una sèrie homònima, seguint aquesta mateixa idea, però realitzant escultures de xapa metàl·lica.

Con este ánimo conseguía torear este entorno frustrante, deprimente, capador y con finales de camino alarmantes.

El resultado es esta obra que en su conjunto se llama DIVERTIMENTOS [...].²⁸⁹»

La sèrie *El cubo*, realitzada durant el mes d'abril, inclou 86 dibuixos, la base de tots ells és un cub, a partir d'aquest sorgeixen totes les vinyetes que inclouen els temes iconogràfics que han nodrit tota la seva trajectòria, així com nombrosos diàlegs entre referències a obres i artistes del passat i del present, i que ara agafen una nova dimensió en reflexionar sobre el que suposa el confinament i la situació de crisi actual, però també preguntes i pensaments entorn de la creació artística. Obres que ens mostren la cruesa de la realitat, concebudes per fer-nos pensar, per interrogar-nos, per interpel·lar-nos, un plantejament fructífer que es troba a mig camí entre els *Caprichos*, les vinyetes d'*Hermano Lobo*, o *el Jueves*.

I per últim les obres que dedica al seu net Teo, on el seu enginy s'uneix a la tendresa, una nova mirada molt més afable al seu llenguatge formal i significatiu sense perdre l'humor que tan el caracteritza.

José Luis Pascual ha aconseguit crear tot un univers artístic, que neix d'una figuració sensual, vitalista, plena de matisos i fins i tot primitiva, una simbiosi entre el racionalisme compositiu i el joc conceptual, d'obres que dominen l'espai i ens inviten a la seva contemplació gairebé hipnòtica. Una trajectòria impecable fruit d'una metòdica aplicació, lligada al seu particular procés afectiu i efectiu que nodreixen les obres resultants, creades gràcies a la seva gran capacitat de síntesi, aquestes són una emanació de l'essencial en cadascuna de les disciplines i suports en què treballa.

Al final el pretext és el d'investigar, diu l'artista, i jo afegeixo, i la seva necessitat inescapable de comunicar.

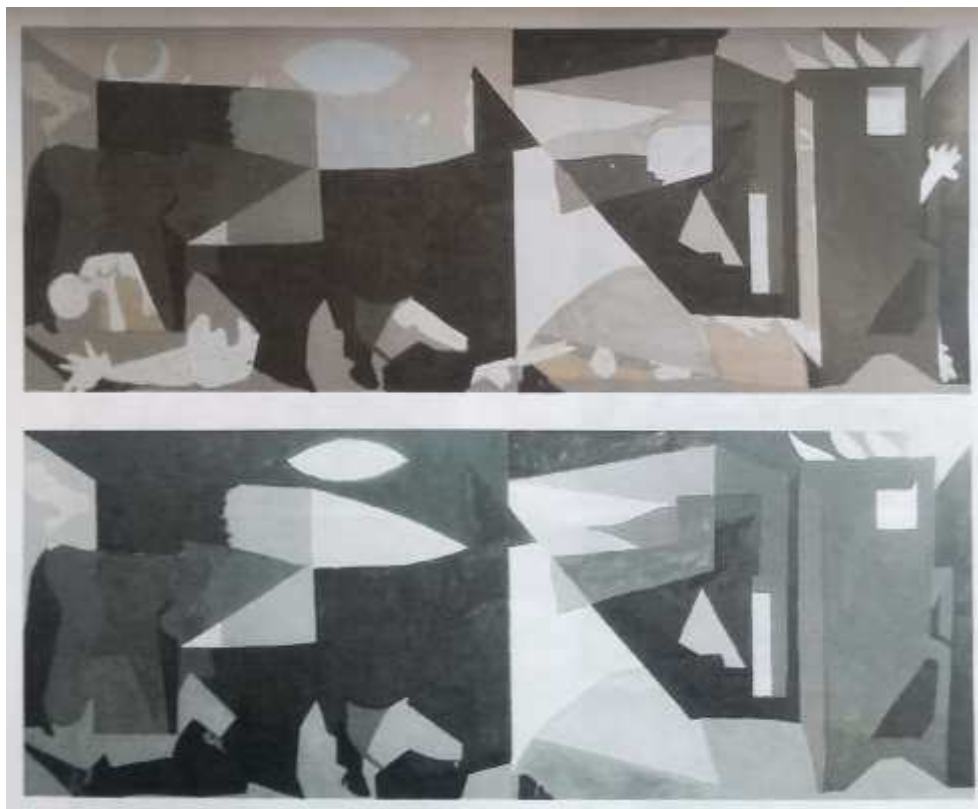
²⁸⁹ J.L. Pascual, *José Luis Pascual 'Divertimentos'* (Vilafuïga: Mas Espelt, 2012),p:3.



IL·LUSTRACIÓ 42: José Luis Pascual al seu estudi a Saus, a l'actual Espai d'Art KM7, any 2000. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 43: José Luis Pascual al seu estudi de Saus el 19 de febrer de 1999. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 44: Fotografies de la realització de l'obra *Guernica (homenaje y tributo)*, maig-juny 2017. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 45: Obra *Guernica (homenaje y tributo)* finalitzada, acrílic sobre tela, 196x500cm, juny 2017. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 46: Vinyeta de la sèrie *Dibujos confinados*, 2020. Font: arxiu personal JLP.

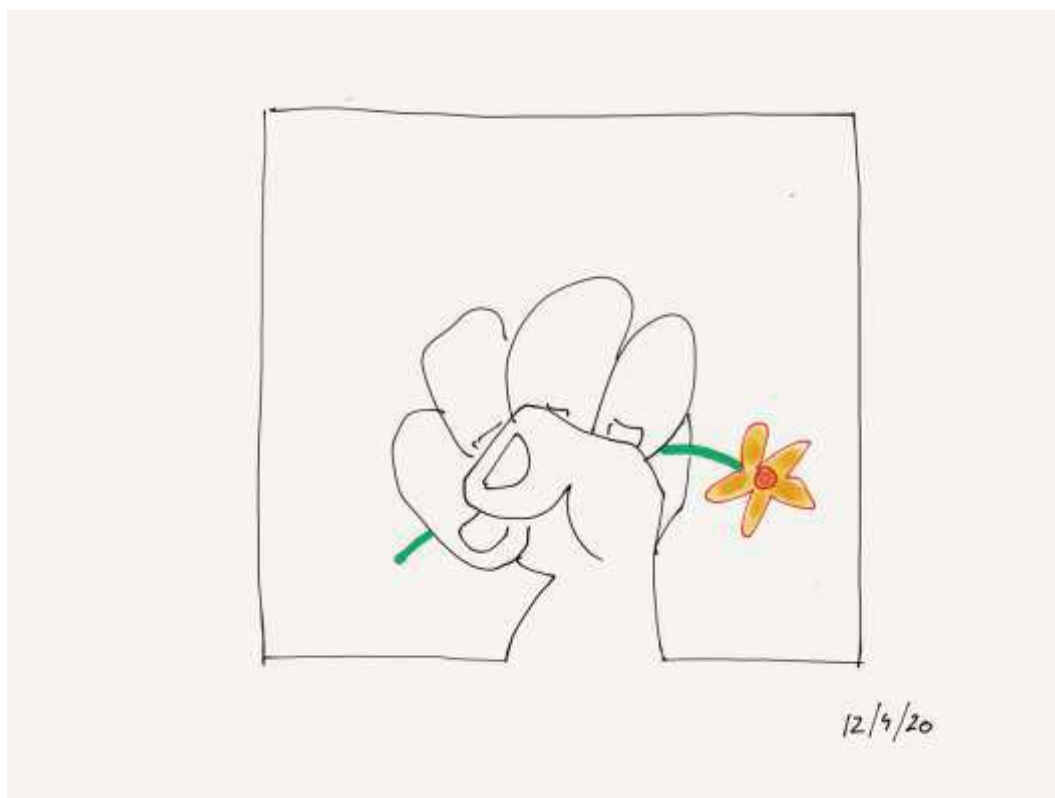


IL·LUSTRACIÓ 47: IL·LUSTRACIÓ 48: Vinyeta de la sèrie *Dibujos confinados*, en què l'artista crítica l'abús de poder i la pèrdua de llibertats durant l'estat d'alarma degut a la pandèmia per la Covid-19.

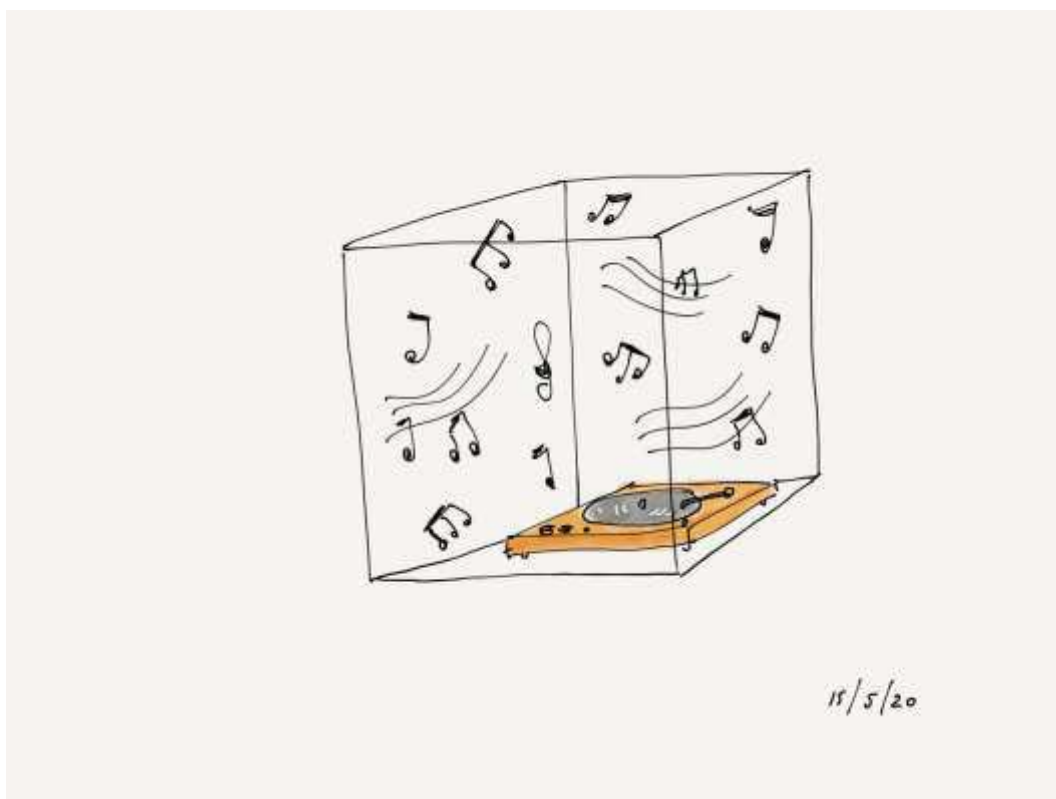
2020. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 49: Vinyeta de la sèrie *El cubo*, en què l'artista inclou una de les imatges arquetípiques durant el confinament, l'arc de sant martí, emblema del "tot anirà bé". Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 50: Vinyeta de la sèrie *El cubo*, en què l'artista inclou un dels seus elements iconogràfics indiscutibles, la seva mà picassiana, en aquest cas confinada dins del cub. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 51: Vinyeta de la sèrie *El cubo*, en què l'artista documenta la quotidianitat durant el confinament, i la importància que la música i la cultura en general han tingut durant aquestes setmanes tan difícils. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 52: José Luis Pascual retrata al seu net Teo al seu taller, on disposa d'una col·lecció de cotxes amb els que Teo sempre vol jugar. L'artista utilitza el seu llenguatge formal habitual per plasmar una escena quotidiana plena de tendresa. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 53: L'artista plasma al seu net Teo jugant amb globus, una escena que s'ha convertit en una temàtica nova de treball que l'artista realitza tan en pintura, en escultura, com en múltiples, 2020. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 54: Teo somiant amb el submarí groc dels Beatles. José Luis Pascual transmet els seus gustos i influències al seu net Teo, 2020. Font: arxiu personal JLP.

IV.II.VIII ESPAI D'ART KM7

Després de la seva activitat com a galerista a la Galeria Trece a Ventalló, des de l'any 1995 i fins al 2003, l'artista decidí continuar amb aquesta tasca de promoció cultural al seu propi espai. Des del 1998 disposava del seu taller al KM7 de la carretera que uneix Orriols amb l'Escala, en el que com ja hem comentat, havia estat un "garden", uns vivers importants de la zona. Un espai ampli i que ofería moltes possibilitats, que l'artista amb el seu saber fer, i la seva formació d'arquitecte, transformà primer en el seu estudi-taller i després en espai expositiu el 2004, que modificà i amplià el 2010 i que des del 2012 també ha esdevingut la vivenda de l'artista i l'Eugenia.

Un espai en què s'han succeït exposicions pensades com a reunions d'amics, reivindicant els artistes del territori i esdevenint un punt de referència per un públic heterogeni i divers, un focus d'irradiació artística i cultural a l'Empordà.

Adjuntem a continuació la cronologia de les exposicions que s'hi han celebrat, una informació que inclou el títol de la mostra, si es tractava d'una mostra col·lectiva o individual i les dates en què es dugué a terme. Hem preferit no adjuntar els noms de tots els artistes que participaren en les mostres col·lectives, però sí que n'hem destacat els que considerem més rellevants, als comentaris que hem fet d'algunes d'aquestes.

IV.II.VIII. I CRONOLOGIA D'EXPOSICIONS

Temporada 2004

- "Rojo", exposició col·lectiva, mes de juny.
- "Escultures", Alberto Udaeta, del 26 de juny al 25 de juliol.
- Isabel Cruellas, del 31 de juliol al 29 d'agost.
- "Ceràmica", José Luis Pascual i Teresa Escayola, del 4 de setembre al 3 d'octubre.

Temporada 2005

- Laurent «Lo», del 26 de març al 17 d'abril.

- Pascual Casaubon, del 23 d'abril al 15 de maig.
- David Casals, del 21 de maig al 12 de juny.
- Nei Alberti, del 18 de juny al 10 de juliol.
- Jaime Garcia Anton, del 16 de juliol al 7 d'agost.
- Alfonso Alzamora i Bru Rovira, del 13 d'agost al 4 de setembre.
- Jose Maria Guerrero Medina, del 10 de setembre al 2 d'octubre.

Temporada 2006

- "Azul", exposició col·lectiva, del 15 d'abril al 7 de maig.
- Beneyto i Laurent «Lo», del 13 de maig al 4 de juny.
- Xavier Garces, del 10 de juny al 2 de juliol.
- Victor Perez Porro i Benito Mauleon, del 8 al 30 de juliol.
- Luis Krauel, Javier Krauel i Linda Malisani, del 5 al 27 d'agost.
- José Luis Pascual, del 2 al 24 de setembre.

Temporada 2007

- Raimon Ollé i Ramon Bigas, del 7 al 29 d'abril.
- Joan Vilajoana i Pascual Casaubon, del 5 al 27 de maig.
- Alberto de Udaeta i Chelo Sastre, del 2 al 24 de juny.
- Assumpció Mateu i Rosa Masdeu, del 30 de juny al 22 de juliol.
- Isabel Cruellas i Peter Furst, del 28 de juliol al 19 d'agost.
- Perico Pastor i Fabien Chevillote, del 25 d'agost al 16 de setembre.

Temporada 2008

- Laurent «Lo», del 22 de març al 13 d'abril.
- Manel Marzo-Mart i Pablo Rey, del 19 d'abril a l'11 de maig.

- Rosa Amorós i Xavier Krauel, del 17 de maig al 8 de juny.
- "Ous", exposició col·lectiva, del 14 de juny al 20 de juliol.
- Xavier Medina Campeny, del 26 de juliol al 17 d'agost.
- José Luis Pascual, del 23 d'agost al 14 de setembre.

Temporada 2009

- "Natura morta", exposició col·lectiva, de l'11 d'abril al 3 de maig.
- Álvaro Soler, del 2 al 31 de maig.
- Alfonso Alzamora, del 6 al 28 de juny.
- Pepe Calvo i Domingo Millán, del 4 al 26 de juliol.
- Isabel Cruellas, de l'1 al 23 d'agost.
- Regina Saura i Pete Sans, del 29 d'agost al 20 de setembre.

Temporada 2010

- Laurent «Lo» i col·lectiva de grans formats, 3 al 25 d'abril.
- Amélia Burke, Lorenzo Cambin i Manel Álvarez, de l'1 al 23 de maig.
- Inés Loring, Javier Garces i Alfonso Alzamora, del 24 de maig al 20 de juny.
- Luis Krauel, Linda Malisani i Victor Perez Porro, del 26 de juny al 18 de juliol.
- Alberto de Udaeta, Lluís Blanc i Jaime Garcia Anton, del 24 de juliol al 15 d'agost.
- José Luis Pascual, del 21 d'agost al 12 de setembre.

Temporada 2011

- José Luis Pascual.
- Exposició col·lectiva.
- Guerrero Medina.
- Laurent "Lo".

Temporada 2012

- "Blanco", exposició col·lectiva, 26 de març al 17 de juny.
- Alfonso i Maria Alzamora, del 23 de juny al 15 de juliol.
- Luis i Javier Krauel, 21 de juliol al 12 d'agost.
- José Luis Pascual, del 18 d'agost al 9 de setembre.

Temporada 2014

- Agustí Puig, del 19 d'abril a l'11 de maig.
- David Casals, del 17 de maig al 8 de juny.
- Miguel Rasero, del 14 de juny al 6 de juliol.
- Roger Tremoleda, del 12 de juliol al 3 d'agost.
- Maria Alzamora, del 9 al 31 d'agost.
- José Luis Pascual, del 6 al 28 de setembre.

Temporada 2015

- "11 años en Km7", exposició col·lectiva del 16 de maig al 14 de juny.
- Laurent «Lo», del 27 de juny al 19 de juliol.
- Artigau i Serra de Rivera, del 25 de juliol al 16 d'agost.
- Udaeta i José Luis Pascual, del 22 d'agost al 13 de setembre.

Temporada 2016

- "Grans formats", exposició col·lectiva, del 26 de març al 24 d'abril.
- Charles Metras i Sergi Marcos, del 30 d'abril al 22 de maig.
- Lluís Krauel i Alicia Marsans, del 28 de maig al 19 de juny.
- Hiroshi Kitamura i Assumpció Mateu, del 25 de juny al 17 de juliol.

- Victor Pérez-Porro i Perico Pastor, del 23 de juliol al 14 d'agost.
- Isabel Cruellas, Xavier Pascual i José Luis Pascual, del 20 d'agost a l'11 de setembre.

Temporada 2017

- "Negro", exposició col·lectiva, del 3 al 25 de juny.
- Ricardo Nomdedeu i Luis Krauel, de l'1 al 23 de juliol.
- José Maria Guerrero Medina i Pau Guerrero, del 29 de juliol al 20 d'agost.
- José Luis Pascual, del 26 d'agost al 17 de setembre.

Temporada 2018

- "7 de Sant Feliu de Guíxols en Km7", exposició col·lectiva, del 2 al 14 de juny.
- Xavier Krauel, del 30 de juny al 22 de juliol.
- "0 Figura", exposició col·lectiva, del 28 de juliol al 19 d'agost.
- José Luis Pascual, del 25 d'agost al 30 de setembre.

Temporada 2019

- "Verde", exposició col·lectiva, del 20 d'abril al 12 de maig.
- Montse Baqués i Xavier Puente, del 18 de maig al 9 de juny.
- Lorenzo Cambín, del 15 de juny al 7 de juliol.
- Alfonso Alzamora, del 15 de juliol al 4 d'agost.
- José Luis Pascual, del 10 d'agost a l'1 de setembre.

D'aquest recull d'exposicions en destaquem l'exposició col·lectiva «Ous», que se celebrà entre el mes de juny i juliol del 2008 i agrupà un total de 18 artistes (que exposen habitualment al seu espai): Manuel Álvarez, Alfonso Alzamora, David Casals, Isabel Cruellas, Jaume García Antón, José Maria Guerrero Medina, Luis Krauel, Mariscal, Marzo

Mart, Assumpció Mateu, Medina Campeny, Perico Pastor, Víctor Pérez-Porro, Pujol Boria, Pablo Rey, Roca Sans, Regina Saura i José Luis Pascual. Tots ells mostraren el resultat de dos anys de feina col·lectiva, on cadascu pintà un ou d'un metre d'alçada realitzat amb cartó pedra, l'objectiu era que cada artista el decorés utilitzant el seu llenguatge personal, deixant-hi la seva empremta. Els enormes ous penjaven del sostre, amb cert balanceig omplien tota la sala i el recorregut del visitant que els tenia a l'abast de la mà. L'objectiu es complí amb escreix i és que el resultat fou una exposició equilibrada i harmoniosa en què els divuit ous penjats del sostre oferien a l'espectador tot l'univers iconogràfic dels artistes participants: les menines d'Alfonso Alzamora, el gall i les gallines de David Casals o els gossos inconfusibles de José Luis Pascual.

Maria Lluïsa Borràs en un article a la premsa destacava:

«En el llenguatge comú, ou és un dels termes amb més accepcions, i per això, en referència a la formidable exposició que presenta José Luis Pascual en el seu Espai d'Art, és vàlid dir que ha tret "a puro huevo" un projecte difícil i certament singular.²⁹⁰»

L'any 2013, com es pot observar a la cronologia, l'Espai d'Art Km7 no acollí cap exposició, i és que l'artista considera aquella temporada com un període sabàtic. El cert és que li diagnosticaren un càncer, del qual l'operaren i amb el posterior tractament, no li permeté seguir amb la dinàmica habitual de l'espai d'art.

El 2016 estrenà el nou espai creat després de la remodelació, amb l'exposició col·lectiva "Grans Formats", una mostra col·lectiva en què una vegada més aglutinava artistes ja habituals al KM7 entorn de la temàtica del gran format on cada obra reflectia el treball personal, el món imaginari de cada artista.

Una altra de les mostres més remarcables ha estat la de "0 figura" del 2018, on José Luis Pascual s'envoltà d'una cinquantena d'amics artistes, molts dels quals ja havien exposat en altres ocasions a l'espai d'art. Entre els que hi trobem el seu germà Javier Pascual, el Nei Albertí, l'Alfonso i la Maria Alzamora, el José Maria Guerrero Medina, Lluís Krauel, Laurent "Lo", Isabel Cruellas, Ricardo Nomdedeu, Perico Pastor, Charles Metrás o Pete Sans. José Luis Pascual escrivia en motiu d'aquesta exposició:

« Siempre he tenido muy presente en mi memoria una exposición que se realizó en el año 1960 en la Sala Gaspar de Barcelona. Se llamó "0 Figura".

²⁹⁰ M.Lluïsa Borràs, 'Huevos de Artista', *La Vanguardia*, 27 de juny (2008), p:11. (trad.a)

Ha contribuido a mantener este recuerdo el estupendo catálogo que se editó para la ocasión.

En 1988 tuve la oportunidad de adquirir la obra de Will Faber que figuró en esa exposición y que está reproducida en el catálogo. Will Faber era vecino mío en los apartamentos Els Fumerals, en Ibiza. Siempre me había gustado su obra y este pequeño cuadro me acompaña desde entonces, como una pequeña joya, porque a pesar de lo reducido de su tamaño refleja toda su manera de hacer arte.

En octubre de 2017 se me ocurrió organizar una exposición con este leitmotiv: una sola obra por artista, tamaño 0 figura (14x 18 cm), capaz de representar dignamente el trabajo de cada uno de ellos.

La idea no es original, pero creo que sí su manifestación. Normalmente se ha utilizado en galerías pequeñas, permitiendo exponer muchos artistas a la vez, componiendo dameros. En este caso la sala es muy grande y el conjunto de las obras forma una línea que bordea toda la galería, invitando al espectador a contemplarlas una a una, porque cada obra ocupa su propio espacio. Respiran.

Espero que el resultado de estos siete meses de trabajo os sea tan estimulante como lo es para mí.²⁹¹ »

Destaquem també les mostres on el fil conductor ha estat un color, començant pel color vermell el 2004 i acabant amb el color verd el 2019, una temàtica que trobem representada gairebé cada temporada, sempre per mitjà d'una mostra col·lectiva, on les obres dels diferents artistes dialoguen en l'espai creat per José Luis Pascual, i on l'únic element comú és el color escollit per l'ocasió.

Se'ns dubte, ens deixem moltes mostres per comentar, però hem pensat que aquestes han estat algunes de les més remarcables, ja sigui per l'estima que els hi té l'artista, pel nombre d'artistes que hi exposaren, per la rellevància d'aquests, o per l'originalitat en el tractament del tema. Acabem amb la temporada 2019 i que sembla que serà l'última, ja que l'actual s'ha vist també afectada per la Crisi de la Covid-19 i no es portarà a terme, i la temporada 2021 en principi tampoc es realitzarà. L'artista ha pres una decisió difícil i molt meditada i és que d'aquesta manera acaba la seva tasca com a comissari, l'espai sempre comptarà amb obres exposades i estarà oberta per qui les vulgui gaudir, però ja no es programaran un recull de mostres cada estiu com s'ha fet des del 2004. D'aquesta

²⁹¹ Aquest text es pot consultar actualment a la seva pàgina web. <http://www.joseluispascualkm7.com>
[Consulta: 27/04/20].

manera finalitza una etapa, una iniciativa privada que ha consolidat l'organització d'activitats culturals a l'Empordà i que esperem que potser amb l'arribada d'aquesta "nova normalitat", potser es pugui tornar a portar a terme en un futur més o menys immediat.



IL·LUSTRACIÓ 55: Fotografia de l'Espai d'Art KM7 després del confinament, 29 de juny de 2020.



IL·LUSTRACIÓ 56: Fotografia de l'Espai d'Art KM7 després del confinament, 29 de juny de 2020.



IL·LUSTRACIÓ 57: Fotografia de l'exposició col·lectiva «Ous», 2008. Font: la Vanguardia.



IL·LUSTRACIÓ 58: Fotografia de l'exposició col·lectiva «Verde», 2019. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 59: Fotografia de l'exposició col·lectiva «0 figura», el 2018. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 60: Fotografia de l'exposició col·lectiva «0 figura», el 2018. Font: arxiu personal JLP.

V. L' OBRA DE JOSÉ LUIS PASCUAL

V.I CRONOLOGIA

V.I.I EXPOSICIONS INDIVIDUALS

A continuació es presenta una relació de les exposicions individuals realitzades per l'artista des de la primera, el maig del 1965, i fins a l'actualitat. De les exposicions que es van presentar amb un títol concret o bé de la pròpia exposició, de les obres presentades o bé el títol que acompanyava l'oferta d'exposicions de la galeria, hem decidit mantenir-lo amb l'idioma original. D'aquesta manera es podrà observar que hi ha casos en què el presentem en castellà i d'altres en català, la raó és simplement aquesta, hem volgut conservar el títol original i no traduir-lo.

- Maig del 1965, Galeria d' Art Griffé i Escoda, Barcelona.
- Maig del 1971, Galeria d'Art Comunicació i Màrqueting.Barcelona.
- Octubre del 1972, Taller de Picasso, Barcelona.
- Març del 1973, Sala d'Actes Culturals, Arenys de Mar.
- Octubre del 1973, Galeria Subex, Barcelona.
- Desembre del 1974, Cercle Comercial i mercantil, Igualada.
- Juny del 1975, Galeria Trece, Barcelona.
- Juliol del 1975, «Historias, tableros y sueños», Galeria Bagur, Begur.
- Juliol del 1976, «Polémica», Galeria Sen, Madrid.
- Abril del 1977, «Titellas, procesiones, gigantes y cabezudos», Galeria Wynn, Begur.

- Octubre del 1977, «Presencias de nuestro tiempo²⁹²». Galeria René Metras, Barcelona.
- Abril del 1978, Originals del llibre Perversiones, Galeria René Metràs a la Fira del Dibuix, Barcelona.
- Abril del 1979, «Conversaciones y encuentros», Galeria AB, Granollers.
- Octubre del 1979, «Set Temps», Galeria Trece, Barcelona.
- Octubre del 1979, Galeria Sen, Madrid.
- Març del 1980, Exposició de les obres realitzades per la XXXIX Biennial de Venècia, Galeria René Metras, Barcelona.
- Gener del 1980, «Presencias de nuestro tiempo», Galeria René Metras, Barcelona.
- Estiu del 1980, Pavelló Espanyol a la XXXIX Biennial de Venècia, Venècia.
- Setembre del 1980, Galeria Maloney, Eivissa.
- Març del 1980, Galeria Il Naviglio, Milà.
- Juliol del 1981, Galeria Maloney, Eivissa.
- Octubre del 1982, XVI Biennial de Sao Paulo, Sao Paulo.
- Febrer del 1982, Galeria René Metras, Barcelona.
- Abril del 1982, Galeria AB, Granollers.
- Setembre del 1982, «El sonido de los objetos», Galeria Maloney, Eivissa.
- Gener del 1983, Galeria Val i 30, València.
- Setembre del 1983, Galeria Maloney, Eivissa.
- Febrer del 1984, Galeria René Metras, Barcelona.
- Març del 1984, Sala Libros, Saragossa.
- Gener del 1985, Galeria Lucien Billinelli, Brusseles.
- Juny del 1985, Galeria Maloney, Eivissa.

²⁹² Presencias de nuestro tiempo, era el títol general del cicle d'exposicions que oferia la Galeria René Metras, i que ja hem comentat.

- Juliol del 1985, «Al mercado», Sala Cultura Sa Nostra, Eivissa.
- Novembre del 1985, Galeria René Metras, Barcelona.
- Desembre del 1987, Sala Gaspar, Barcelona.
- Desembre del 1987, «Noctambularios», Teatre Arnau, Barcelona.
- Març del 1988, Galeria Yolanda Rios, Sitges.
- Juny del 1988, Sala d'Art Can Marc, Begur.
- Novembre del 1988, Sala de Cultura Sa Nostra, Eivissa.
- Febrer del 1989, «Pinturas y esculturas», Galeria Sebastià Jané, Girona.
- Juliol del 1989, «Linea contínua», Sala Montcada de la Fundació La Caixa, Barcelona.
- Gener del 1990, «Pensando agua», Galeria Ambient, Barcelona.
- Setembre del 1990, «Pensando agua», Galeria Yolanda Rios, Sitges.
- Setembre del 1990, «Esculturas», Capella de Jesús, Centelles.
- Octubre del 1990, «Pinturas y esculturas», Galeria Sergio Sanchez, Manresa.
- Març del 1991, Galeria AB, Granollers.
- Maig del 1991, «JLP», Sala Cultura de Sa Nostra, Eivissa.
- Juny del 1991, Galeria Francesc Collel, Figueres.
- Juliol del 1991, Galeria Fransesc Collel, Olot.
- Febrer del 1991, «Los Colores de la noche», Centre de Cultura de Sa Nostra, Palma de Mallorca.
- Setembre del 1992, Sala Gaspar, Barcelona.
- Maig del 1993, Galeria Yolanda Rios, Sitges.
- Juliol del 1993, Sala d'Art Can Marc, Begur.
- Desembre del 1993, Temple Romà de Vic, Vic.
- Agost del 1994, Galeria Cyprus. Sant Feliu de Boada.
- Juliol del 1995, «La festa del Pi», Capella de Jesús, Centelles.

- Agost del 1995, Galeria trece, Ventalló.
- Octubre del 1995, Galeria de Palau, Torres de Palau.
- Octubre del 1995, Galeria 22, Igualada.
- Maig del 1996, «Pinturas y esculturas», Galeria Yolanda Ríos, Sitges.
- Juliol del 1996, Galeria Trece, Ventalló.
- Desembre del 1996, Galeria AB, Granollers.
- Desembre del 1996, Galeria Ambit, Barcelona.
- Juny de 1997, Galeria Fabrice Galvani, Toulouse.
- Juliol del 1998, Galeria Trece, Ventalló.
- Gener del 1999, «Esculturas», Centre mèdic Teknon, Barcelona.
- Gener del 2000, Galeria Claudia, Houston.
- Gener del 2000, «Pinturas y esculturas», Galeria Kroma, San Feliu de Guixols.
- Agost del 2000, Galeria Trece, Ventalló.
- Novembre del 2000, «Esculturas y pinturas», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Octubre del 2001, Galerie Au Virage, Seprais.
- Desembre del 2001, «Això Mateix», Galerie Fabrice Galvani, Toulouse.
- Desembre del 2001, Galeria Claudia, Houston.
- Febrer del 2002, Galeria Carmen Torrallardona, Andorra la Vella.
- Maig del 2002, Galeria Opera, Sitges.
- Juny del 2002, Galeria Trece, Ventalló.
- Agost del 2002, Sala Fundació La Caixa, Santa Cristina d'Aro.
- Desembre del 2002, Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Gener- desembre del 2003, «Artista del año», Funació Priada Vila-casas, Torroella de Montgrí.
- Setembre del 2004, «Cerámica», Espai d'Art KM7, Saus.
- Setembre del 2004, «Pintura y escultura», Galeria Alba Cabrera, Valencia.

- Novembre del 2004, Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Desembre del 2004, «Once Upon a Time», Espai Vollart, Fundació Privada Vila-casa, Barcelona.
- Abril del 2005, «JLP en Centelles», Centre d'Art el Marçó Vell, Centelles.
- Desembre del 2005, «Samba», Galerie Fabrice Galvani, Toulouse.
- Desembre del 2005, «Dibuixos a la xafuguina d'agost», Galeria Fecit, Sant Feliu de Guixols.
- Abril del 2006, «Pinturas y esculturas», Espacio de Arte Espelt, Vilajuiga.
- Setembre del 2006, «Dibujos (tinta china y agua)», Espai d' Art KM7, Saus.
- Desembre del 2006, «Lo que no sabe mi mano izquierda», Galeria Alba Cabrera, Valencia.
- Octubre del 2006, «Frontera», Balade de Seprais, Seprais.
- Març del 2007, «Esculturas y aguadas», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Agost del 2007, «Com gat i gos», Galeria Atrium, Torroella de Montgrí.
- Maig- desembre del 2007, «Pensando en Miryam», Restaurante Miryam, La Escala.
- Setembre del 2008, «Óleo sobre tela», Espai d'Art KM7, Saus.
- Octubre del 2008, «José Luis Pascual y Jaime García Antón», Espai d'Art Espelt, Vilajuiga.
- Març del 2009, «Escultura y pintura», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Juliol del 2009, «Dones, donetes, donasses», Galeria Atrium, Torroella de Montgrí.
- Setembre del 2009- Juny del 2010, «20 años de escultura en hierro», Can Mario, Fundació Privada Vila-casas, Palafrugell.
- Octubre del 2009, «José Luis Pascual y Victor Perez-Porro», Espai d'Art Espelt, Vilajuiga.
- Novembre del 2009, «JLP», Arc en Ciel, Toulouse.
- Agost del 2010, «JLP», Espai d'Art KM7, Saus.

- Setembre del 2010, «Dèjà vu, mais pas oublié», Galeria Art al Set, Andorra.
- Octubre del 2010, «En clave de Samba», Espaci d' Art Espelt, Vilajuïga.
- Març del 2011, «JLP», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Abril del 2011, «La Sardana», Flors i violes», Palafrugell.
- Maig del 2011, «Pintura, escultura y cerámica», Espai d'Art KM7, Saus.
- Octubre del 2011, «A diari», Espaci d' Art Espelt, Vilajuïga.
- Octubre del 2012, «Divertimentos», Espai d' Art Espelt, Vilajuïga.
- Desembre del 2012, Galeria Alba Cabrera, València.
- Juliol del 2013, «Esculturas», Espai d'Art KM7, Saus.
- Octubre del 2013, «Óleo sobre cartón», Espaci d' Artr Espelt, Vilajuïga.
- Gener- març del 2014, «Esculturas», Clínica Teknon, Barcelona.
- Setembre del 2014, «Dibujos», Espai d'Art KM7, Saus.
- Octubre del 2014, «Fronteras», Espai d'Art Espelt, Vilajuïga.
- Agost del 2015, «Línea Blanca», Espai d'Art KM7, Saus.
- Octubre del 2015, «Pinturas y esculturas», Espai d'Art Espelt, Vilajuïga.
- Desembre del 2015, «Línea Blanca», Park Hotel, Andorra la Vella.
- Agost del 2016, «Pintura y escultura», Espai d'Art KM7, Saus.
- Maig del 2017, «Retrospectiva” Colección Luis Bassat, Museu Arxiu de Llanerres, Llanerres.
- Setembre del 2017, «Óleos sobre madera», Espai d'Art KM7, Saus.
- Desembre del 2017, «Esculturas en madera», Galeria Art al Set, Andorra.
- Gener del 2018, «Óleos sobre madera», Galeria Art al Set, Andorra.
- Agost del 2018, Espai d'Art KM7, Saus.
- Desembre del 2018, «Pequeño formato», Espai d'Art KM7, Saus.
- Març- Agost del 2019, «30 anys d'escultura», Parc dels Estanys, Platja d'Aro.
- Agost del 2019, «Ceras y acrílicos sobre cartón», Espai d'Art KM7, Saus.

V.I.II EXPOSICIONS COL·LECTIVES

De la mateixa manera que hem presentat una relació de totes les exposicions individuals de l'artista, en aquest apartat trobem totes les exposicions col·lectives. La informació l'hem presentada seguint el mateix model que en l'apartat anterior. Pensem però que en aquest cas pren rellevància el títol de la mostra, ja que en tractar-se d'una exposició col·lectiva és aquest el que ens proporciona la temàtica sobre la qual girava aquesta, tenim alguns casos, sobretot durant els primers anys en què no disposem d'aquesta.

- Abril del 1972, «Pequeño formato», Galeria Círculo 2, Madrid.
- Estiu del 1972, Taller de Picasso, Barcelona.
- Estiu del 1973, Taller de Picasso, Barcelona.
- Octubre del 1973, «Opercula Laetrinae», Galeria Nova Barcelona.
- Octubre i desembre del 1973, «Homenatge a J.V. Foix», Museu de l'Empordà, Figueres.
- Desembre del 1973, Galeria Subex, Barcelona.
- Desembre del 1973, «Biennial de Pintura Ciutat de Terrassa», Terrassa.
- Març del 1974, Galeria Subex, Barcelona.
- Març del 1974, Facultat de dret de Bellaterra, Cerdanyola del Vallès.
- Estiu del 1974, Taller de Picasso, Barcelona.
- Agost del 1974, Galeria A-2, Begur.
- Octubre del 1974, Saló Sant Jordi, Aeroport de Barcelona.
- Juny del 1975, Galeria Begur, Begur.
- Abril del 1976, Associació Hispanoamericana ACHNA, Madrid.
- Maig del 1976, «I Exposició itinerant Provincial de Terrassa», Terrassa.
- Juliol del 1976, «Capgrossos», Galeria Lleonart, Barcelona.
- Novembre del 1976, Barcelona Centre d'Art, Barcelona.
- Juliol del 1977, Galeria Mec Mec, Barcelona.

- Octubre del 1977, «Opercula Letrinae», Galeria Matisse, Barcelona.
- Febrer del 1978, «El col·lage a Catalunya», Galeria René Metras, Barcelona.
- Abril del 1978, «Exposició inaugural», Galeria AB, Granollers.
- Novembre del 1978, «La experimentación figurativa», Galeria Joan Mas, Barcelona.
- Gener del 1979, «El Pop Art a Catalunya», Galeria AB, Granollers.
- Juny del 1979, Galeria Pepe Rebollo, Saragossa.
- Juny del 1979, Galeria René Metras, Barcelona.
- Juny del 1979, «Homenatge a Juli Viñeta», Galeria AB, Granollers.
- Setembre del 1979, «Gráfica española contemporània», Sala Uluy, Praga.
- Abril del 1980, «I Mostra d'Art Català», Fontana d'Or, Casa de Cultura de la Caixa de Girona, Girona.
- Novembre del 1980, «XVIII Bienal Internacional», Les Palmes de Gran Canària.
- Desembre del 1980, «Petit format», Galeria Ciento, Barcelona.
- Estiu del 1981, «Verano 81», Galeria René Metras, Barcelona.
- Octubre del 1981, «Picasso i els artistes catalans d'ara», Hospital de la Santa Creu, Barcelona.
- Novembre del 1981, «Feria del libro de artista», Destino Ibiza, Frankfurt.
- Abril del 1982, Galeria Angulo, Ceuta.
- Estiu del 1982, «Verano 82», Galeria René Metras, Barcelona.
- Estiu del 1982, «VIII Bienal de Arte en el Deporte», primer premi de dibuix, Palacio de Cristal, Madrid.
- Març del 1983, «Exposición bicentenario», Museu d' Art Modern, Eivissa.
- Setembre del 1983, «Estampa Eivissa», Museu d'Art Contemporani, Eivissa.
- Setembre del 1983, «Retratos de finales del siglo XX», Galeria René Metras, Barcelona.
- Abril del 1984, «Eivissa Plaça d'Art», Stand Galeria Maloney, Eivissa.

- Juny del 1985, «Verano 85», Galeria René Metras, Barcelona.
- Juliol del 1986, «Catalunya Centre d'Art», Girona.
- Desembre del 1986, Galeria René Metràs, Barcelona.
- Desembre del 1986, «Artistes per la Pau», Sala de Cirici Pellicer, Hospitalet de Llobregat.
- Juliol del 1988, «Festival International de la Paix», Montguyon.
- Desembre del 1988, «Col·lecció Testimoni», Galeria Seu Central, Caixa de Pensions, Barcelona.
- Febrer del 1989, «Interarte'89», Sala Gaspar, València.
- Maig del 1989, «On és el Temps», Revista On, Estació de França, Barcelona.
- Juliol del 1989, «Art Jonction'89», Galeria Sergio Sánchez, Niça.
- Desembre del 1989, «Col·lecció Testimoni», Galeria Seu Central, Caixa de Pensions, Barcelona.
- Febrer del 1990, «Interarte'90», Edicions Corbera, València.
- Febrer del 1990, «Opercula Laetrinae», Galeria Expoart, Girona.
- Febrer del 1990, «En vida vostra», Espais Centre d'Art, Girona.
- Abril del 1990, «Saga», Fiac Edition, Galeria Sergio Sánchez, Grand Palais, París.
- Juny del 1990, «Gran format», Galeria Minerva, Mataró.
- Setembre del 1990, «Jocs d'Artista», Galeria Matisse, Barcelona.
- Gener del 1991, «A tot vent», Galeria AB, Granollers.
- Gener del 1991, «Exposició benèfica per la lluita contra la Sida», Palau Robert, Barcelona.
- Abril del 1991, Sala Vayreda, Olot.
- Novembre del 1991, «Grafic Art 91», Stand Spansion Art, Barcelona.
- Desembre del 1991, «Col·lecció Testimoni», Seu Central de la Caixa de Pensions, Barcelona.
- Gener del 1992, «Col·lectiva», Galeria Sebastià Jané, Barcelona.

- Gener del 1992, «Col·lectiva», Galeria Ambit, Barcelona.
- Juliol del 1992, «Col·lectiva d'Artistes pel C.O.C.», Palau de la Musica Catalana, Barcelona.
- Juliol 1992, «Exposició Mans Unides», Sala d'Art Capella de Jesús, Centelles.
- Agost del 1993, «Artistes locals», Museu- Arxiu, Centelles.
- Setembre del 1993, «Els artistes i la sardana», Fundació Universal de la Sardana, Santiago de Xile.
- Octubre del 1993, «II Biennal d'Art lluita contra la Sida, Palau Robert, Barcelona.
- Desembre del 1993, «Col·lecció Testimoni, Seu central de la Caixa de Pensions, Barcelona.
- Març del 1994, «Els artistes i la sardana», Fundació Universal de la Sardana, Montevideo.
- Abril del 1994, «Exposició inaugural», Sala d'Art Capella de Jesús, Centelles.
- Abril del 1994, «Dibujos de arquitecto», Galeria Trece, Ventalló.
- Abril del 1994, «Escultures a l'aire lliure», Galeria de Palau, Girona.
- Juliol del 1994, «Plantada d'espantalls», Associació Còclea i Galeria Trece, Ventalló.
- Agost del 1994, «Artistes locals», Museu- Arxiu, Centelles.
- Agost del 1994, «Els artistes i la sardana», Fundació Universal de la Sardana, Sao Paulo.
- Agost del 1995, «Artistes locals», Museu-Arxiu, Centelles.
- Setembre del 1995, «Màquines de vent», Nau Coclea, Camallera.
- Octubre del 1995, «El Baix Empordà per Bòsnia», Museu del Suro, Palafrugell.
- Octubre del 1995, «Artistes locals», Museu-Arxiu, Centelles.
- Octubre del 1995, «Els artistes i la sardana», Convent dels Mínims, Perpinyà.
- Octubre del 1995, «Ambit:10 anys», Galeria Ambit, Barcelona.
- Novembre del 1995, «Col·lectiva Casa Nova, Vilanova del Vallès.
- Gener del 1996, «El Baix Empordà per Bòsnia», Centre Cultural l'Estació, Girona.

- Hivern del 1996, «Homenatge a l'Arbre», Galeria de Palau, Girona.
- Juny del 1996, «Els artistes i la Sardana, Rambla de Barcelona, Barcelona.
- Agost del 1996, «50 Aniversari de les Nacions Unides», Casa Elizalde, Barcelona.
- Agost del 1996, «Col·lectiva de pintura», Hostal de la Gavina, S'Agaró.
- Agost del 1996, «Col·lectiva de pintura», Galeria de Palau, Girona.
- Agost del 1996, «Homenatge a la Bohème», Galeria Horizon, Colera.
- Setembre del 1996, «Homenatge a Goya: 250 anys», Galeria 3 punts, Barcelona.
- Desembre del 1996, «Art depARTEva», Casa de la Caritat- Pati Manning, Barcelona.
- Maig del 1997, «Girona Temps de Flors», Pati de la Universitat, Girona.
- Juny del 1998, «Exposició d'artistes pel 650 aniversari de l'Hospital de la Santa Creu», Claustre de la Casa de la Convalescència, Vic.
- Setembre del 1998, «Quina hora és?», Galeria 3 punts, Barcelona.
- Octubre del 1998, «Mostra de pintura local», Capella de Jesús, Centelles.
- Desembre del 1998, Casa Decor- Espai Adela Cabré, Barcelona.
- Desembre del 1998, «Format Petit Gran Obra», Galeria Matisse, Barcelona.
- Gener- maig del 1999, «Col·lectiva d'hiver», Galeria Cyprus, Sant Feliu de Boada.
- Setembre del 1999, «Teatret», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Novembre del 1999, Casa Decor- Espai Joan Molins, Barcelona.
- Setembre del 2000, «Posa't la màscara», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Novembre del 2000, Casa Decor- Espai Adela Cabré, Barcelona.
- Maig del 2001, «La Bib Col·lecció», Col·lecció Michelin, Capella dels Angels, Barcelona.
- Juny del 2001, «Artexpo», Galeria 3 Punts, Fira de Barcelona, Barcelona.
- Setembre del 2001, «Què diu el Tarot», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Setembre del 2001, «Col·lectiva», Galeria Kroma, Sant Feliu de Guixols.

- Octubre del 2001, «De Tàpies a Nonell», Col·lecció Samaranch, Fundació Godia, Barcelona.
- Novembre del 2001, «7 Aniversari», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Desembre del 2001, Casa Decor- Espai Adela Cabré, Barcelona.
- Desembre del 2001, «Homenatge als infants», Unicef, Galeria Hotel Roc, Andorra la Vella.
- Setembre del 2002, «No perdís el cap», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Octubre del 2002, «Homenatge a Lluís Cenuda», Galeria Opera, Sitges.
- Desembre del 2002, «Exposició inaugural», Galeria Fecit, Sant Feliu de Guíxols.
- Desembre del 2002, Casa Decor- Espacio Toni y Juan Molins, Barcelona.
- Desembre del 2002, «Juguetes de artista», Nau Coclea, Camallera.
- Març del 2003, «Artistes per la Terra», Fundació Terra i Arbres, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- Juny del 2003, «La Santa: 10 anys», Galeria La Santa, Barcelona.
- Juny del 2003, «Vajillas imaginarias», Food Culture Museum, Antiga Casa de la Premsa, Barcelona.
- Agost del 2003, «Art x Maragall», Molí Casals, Calonge.
- Setembre del 2003, «Extraños Niños», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Octubre del 2004, «Mostra d'artistes locals», Capella de Jesús, Centelles.
- Desembre del 2004, «Col·lecció Testimoni», Palacio Almundi, Múrcia.
- Febrer del 2005, «Rostros», Galeria René Metras, Barcelona.
- Maig del 2005, La Carbonera Espai d'Art, Barcelona.
- Octubre del 2005, «Artistes locals», El Marçó Vell, Centelles.
- Desembre del 2005, «Pequeños formatos», Galeria Ignacio de Lassaleta, Barcelona.
- Desembre del 2005, «On és Leger?», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Octubre del 2006, «Mostra d'artistes locals», El Marçó Vell, Centelles.

- Febrer del 2007, Art Madrid -Galeria 3 Punts i Alba Cabrera, Palacio de Cristal, Madrid.
- Març del 2007, «Artistes al vent», Cosmocaixa, Barcelona.
- Setembre del 2007, «Du coq a l'art», Hotel Concorde La Fayette, París.
- Octubre del 2007, «Artistes locals», El Marçó Vell, Centelles.
- Desembre del 2007, «Col·lectiva», Galeria Badiu, Badalona.
- Febrer del 2008, Art Madrid-Galeria 3 Punts, Madrid.
- Octubre del 2008, «Artistes locals», El Marçó Vell, Centelles.
- Febrer del 2009, Art Madrid- Galeria 3 Punts, Madrid.
- Març del 2010, «FITA», Palau Robert, Barcelona.
- Gener del 2011, Fundació AMYC, Madrid.
- Juny del 2014, «Gossos», La Cerverina d'Art, Cervera.
- Juliol del 2014, «Un país pel futur», El Marçó Vell, Centelles.
- Novembre del 2014, «Subhasta Somdex», Hospital Universitari Dexeus, Barcelona.
- Desembre del 2014, «Subhasta Ecos de Mali», Fundació Rocamora, Barcelona.
- Gener del 2015, «Art windows», Homenatge a M. Vázquez Montalbán, Frankfurt.
- Setembre del 2015, «Pepe Carcalho», «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Sala d'exposicions del Govern d'Andorra, Andorra.
- Novembre del 2015, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Insitut Cervantes, Toulouse.
- Gener del 2016, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Museu de Ceuta, Ceuta.
- Maig del 2016, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Palau Falguera, Sant Feliu de Llobregat.
- Juliol del 2016, «Ecologia Humana», El Marçó Vell, Centelles.
- Agost del 2016, «Prim Fullà i altres grabadors», Casa cultural Sant Pere Pescador, Sant Pere Pescador.

- Gener del 2017, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Biblioteca Joan Fuster, Barcelona.
- Febrer del 2017, «Subhasta pel Nepal», Vila Olímpica, Barcelona.
- Març del 2017, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Castell Palau de la Bisbal, La Bisbal de l'Empordà.
- Abril del 2017, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Castell de Cornellà, Cornella de Llobregat.
- Juny- agost del 2017, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Biblioteca Carles Rahola, Girona.
- Agost del 2017, «Actiion 2017», La Ballade de Sèprais, Sèprais.
- Agost del 2017, «White Summer'17», Mas Gelabert, Pals.
- Setembre del 2017, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Casa de cultura, Lloret de Mar.
- Gener del 2018, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Universitat de Oviedo, Oviedo.
- Febrer del 2018, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Ca l'Anita, Roses.
- Abril del 2018,«Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Museu de Belles Arts, Castelló.
- Agost del 2018,«Homenatge a M. Vázquez Montalbán» , Auditori Municipal, Vinarós.
- Octubre del 2018, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán» , Sala d'exposicions temporals de Can Rocamora, Museu de Maricel, Sitges.
- Abril del 2019, «Verde», Espai d'Art KM7, Saus.
- Maig del 2019, «Pepe Carvalho», Biblioteca Central, Gandia.
- Juny del 2019, «Homenatge a M. Vázquez Montalbán», Claustre de Santo Domingo, Jerez.

V.I.III EXPOSICIONS DE GRUP

En aquest cas presentem també una relació de les exposicions de grup en què ha participat l'artista, mostres en què ha exposat una o més obres conjuntament amb altres artistes, però que aquestes no han respost a una temàtica comuna. Mostres que tot i que les podem considerar menys rellevants pensem que és important que les destaquem perquè ens donen informació de l'abast de la seva obra, no només territorialment sinó també qualitativament.

- Juny del 1974, «V exposición de Arte Actual», artistes catalans a Santillana del Mar, Torre del Merino, Santander.
- Desembre del 1975, «Exposición inaugural», Galeria Bagur, Bagur.
- Febrer del 1976, «New spanish painting», Hastings Gallery, Nova York.
- Juny de 1976, «Art Basel '76 », Galeria Trece, Basilea.
- Juliol de 1976, «Amnistía, derechos humanos y arte», Fundació Joan Miró, Barcelona.
- Juny-desembre del 1976, «Exposición itinerante por Dudamérica», Museu Nacional de Buenos Aires, Museu Provincial de Montevideo, Centre Espanyol d'Asunción, Universitat de Puerto Rico i Museu d'Art Modern de Santo Domingo.
- Març del 1978, «Mostra de dibuix I», Galeria Lleonart, Barcelona.
- Juny-agost del 1978, «Impact II», Museu d'Art I Indústria, Saint Etienne.
- Setembre del 1979, «Amnistía Uruguay», Fundació Joan Miró, Barcelona.
- Setembre del 1979, «Festa de la Lletra»Galeria Joan Prats i Sala Gaspar, Barcelona.
- Octubre del 1980, « II Bienal Iberoamericana de Arte», Institut Cultural A.C de Mèxic, Ciutat de Mèxic.
- Febrer del 1982, «Arco '82 », Galeria René Metras, Madrid.
- Juny-agost del 1982, «Barcelona vuit-dos», Caixa d'Estalvis Municipal, Pamplona.
- Febrer del 1983, «Arco '83 », Galeria René Metras, Madrid.

- Abril del 1983, « Contraparada 4 », Ajuntament de Múrcia, Múrcia.
- Maig del 1983, «Aprés Midi», Fundació Nacional d'Arts Plàstiques, París.
- Juny del 1983, « Accrochage », Galeria Fucares, Alamgro, Ciudad Real.
- Setembre del 1983, «VI Bienal de Arte de Valparaíso», Xile.
- Febrer del 1984, «Arco '84 », Galeria René Metras, Madrid.
- Juny del 1984, «1984», Museu d'Art Modern, Viena.
- Desembre de 1984, «Ambients», Galeria René Mertas, Barcelona.
- Març del 1985, «L'avantguarda a Catalunya», Galeria Dau al Set, Barcelona.
- Març del 1985, «Presencia de René Metrás», Galeria René Metras, Barcelona.
- Febrer del 1986, «Sur les murs», Fundació Cartier, París.
- Desembre de 1986, «Obra Gráfica Contemporánea», Col·lecció Mamagraf, Galeria René Metras, Barcelona.
- Juny del 1987, «Arte Urbano», Espais d'Art Contemporani, Girona.
- Febrer del 1988, «Arco '88 », Sala Gaspar, Madrid.
- Febrer del 1989, «Arco '89 », Sala Gaspar, Madrid.
- Maig del 1989, «Obra recent sobre paper», Sala Gaspar, Barcelona.
- Desembre del 1989, «Cava d'Autor», Mamagraf, Barcelona.
- Febrer del 1990, «Arco '90 », Sala Gaspar, Madrid.
- Març del 1991, «Urbe, urbana, urbanitat, urbanística...», Galeria Sebastià Jané, Girona.
- Febrer del 1991, «Arco '91 », Sala Gaspar, Madrid.
- Abril del 1991, « Figueres, Figures », Galeria Cop d'Ull, Figueres.
- Juny del 1991, «El llibre», Galeria Espai d'Art Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona.
- Desembre del 1991, « Arte del 92 », Casino d'Eivissa, Eivissa.
- Febrer del 1992, «Arco '92 », Sala Gaspar, Madrid.

- Abril del 1992, «Barcelona Art i Joia», Tocs, Col·lecció Natura, Sala d'Art Montfalcón, Barcelona.
- Febrer del 1993, «Arco '93 », Sala Gaspar, Madrid.
- Març del 1993, «Volums i Formes», Sala Gaspar, Barcelona.
- Febrer del 1994, «Arco '94 », Sala Gaspar, Madrid.
- Setembre del 1994, «10 artistes amics d'Ulldecona», Casa de Cultura, Ulldecona.
- Gener- març del 1995, «Animalers», Jardines Altamira de l'Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- Juny- agost del 1995, «Col·lectiva d'estiu», Castell Palau d'Orriols, Orriols.
- Maig del 1996, «Gerunda Tempus Florum», Universitat de Girona, Girona.
- Octubre del 1996, «Essències», Col·lecció Ernest Ventós, Palau de la Virreina, Barcelona.
- Desembre del 1996, «Art de part teva», Cada de la Caritat, Barcelona.
- Desembre del 1996, Fundació Manuel Cargol, Barcelona.
- Desembre del 1996, «Banderas Blandas», Casadecor, Barcelona.
- Agost del 1997, «Joies», Espai Raimon Ollés, Vilarobau.
- Setembre del 1997, « Atípica», Galeria Trece, Ventalló.
- Novembre del 1997, «New Art», Hotel Majestic, Barcelona.
- Febrer del 1998, «Quatre escultors», Galeria Montcada, Barcelona.
- Juny del 1998, «Fals o Fals», Nau Coclea, Camallera.
- Setembre de 1998, «Bèsties», Galeria Trece, Ventalló.
- Juny del 1999, «Mob Art», Espai Montoya Associats, Barcelona.
- Maig del 2000, «Art Expo», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Juny del 2000, «Art on my bed», Galeria Cyprus, Sant Feliu de Boada.
- Juliol del 2000, «Arte Santander», Galeria Fabrice Galvani, Santander.
- Agost del 2001, «Joies», Galeria Fecit, Sant Feliu de Guíxols.

- Desembre del 2001, «Batecs de la Memòria», Museu d'Història de Catalunya, Barcelona.
- Maig del 2002, «Sculpture», Galeria Claudia, Houston.
- Juliol del 2002, «Col·lectiva», Castell de la Bisbal, La Bisbal.
- Setembre del 2002, «Artenim», Galeria Arte's, Nimes.
- Desembre del 2002, «3 Escultures Catalanes», Espace Languedoc. Rousillon, Montpellier.
- Juny- Agost del 2003, «Esculturas Gran Formato», Rambla Vidal, Sant Feliu de Guíxols.
- Juliol del 2004, «Visioneros del deseo», Galeria d'Art de la Riba, Cadaqués.
- Juliol del 2004, «Exposició Inaugural Centre d'Art del Marçó Vell», Centelles.
- Setembre del 2004, « Alzamora, Krauel, Pascual», Galeria Carmen Torrallardona, Andorra La Vella.
- Novembre del 2004, «Visions del desig», Museu Abelló, Mollet del Vallés, Barcelona.
- Juliol del 2005, «Krankas», Galeria Cyprus, Sant Feliu de Boada.
- Novembre del 2005, «La Venus de Gavà», Fundació Hervás- Amezcua per a les Arts, Gavà.
- Desembre del 2006, «Col·lectiva de Nadal», Galeria Fecit, Sant Feliu de Guíxols.
- Març del 2007, «Export Accions», Castell de la Bisbal, La Bisbal.
- Maig del 2007, «Kayu- Lantung», La Bòbila, Corçà.
- Octubre del 2007, «13 Artistes i el vi», Galeria Espelt, Vilajuïga.
- Novembre del 2007, «Catalunya Look», Galeria 3 Punts, Berlin.
- Juliol del 2008, «El Jardín del Edén», Galeria Cyprus, Sant Feliu de Boada.
- Abril del 2009, «Reconstruir los sueños», Galeria René Metras, Barcelona.
- Juliol del 2009, «Dones, Donasses», Galeria Àtrium, Torroella de Montrí.
- Octubre del 2009, «II Ruta de l'Art», Castelló d'Empúries.
- Març del 2011, «Firagri», Galeria Espelt, Castell de Sant Ferran, Figueres.

- Maig del 2011, «Art Barcelona», Galeria 3 Punts, Barcelona.
- Novembre del 2011, «Cardells», El Roto, JLP, Galeria Alba Cbrera, València.
- Abril del 2012, «Amics de la Unesco», Cercle Artístic de Sant Lluc, Barcelona.
- Juliol del 2012, «Esculturas y Paisaje», Portabau, les ruïnes d'Empúries, Empúries.
- Agost del 2012, «Mont-Blanc Art Discovery», Galeria Punto-Aparte, Saint Gervais.
- Setembre del 2012, «Cubix», Galeria Art Nou, Begur.
- Desembre del 2012, «Cabinet d'Aquarelle», Galeria René Metras, Barcelona.
- Juliol del 2013, Galerie Het Cleyne Huys, La Haia.
- Octubre del 2013, «La mirada de Picasso», La Cerverina d'Art, Cervera.
- Novembre del 2014, «Petites Collections», Galeries Au Virage, Séprais.
- Juny- octubre del 2014, «Telas al Viento», Fundación Merayo, Santibáñez de Porma.
- Octubre del 2017, «Colección Bassat», Centre d'Exposicions i Congressos Lienzo Norte, Àvila.

V.II CATÀLEG, CONSIDERACIONS PRÈVIES I CRITERIS DE CATALOGACIÓ

El catàleg que presentem a continuació agrupa tota l'obra realitzada per José Luis Pascual des de les seves obres d'infància i fins a l'any 1998, gairebé 2800 pàgines i 5548 obres catalogades. Un catàleg dividit en diversos capítols que fan referència a les diferents etapes en què hem classificat la seva trajectòria artística, prenent com a punt de partida els diferents llocs de residència. Pel que ens trobem davant de sis capítols diferents que hem anomenat: Primeres obres, que fa referència a dibuixos i obres que l'artista realitzà durant la infantesa; els Primers anys, des del 1965 i fins al 1971 que emmarquen les que podem considerar les dues primeres exposicions de l'artista; Barcelona, des del 1972 i fins al 1979, període en què l'artista s'independitza i es dedica a temps complet a la seva obra; Eivissa, des del 1980 fins al 1985, etapa en què l'artista es trasllada a l'illa pitiüsa; Centelles des del 1986 i fins al 1993, i finalment l'Empordà, des del 1994 i fins al 1998, tot i que aquesta etapa perdura fins a l'actualitat, aquí hem decidit incloure les obres realitzades fins al 1998, com ja s'ha argumentat a les fases d'estudi.

Hem identificat cada etapa amb una lletra de l'abecedari, corresponent-li d'aquesta manera a l'etapa de les Primeres obres i els Primers anys la lletra A. En aquest cas hem decidit identificar totes dues etapes amb la mateixa lletra, perquè ens referim a obres d'un període inicial i tot i que ens hem decidit per diferenciar dues etapes diferents, fet que ja hem argumentat, en el moment de referenciar les obres hem cregut convenient atorgar-los-hi la mateixa lletra identificativa. L'etapa anomenada Barcelona la trobem identificada amb la lletra B, la d'Eivissa amb la C, Centelles amb la D i finalment l'Empordà amb la E. Aquestes lletres identificatives de l'etapa les podem trobar al final de la fitxa tècnica de cada obra, que juntament amb el número d'aquesta, que segueix un ordre cronològic i que s'inicia en cada etapa, conformen la clau de referència de l'obra, aquesta fa referència al lloc i l'ordre que l'obra ocupa dins de la seva trajectòria. Totes aquestes etapes les trobem a continuació en format PDF, on cada capítol respon a un document diferent titulat amb el nom de l'etapa corresponent, pel que ens trobem amb sis documents, sis PDF interactius, fet que ens facilita la seva consulta, ja que ens permet fer la cerca d'un text concret per mitjà de la combinació de les tecles Ctrl / Command + F, o bé Ctrl / Command + F, Ctrl / Command + F, és a dir la mateixa combinació de tecles però utilitzant-la dues vegades seguides. Utilitzar aquesta combinació ens permet cercar i trobar ràpidament un text determinat, sigui el títol o el número de referència d'una obra, per exemple.

A més cada etapa i per tant cada document el trobem dividit en diversos blocs atenent als diferents tipus d'obra realitzada, considerant fins a cinc blocs diferents que podem trobar en cadascuna d'aquestes: pintura, obra gràfica, escultura, múltiples i disseny de productes.

El primer d'aquests agrupa l'obra pictòrica, inclou pintures, dibuixos, collages i totes aquelles obres que siguin bidimensionals i es tracti de peces úniques. Per a la seva catalogació hem seguit un ordre cronològic dintre del concepte d'etapa, és a dir, les trobem presentades seguint l'ordre de creació dintre del seu bloc corresponent. Per a cada fitxa tècnica s'ha seguit el següent model:

Títol: El títol de l'obra en qüestió, en el cas de no disposar de la informació o que l'obra no en tingui l'hem denominat S/T, que fa referència a obra sense títol, podem observar que hi ha títols en diferents llengües, tot i que la majoria són en castellà i alguns casos en català, de totes maneres s'ha mantingut el títol posat per l'artista i en cap cas s'ha traduït.

Any: L'any de realització de l'obra.

Mesures: les mesures, dimensions de l'obra preses en centímetres (alçada x amplada), hi ha alguns casos en els quals no disposem de les dues mesures, pel que hem optat per posar la informació que sí que tenim, encara que només sigui l'alçada o l'amplada.

Tècnica: la tècnica o tècniques utilitzades, així com el suport sobre el qual l'obra està realitzada. En el cas que s'hagi utilitzat més d'una tècnica o hem indicat com tècnica mixta.

Col·lecció: localització, lloc o col·lecció a la qual pertany l'obra. En aquest cas si l'obra pertany al fons personal de l'artista o hem identificat com «col·lecció particular JLP», en el cas que pertanyi a un fons particular o hem identificat com «col·lecció particular» i per últim si pertany al fons d'un museu, fundació o galeria hem indicat el nom d'aquest.

Número de referència: el número identificatiu de cadascuna de les obres, indicat com N^o Ref. seguit de la lletra corresponent a cada etapa, i el número que es refereix a l'ordre cronològic que ocupa l'obra dintre d'aquest bloc.

El segon bloc l'ocupa l'obra gràfica i inclou aquelles obres seriadades i bidimensionals, per a la catalogació de les quals hem seguit un model de fitxa similar a l'anterior però amb

algunes diferències a causa de les característiques pròpies d'aquest tipus d'obra. D'aquesta manera s'ha mantingut el títol de l'obra o la sèrie, l'any de realització, la tècnica i el número de referència. Les tècniques les hem ordenat de la següent manera, tenint en consideració les tècniques més realitzades: en primer lloc les serigrafies, els linòleums, les litografies i els gravats. S'ha eliminat la col·lecció o localització, ja que en tractar-se d'obra seriada, el control d'aquesta es convertia en una tasca immensa. Pel que fa a les mesures, aquestes s'han mantingut, però cal aclarir aquí, que fan referència a les del suport si no s'expressa una altra cosa, en aquests casos trobarem també les mesures de la taca d'impressió, totes dues formes les trobem expressades en centímetres seguint el model anterior (alçada x amplada). Hem afegit també el nombre d'exemplars que conformen el tiratge, siguin signats i/o numerats, les P/A o proves d'artista²⁹³, les P/E²⁹⁴ i les còpies marcades com H/C, «hors de commerce²⁹⁵» o còpies fora de comerç que corresponen a cadascuna de les edicions seriades, així com els colors o tintes utilitzades per a la seva impressió, i finalment hem inclòs la informació que fa referència a les persones, a més de l'artista que és l'autor material de l'obra, que participen en el procés de realització del tiratge, ja sigui amb el nom de l'impressor o bé amb el nom de la impremta on es realitzà aquest procés de realització tècnica.

El tercer bloc l'ocupa l'obra escultòrica, i segueix el model de catalogació utilitzat amb la pintura, ja que les obres que hi presentem es tracten també d'obres úniques, en aquest cas no bidimensionals sinó tridimensionals, pel que les diferències que trobarem en el model de fitxa serà que en aquest cas les dimensions de l'obra no només expressaran l'alçada i l'amplada sinó també la profunditat (alçada x amplada x profunditat), i com en el cas de la pintura, en cm. A més, a la col·lecció o localització hem afegit no només la col·lecció a la qual pertany sinó també l'espai geogràfic que ocupa, ja que en aquest bloc trobem exemples d'obra pública. Depenent de la tècnica utilitzada hem distingit tres tipologies d'escultura, seguint aquest ordre: escultures atípiques, escultures de cartó i escultures de ferro. Es tracta d'una classificació utilitzada per l'artista i que hem decidit mantenir, ja que d'aquesta manera també es facilita la consulta a l'arxiu de l'artista però també al que hem creat durant la investigació.

Les escultures atípiques recullen aquelles obres de caràcter tridimensional realitzades amb diferents tècniques i materials que no siguin ni cartó ni ferro, o bé aquelles que

²⁹³ Considerem proves d'artista aquelles primeres còpies en què l'artista encara es troba en un procés inicial de revisió de les còpies resultants, un procés en el que s'acaben de definir les tintes, o el tipus de paper o el format, entre d'altres. Aquestes proves s'acostumen a limitar a un 10% del total de la producció.

²⁹⁴ Les proves d'estat o proves que realitza l'artista per comprovar com evoluciona l'estat de la planxa i sobre les quals poder afegir canvis o rectificacions. Es realitzen o bé abans, o bé immediatament després de l'elaboració final de la planxa i serveixen per controlar l'estat en què es troba aquesta. Acostumen a ser escasses motiu pel qual són molt apreciades.

²⁹⁵ Les còpies fora de comerç, són aquelles, com el nom indica, que des de l'inici no estaven realitzades amb l'objectiu de posar-les a la venda.

utilitzen cartó, ferro i altres materials en la mateixa obra. Hem inclòs també aquí les que utilitzen objectes com per exemple estris de cuina de fusta, plats i safates de cartó, entre d'altres.

El quart bloc està format pels múltiples, de la mateixa manera que passava amb l'obra gràfica, la fitxa es veu lleugerament modificada. Hem eliminat la col·lecció o localització a la qual pertany, ja que el fet de tractar-se d'obra seriada dificulta moltíssim el seu seguiment. Hem afegit el nombre d'exemplars que conformen cada edició, així com els colors i també el taller, si en tenim constància, d'on s'ha dut a terme.

Completa el catàleg el cinquè i últim bloc, el qual el conformen els dissenys de productes, que inclou tots aquells dissenys d'objectes utilitaris, de publicitat, el disseny de joies i també de peces de ceràmica. Es tracta d'un bloc heterogeni que acull tipus de disseny molt diversos, que per les seves característiques no estan inclosos en cap dels altres blocs, en alguns casos conservem l'objecte resultant, i d'altres només el disseny d'aquest, ja que a vegades aquest no s'acabà portant a terme i es quedà només en el primer estadi del disseny. La fitxa inclou el títol, sovint aquest ja ens indica la tipologia de disseny, l'any de realització, les dimensions, la tècnica o tècniques, col·lecció, que en aquests casos acostuma a ser particular, i per últim el número de referència identificador del disseny.

Si ens referim a la disposició de les obres, hem decidit presentar-ne dues per pàgina, en els casos en què les obres formen part d'una carpeta, entesa com a sèrie temàtica, aquestes les hem presentat en grups de quatre, finalment també trobem casos en què hem presentat una obra única per pàgina, fet que respon a criteris estètics. El gran volum d'obres ha fet que desestimèssim el fet de presentar una única obra per pàgina, tot i que entenem que la visualització d'aquesta seria millor, la consulta en canvi, seria molt més enrevessada.

Com veiem, es tracta d'un catàleg extens, on el bloc que agrupa el nombre més gran d'obres en totes les etapes és el de la pintura, seguit de l'escultura. La informació de què disposem varia depenent de l'etapa i el bloc, així de les primeres etapes disposem de menys informació i les fitxes estan més incompletes, de totes maneres, l'observació i l'anàlisi d'aquest catàleg permet realitzar un estudi en profunditat de la trajectòria de l'artista.

S'ha cregut oportú, afegir al final d'aquestes consideracions prèvies, un recull de termes, tècniques i materials que trobarem en el catàleg, a tall de diccionari, creant d'aquesta manera un espai de consulta per al lector que li faciliti la lectura i la comprensió d'aquest. Som conscients que aquest recull podria ser molt més extens, però hem cregut convenient, referir-nos només a aquells termes i conceptes que ens poden portar a dubte durant aquest estudi, en concret.

V.II.I GLOSSARI DE TERMES, TÈCNiques I MATERIALS

Acrílic-a.

Adj. Dit d'una pasta pictòrica o vernís en què l'aglutinant és una barreja de diversos compostos acrílics i vinílics procedents de la moderna síntesi de matèries plàstiques. Hi ha dos tipus principals d'acrílics: els solubles en aigua, i els solubles en dissolvents orgànics. Els acrílics tenen la propietat de no engrogir-se amb el temps i la d'assecar-se amb rapidesa fins a quedar amb una elevada vivesa cromàtica i saturació de color.²⁹⁶

Aerògraf.

m. Aparell que per acció d'aire comprimit asseu certs tipus de pastes pictòriques (aquoses, olioses o seques) projectant-les en forma d'aerosol.²⁹⁷

Aerografia.

f. Tècnica pictòrica que utilitza com a eina per a assentar el color l'aparell aerògraf o pistola²⁹⁸.

Aiguada.

f. Qualsevol pasta pictòrica aquosa: aquarel·la, guaix, tremp, plàstic, tinta, calç, emprades extremament diluïdes.

²⁹⁶ R. Gumí, J. Monllaó, *Diccionari de tècniques pictòriques* (Barcelona: Edicions 62, 1988), p:15.

²⁹⁷ IBIDEM, p:16.

²⁹⁸ IDEM

Obra pictòrica realitzada amb aquest procediment.²⁹⁹

Aiguafort.

m. Tècnica calcogràfica que agafa el seu nom de l'àcid nítric també anomenat aiguafort i que s'utilitza per corroir el metall en què es grava. L'àcid nítric s'utilitza per crear uns solcs a la superfícies de metall. La planxa es cobreix amb una superfície resistent a l'àcid i es dibuixa amb una agulla per exposar el metall que es troba a sota, és aquest àcid el que crea la profunditat de la línia per mitjà de la reacció que es produeix amb les àrees del metall exposades³⁰⁰.

Aiguatinta.

f. Tècnica pictòrica que utilitza tinta diluïda amb diferents proporcions d'aigua per a tenir tons d'intensitat variada. Es pot aplicar amb pinzell, canya, ploma³⁰¹.

Aquarel·la.

f. Procediment pictòric que usa una pasta aquosa, la característica principal de la qual és la transparència. Els

²⁹⁹ IBIDEM, p:17.

³⁰⁰ H. D'Aroy Hugues, A. Vernon-Morris, *La impresión como arte, Técnicas tradicionales y contemporáneas* (Barcelona: Blume, 2010), p:14.

³⁰¹ IDEM

pigments finament molts s'aglutinen amb goma aràbiga o del Senegal, encara que es poden utilitzar altres aglutinants com la cola de peix; L'aquarel·la necessita un suport especial, generalment de paper; aquest suport dona per transparència tots els blancs que proporcionarà l'obra acabada.³⁰²

Carbonet.

m. Branquillons de fusta de romaní, avellaner, salze, bruc, etc., carbonitzats, que són emprats com a llapis. El carbonet és de treball fàcil i produeix varietat de tons i matisos, a més, és fàcil d'esborrar.³⁰³

Cartó.

m. Tipus de paper gruixut fet de pasta endurida o de fulls de paper premsats, de consistència rígida³⁰⁴.

Cartolina.

f. Full de pasta de paper de gruix i consistència intermèdia entre el cartó i el paper, de superfícies llisa, flexible i el color blanc o acolorit en la pasta d'origen; es pot utilitzar com a suport en dibuix i també en pintura.³⁰⁵

Gravat.

m. El terme gravat deriva del grec *grapho*, i significa escriure o dibuixar, en la seva accepció més àmplia fa referència a la transposició de formes a

un sistema de línies, punts o superfícies. En el sentit més estricte, es tracta del pas creador d'un dibuix a l'elaboració d'un material apropiat amb el fi d'obtenir una impressió i de produir un determinat nombre de còpies iguals de la idea original per mitjà d'una matriu. Existeixen diferents tipus de tècniques que ens permeten assolir la reproducció múltiple d'una imatge. La xilografia, la linografia, la calcografia, la litografia o la serigrafia, entre d'altres³⁰⁶.

Gravat a punta seca.

m. La punta seca és una tècnica directa que es caracteritza per la seva línia querada i esfumada degut a l'esforç de dibuixar aixecant el metall de la planxa amb una punta d'acer temperada o punta seca. És una tècnica que permet crear superfícies o plans transparents i plens de textures³⁰⁷.

Guaix o Gouache.

m. El mot guaix prové del francès gouache. Pasta pictòrica aquosa que s'aglutina amb una trempa de goma i utilitza pigments propis de les tècniques a l'aigua, barrejats amb molta quantitat de blanc fins a esdevenir una pasta cobrent d'elevada consistència.³⁰⁸

³⁰² Gumí, J. Monllaó, p:21.

³⁰³ IBIDEM, p:41.

³⁰⁴ IBIDEM, p:42.

³⁰⁵ Gumí, J. Monllaó, p:42.

³⁰⁶ C. Garrido, *Grabado: Procesos y técnicas* (Madrid: Akal Bellas Artes, 2014),pp:11-12.

³⁰⁷ IBIDEM, p:177.

³⁰⁸ IBIDEM, p:93.

Guix.

m. Vareta de matèria blanca, generalment feta de creta premsada, que s'usa per a traçar, escriure o dibuixar. Per extensió s'anomenen guixos de colors les barretes acolorides que realitzen la mateixa funció d'aquest.

³⁰⁹

Litografia.

f. Tècnica gràfica, planografia (sense relleu o gairebé sense relleu), que consisteix a dibuixar o pintar amb barretes i tintes grasses sobre una matriu, habitualment un determinat tipus de pedra calcària que té la propietat natural de retenir la grassa, raspada fins a presentar la textura adequada. Actualment també s'utilitzen planxes de zinc o alumini granejades de manera industrial³¹⁰. Després de diverses manipulacions, es mulla la pedra amb aigua, només quedant molles aquelles zones que no estan cobertes per la tinta, ja que les zones grasses del dibuix repelen l'aigua. A continuació s'aplica una tinta oliosa, aquesta s'adhereix només al dibuix. La impressió s'obté quan es prem el paper sobre el dibuix entintat, es tracta d'una rèplica autogràfica invertida del dibuix original realitzat a la pedra.³¹¹

³⁰⁹ Gumí, J. Monllaó, p:93.

³¹⁰ Garrido, p:131.

³¹¹ R. Mayer, *Materiales y técnicas del arte* (Madrid: Blume, 1985), p:522.

Linòleum.

m. Linografia, procés de gravat en relleu, derivat de la xilografia. Canvia el material de la matriu, el linòleum, una barreja acolorida d'oli de llinosa, resina de pi i suro, premsada sobre una tela de jute en forma de làmina flexible. La imatge, de la mateixa manera que trobem en la xilografia, es fa visible en entintar la superfície de la planxa. D'aquesta forma, la imatge passa al paper i apareix impresa, corresponent al fons (la part que ha estat rebaixada) al color del paper³¹².

Llapis.

m. Barreta de grafit que serveix per a traçar i dibuixar. Té una classificació indicativa de la duresa: núm. 1 (tou), núm. 2 (mitjà), núm. 3 i 4 (dur), a més amb variació de números i lletres segons procedències i marques.³¹³

Maqueta.

f. Disseny tridimensional del projecte d'un objecte que hom utilitza per conèixer les característiques que tindrà el producte definitiu.³¹⁴

Monotip.

m. Monoimpressió. Ocupa un lloc intermedi entre les arts gràfiques i la pintura, ja que l'obra resultant és única i no es pot replicar³¹⁵.

³¹² Garrido, p:45.

³¹³ Mayer, p:105.

³¹⁴ IBIDEM, p:110.

³¹⁵ D'Aroy Hugues, A. Vernon-Morris, p:368.

La impressió es realitza pressionant el paper contra una superfície metàl·lica o de vidre on prèviament s'ha realitzat la pintura, amb qualsevol mitjà que no s'assequi molt ràpidament, ja sigui pintura a l'oli, tintes d'impremta o pintura aquosa.

Múltiple.

m. Repetició seriada d'una obra artística que conserva intactes totes les característiques de l'original.

Pastel.

m. Barreta de pasta pictòrica pulverulenta, que pot ser de diversos colors, feta amb una barreja de pigments aglutinats amb una goma feble, que s'assenta damunt del suport per fricció.³¹⁶ Es tracta d'una tècnica seca, ja que no utilitza cap mena de dissolvent i s'aplica directament sobre el suport.

Pintura a l'oli.

f. Pintura obtinguda barrejant el pigment amb oli assecant i algun additiu³¹⁷ o amb aglutinants a base d'oli. L'oli s'oxida quan entra en contacte amb l'aire i fa que les partícules de pigment quedin uniformement distribuïdes.

Racleta.

f. Eina que s'utilitza en serigrafia, de fusta i forma triangular amb un extrem de goma sintètica o PVC i que serveix per pressionar la tinta per la pantalla serigràfica³¹⁸.

Retolador.

m. Eina d'acció manual, de forma cilíndrica i mesura apropiada, plena d'una tinta i rematada per una punta de feltre, de fibra, etc., que serveix per a escriure o pintar. Es poden trobar diferents gruixos de punta, així com una gran varietat de colors.³¹⁹

Sanguina.

f. Llapis o vareta compost d'un mineral de color vermell terrós molt emprat per a fer dibuixos.³²⁰

Serigrafia.

f. Tècnica d'estampació aplicable sobre qualsevol suport com paper, tela, vidre o metall, entre d'altres. Consisteix en la filtració de tinta per mitjà de la trama oberta d'una pantalla, originalment aquesta era de seda, tensada sobre un bastidor. Per aquest tipus d'impressió no es necessita una premsa, ja que necessitem col·locar el paper sota de la pantalla i desplaçar la tinta de dalt cap a baix amb l'ajuda d'una racleta³²¹.

³¹⁶ IBIDEM, p:129.

³¹⁷ IBIDEM, p:133.

³¹⁸ Gumí, J. Monllaó, p:205.

³¹⁹ IBIDEM, p:153.

³²⁰ IBIDEM, p: 157.

³²¹ Garrido, p:148.

Tela.

f. Suport pictòric compost d'una roba de teixit apropiat, generalment de lli o cànem, que posteriorment és coberta d'unes capes de preparació que la fan apta per pintar-hi al damunt.³²²

Tinta.

f. Pasta pictòrica líquida apropiada per al treball de ploma; antigament era de color negre terrós i en l'actualitat pot tenir el color que es vulgui.

Tinta xinesa.

f. Tinta inventada a la Xina, feta amb negre de fum i goma aràbiga. Es presenta en forma sòlida i es dilueix amb aigua o en preparacions líquides³²³.

Xilografia.

f. Tècnica de gravat en relleu sobre tac o planxa de fusta. El treball es realitza amb una fulla tallant o una gúbia en forma d'U i de V. Permet realitzar impressions a color que es realitzen gravant un bloc separat per cada color i alineant les successives impressions mitjançant marques de registre als marges³²⁴

³²² IBIDEM, p:163.

³²³ IBIDEM, p:205.

³²⁴ Mayer, p:540.

V.II.II CATÀLEG

V.II.II.I PRIMERS OBRES

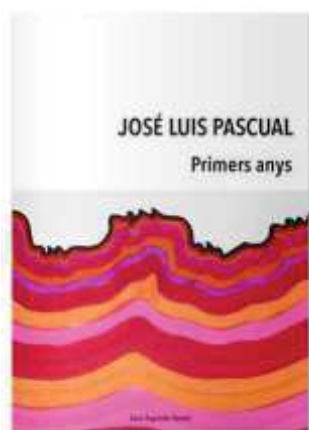


<https://en.calameo.com/books/0062383123c2d56c72639>

V.II.II.II PRIMERS ANYS (1965-1971)

V.II.II.II.I PINTURA

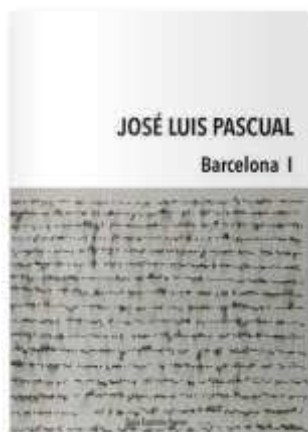
V.II.II.II.II OBRA GRÀFICA



<https://en.calameo.com/books/006238312b7dbb2c416fa>

V.II.II.III BARCELONA (1972-1979)

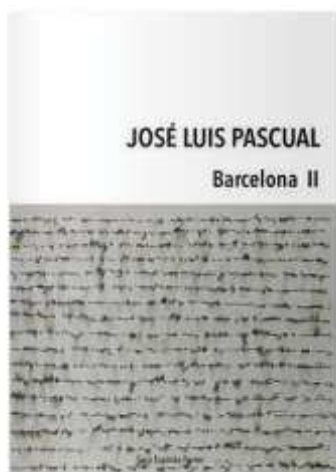
V.II.II.III.I PINTURA



<https://en.calameo.com/books/0062383121202ad10fe48>

V.II.II.III.II OBRA GRÀFICA

V.II.II.III.III ESCULTURA



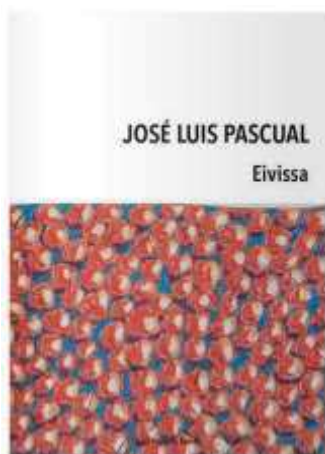
<https://en.calameo.com/books/006238312efbbfb82a597>

V.II.II.IV EIVISSA (1980-1985)

V.II.II.IV.I PINTURA

V.II.II.IV.II OBRA GRÀFICA

V.II.II.IV.III DISSENY DE PRODUCTES

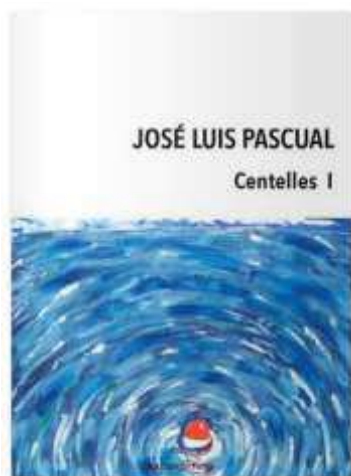


<https://en.calameo.com/books/00623831200062c7367e8>

V.II.II.V CENTELLES (1986-1993)

V.II.II.V.I PINTURA

V.II.II.V.II OBRA GRÀFICA

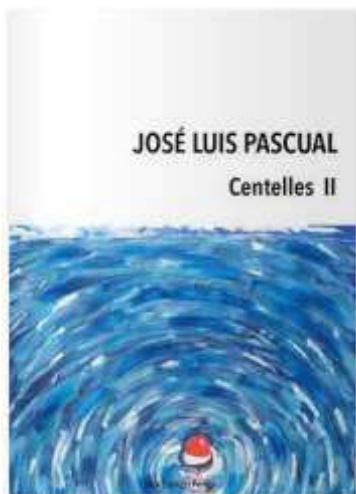


<https://en.calameo.com/books/0062383125a428910b8d3>

V.II.II.V.III ESCULTURA

V.II.II.V.IV MÚLTIPLES

V.II.II.V.V DISSENY DE PRODUCTES



<https://en.calameo.com/books/00623831207c479ad3178>

V.II.II.VI EMPORDÀ (1994-1998)

V.II.II.VI.I PINTURA

V.II.II.VI.II OBRA GRÀFICA

V.II.II.VI.III MÚLTIPLES

V.II.II.VI.IV ESCULTURA

V.II.II.VI.V DISSENY DE PRODUCTES



<https://en.calameo.com/books/0062383124d50021d16c1>

VI. CONCLUSIONS

El present estudi ha volgut contribuir al reconeixement i a la consolidació d'un dels artistes cabdals de l'art contemporani català, fent un balanç de les seves aportacions al desenvolupament de la plàstica artística dels últims anys, assolint d'aquesta manera els objectius que ens havíem proposat en iniciar la investigació.

Per poder-ho dur a terme, hem analitzat exhaustivament la trajectòria artística i personal de l'artista fins a l'actualitat, intentant traçar una línia d'estudi evolutiva que s'inicia amb les seves primeres obres d'infantesa i que es perllonga fins a dia d'avui. Una oportunitat per revisar tots els moments de la seva producció i els procediments que ha conreat, resseguint la seva evolució i contextualitzant-la en relació amb les diferents etapes establertes, depenent del lloc de residència de l'artista: Barcelona, Eivissa, Centelles i l'Empordà. I realitzant així una aproximació crítica al seu imaginari iconogràfic, formal i tècnic, catalogant totes les obres realitzades fins al 1998, moment en què l'artista comença una etapa final d'assentament. Les obres que el conformen, ens permeten veure l'evolució en la seva trajectòria, un panorama representatiu de la seva evolució creativa, caracteritzada pel seu treball incansable, profundament vocacional i entregat a una cerca constant.

Un estudi que queda inacabat, i que seguirà viu mentre l'artista segueixi creant, però que ens obre les portes a futures investigacions, relectures de la seva trajectòria que es podrien transformar, tant de bo, en possibles exposicions, catàlegs o publicacions.

Per últim, ens hem aproximat a la tasca que desenvolupa a l'espai d'art KM7, tot i que ell defugui la consideració de comissari o de galerista, el cert és que d'alguna manera aquesta concepció és intrínseca en l'artista. En el sentit del detall i la pulcritud en què sempre ha preparat les seves exposicions, però també per la seva capacitat de creació i desenvolupament d'una idea artística, sigui individual o col·lectiva, i que transmet amb sinceritat i passió, reivindicant el quefer creatiu dels artistes que promociona i manifestant el seu compromís actiu i la seva vinculació amb el territori d'allà on ha viscut, ara, l'Empordà. Hem pogut revisar la trajectòria d'artistes del nostre territori, i aconseguir crear una radiografia del panorama artístic actual a l'Empordà, així com de l'art contemporani català dels últims anys.

Victoria Combalía al catàleg de l'exposició homònima de "L'Art Espanyol per a la Fi de Segle" escrigué:

«Ningú no coneix l'art espanyol. Amb això vull dir que, quan a França, a Anglaterra, als Estats Units es pregunta per l'art a Espanya, els nostres interlocutors solen respondre amb uns quants noms d'artistes "joves" (que ja no ho són tant, per cert) per passar després a l'uniforme dels silencis. Els noms esmentats sempre són els mateixos: Miquel Barceló, Susana Solano, José M. Sicilia, Cristina Iglesias i Juan Muñoz, i, de vegades, Jaume Plensa. I els interlocutors solen preguntar si hi ha altres artistes, atesa la proverbial qualitat del nostre art i la manca d'informació que hi ha sobre ell.

Aquest "silenci" contrasta amb la vitalitat de l'escena interior, plena d'artistes d'interès. Per això ens podem preguntar si el desconeixement que hi ha de l'art espanyol és fruit d'una actitud d'abandonament per part dels organismes oficials, o fruit de la pròpia situació de crisi econòmica. Ja que, a diferència d'altres sectors, sí que hi ha hagut una certa política oficial respecte de les arts plàstiques, almenys en els dos grans blocs històrics de postguerra. I així, hauríem de recordar que durant el franquisme es va utilitzar l'art d'avantguarda per donar una imatge de "normalització" a l'exterior, mentre que a l'interior es posaven totes les traves possibles a la seva mera existència, i que, més endavant, la difusió de l'art espanyol fora de les nostres fronteres va tenir el seu moment àlgid amb el govern socialista i, en concret, fins a la fi dels anys vuitanta.³²⁵»

Més enllà dels artistes que destacà en aquell moment Victoria Combaila, estem parlant de l'any 1996, i de la trajectòria més que consolidada de Jaume Plensa, el que és remarcable del text és aquesta invisibilitat artística de la qual parla, i que a banda d'aquests quatre noms, molts d'altres artistes han passat desapercebuts a casa nostra, sovint amb trajectòries àmplies i consolidades també a l'estranger. Nazario, en una conferència afirmava que tots els museus d'art contemporani desitgen tenir un Tàpies a la seva col·lecció, però cap vol tenir una pàgina de còmic³²⁶. A aquesta invisibilitat de part dels artistes de casa nostra s'hi afegeix encara un altre ítem, els d'aquells que s'han negat a seguir les modes, o que han conreat disciplines sovint menystingudes com és el cas dels còmics, les historietes, els fanzines, les obres presentades en formats com carpetes o que s'escapen dels formats tradicionals, es queden fora sovint d'aquest reconeixement. És veritat que José Luis Pascual treballa amb aquests formats que podem considerar més tradicionals, com la pintura, escultura, múltiples, obra gràfica, però sovint i sobretot

³²⁵ V. Combalía, *Art Espanyol per a La Fi de Segle* (Barcelona: Tecla Sala, Àmbit Serveis Editorials, 1996), p:9-10.

³²⁶ Nazario, *una vida dedicada a l'escàndol*, conferència impartida el dia 21 de novembre del 2018 a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili.

durant l'època dels seixanta, setanta i també vuitanta, presenta moltes de les obres en carpetes o en catàlegs fets a mà, on el món del còmic, les seves tècniques i també el seu sentit narratiu hi són molt presents.

Parlem d'un artista independent, de difícil classificació, gran estudiós de l'art i de la cultura en general, que ha conreat una obra personal i singular, que des de molt petit ha fet de l'acte de dibuixar una pràctica diària, un exercici constant que l'ha dotat d'una extraordinària habilitat, i d'una producció artística ingent, com poques vegades trobem. En el seu cas, l'obra ben feta, és el fruit d'una metòdica aplicació i d'un particular procés comunicatiu per mitjà del treball incansable d'un artista profundament disciplinat i metòdic, fins i tot atípic, com ell mateix expressa, ja que defuig dels tòpics que sovint acompanyen la concepció d'artista.

Sempre ha defensat, fins i tot a contracorrent, la seva autonomia i independència. Sent sempre fidel als seus principis, sense fer concessions al gust del públic ni a les banalitats de la moda, essent aquest un dels motius principals pel que les seves creacions desprenen autenticitat i veracitat. Les seves obres ens permeten descobrir la personalitat d'un artista que ha sabut captar, com si es tractés d'un catàleg, els paisatges on ha viscut, l'escena inconformista de la Barcelona dels anys setanta, els paisatges idíl·lics d'Eivissa durant els vuitanta, el panorama artístic de Centelles als noranta, i els paisatges de l'Empordà dels últims vint anys. Un recorregut per l'escenari del país, des de la dictadura, passant per la transició i la posterior democràcia, ple de llums, ombres, relectures i múltiples referències als grans ítems culturals, polítics i socials del segle XX, que l'artista ha plasmat a la perfecció, creant un dietari visual de la nostra història recent.

L'artista Francesc Gimeno afirmava:

«La pintura més que invent, és inventari.»

I aquesta concepció de l'art s'ajusta molt bé a les premisses que guien a l'artista en el seu procés creatiu. Evidentment, a la seva obra no li manca l'element subjectiu, l'artista s'ha servit de l'humor negre i punyent, d'una poètica sense retòrica, directa i temperamental, d'una ironia agressiva durant els setanta i vuitanta. A poc a poc s'ha transformat en un humor cada vegada més afable per mostrar la seva disconformitat i la seva actitud crítica, es tracta d'una obra profundament vital, que podem entendre com una mena d'autobiografia visual. Ha creat tot un món poètic de figures femenines, paisatges, xiprers, cans i autoretrats, per mitjà dels quals expressa el seu món interior i que nodereixen la seva obra gràfica, pictòrica i escultòrica, però també el disseny de productes. Un imaginari i una tècnica que ha anat evolucionant, pictòricament, el blanc i el negre, el traç enèrgic, combatiu i ple d'enginy, de pinzellada agosarada, rabiosa i expressionista ha madurat fins a arribar a una contenció de la línia, cada vegada més

sensata i reflexiva, a un traç cada vegada més precís i segur, banyat pels colors càlids de l'Empordà. Escultòricament, del cartó ondulat ha passat a la planxa metàl·lica, que concentra la força en la simbiosi entre el volum i la bidimensionalitat. Creades a partir de l'equilibri del laberint d'incisions dissenyades en la superfície i que es concreten en retallar-se en l'espai, una dimensió que aconsegueix a partir de la descomposició cubista de la imatge en diferents plans. Facetes constituïdes pel buit i pel ple, pels reflexos i les ombres, que es presenta en múltiples perspectives i que va més enllà de la visió frontal, en una obra que s'estructura a partir del doblec, en el que l'artista anomena un procés de "ferroflèxia".

En una entrevista realitzada el 2007 explicava:

«Los temas no los escoge el artista sino que a la inversa, son ellos los que te escogen a ti. Trabajo mucho la figura del perro, un animal que me encanta además, pero es él el que me busca. Y con ellos y a través de ellos expreso lo que quiero decir. Es como mi alter ego. [...] Transmiten mi estado de ánimo, mi percepción de ciertas cosas, mis enfados o mi sentido del humor. Hablan por mí, y cuando aparecen ladrando a la luna expresan de ese modo mi impotencia y mi incomprensión ante ciertas injusticias del mundo.³²⁷»

La ressenya sobre José Luis Pascual del directori d'artistes de la Fundació Vila Casas resumeix d'aquesta manera l'estil de l'artista:

«L'obra de José Luis Pascual es troba immersa en un món molt particular ja que, tot i tractar-se d'un artista autodidacte podem inserir-la dins les estètiques contemporànies: el dadaisme, amb el seu tarannà burlesc; el cubisme, en la composició plàstica; el conceptual, que accepta tots els materials per tal d'arribar a la idea; l'art sociològic, i, finalment, l'art interdisciplinari Art & Language, aquell que connectant camps de coneixement diversos pren el llenguatge com a punt de partença.³²⁸»

Una síntesi molt encertada però que no fa referència a una de les particularitats que ha caracteritzat l'obra de l'artista des dels seus inicis, la figuració, sempre present en les seves creacions.

³²⁷ Molina. V, «José Luis Pascual, El Arte de La Resistencia», *Revista Fuera de Serie*, abril (2017), p:29.

³²⁸ [<https://www.fundaciovilacasas.com/ca/obres/Jose-Luis-Pascual>]. Consulta: 17/07/20

Per mitjà de la figuració s'aproxima a la quotidianitat, al tema familiar, domèstic i senzill, i ho fa des de la sinceritat, l'espontaneïtat i l'emoció.

«L'obra de José Luis Pascual permet trobar en l'habitual el goig secret de la "invenció", com deia Goya, o de la creació, com diem ara.³²⁹»

Lingüísticament s'ha nodrit d'elements iconogràfics fàcilment reconeixibles per a l'espectador. Fins a cert punt, podem considerar que la seva obra s'aproxima al moviment pop, plenament vigent a l'inici de la seva carrera artística, i que a Espanya estava representat per exemple per Equipo Crónica. Una influència que no va ser assumida de forma mimètica, tot i les similituds existents, l'obra de José Luis Pascual fa un ús del llenguatge dels mitjans de comunicació diferent, però en comparteix el component de crítica social fomentant un pensament crític respecte a l'entorn social i polític en què vivia.

Sovint com molts d'altres artistes han fet al llarg de la història, ha sentit la necessitat de plasmar no només en les seves obres plàstiques, sinó també per mitjà de l'escriptura, les seves reflexions sobre la creació artística, un artista que ha anat més enllà de la pràctica, un teòric de l'art, en el sentit més universal i a la vegada més íntim de la paraula, l'estudi dels seus textos són de gran vàlua per a la comprensió del seu pensament i la seva producció artística:

«Le voy dando vueltas desde siempre y más desde que un amigo me lo preguntó, a bote pronto por teléfono, para un artículo en una revista. No supe que responderle, de repente, las definiciones de los libros no servían para nada. En el momento actual mi conocimiento de lo que puede ser el arte se acerca bastante al hecho de su práctica. Práctica que se ha de realizar con todo el entusiasmo, con la mayor información posible, con gran número de aspiraciones personales y sociales, pero sobretodo, y esto es lo más importante, por la absoluta necesidad del hecho en si, soy pintor, me siento pintor y tengo que practicar el hecho de serlo.

Inicio el camino partiendo de este punto, no puedo y a partir de ahí no me da la gana, hacer otra cosa que no sea pintar.

Necesito también que esta acción tenga para mi el sentido de utilidad. Cuántas veces he salido en busca de ésa utilidad, el primer tropezón me lo he dado contra la belleza... alimento del alma y tantas cosas como se dicen. Creo que no es eso, al igual que no se trata de alimentar de ninguna

329 Puig, *Suport i creació a l'obra de José Luis Pascual*. p:4.

otra manera. La belleza es un dato que conozco muy bien por mi desarrollo particular y que me sirve en mi vida personal para contemplar parte de la vida y gran cantidad de obra, pictórica y no pictórica de otros artistas, de antes y de ahora, però que a mi no me sirve ni como punto de partida ni como resultado de la mía. [...]

Desde que empecé a pintar, sostengo un feroz diálogo con la obra que voy realizando y trato de racionalizar lo que de una manera, digamos inconsciente, ha ido apareciendo en los cuadros.³³⁰»

Pacient i agut observador ha estat un artista, com ja hem apuntat, lligat a la figuració, però no com un mer imitador de la realitat, sinó com un subjecte sensible davant l'acte perceptiu, de qui treballa motivat per una forta necessitat vital d'expressió, de comunicació, que en definitiva és el sentit que ell li atorga a l'art.

³³⁰ Pascual, «A modo de manifiesto».

VII. BIBLIOGRAFIA, HEMEROGRAFIA I WEBGRAFIA

NOTES A PEU DE PÀGINA

BIBLIOGRAFIA

- Aguilera, V., *Panorama del nuevo arte español* (Ediciones Guadarrama, 1966).
- Aguilera, V., *Iniciación al arte español de la postguerra* (Barcelona: Editorial Península, 1970).
- Aguilera, V., *Diccionario del arte moderno* (València: Editorial Fernando Torres, 1979).
- Agustí, D., *Història breu de Barcelona* (Barcelona: Editorial Comanegra, 2014).
- Alcolea, S., *L'art català dins Europa* (Barcelona: Edicions Pòrtic, 2003).
- Argan, G., *El arte moderno* (València: Editorial Fernando Torres, 1975).
- Barral, X., *Retallar el blau, assaig sobre l'art català del segle XX* (Barcelona: Edicions Pòrtic, 2001).
- Barral, X., *Història de l'Art a Catalunya, creació artística, paisatge i societat* (Barcelona: Editorial Base, 2013).
- Barthes, R., *he Death of the Autor* (Nova York: Hill & Wang, 1977).
- Benjamin, W., *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (Barcelona: Edicions 62, 1983).
- Bozal, V., *Historia del arte en España* (Madrid: Editorial Istmo, 1972).
- Bozal, V., *Arte del siglo XX en España, Pintura y escultura 1939-1990*, Segona edi (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1995).
- Bozal, V., *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, II 1940-2010* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 2013).
- Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Segona edi (Buenos Aires: Argonauta, 2001).
- Brihuega, J., *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)* (Madrid: Editorial Istmo, 1981).

- Calvo Serraller, F., *El arte contemporáneo* (Barcelona: Editorial Taurus, 2001).
- Chipp, H.B., *Teroías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Madrid: Editorial Akal, 1995).
- Cirlot, L., *La pintura informal a Catalunya 1951-1970* (Barcelona: Anthropos, 1983).
- Cirlot, L., *Las últimas tendencias pictóricas* (Barcelona: Edicions Vicens Vives, 1990).
- Combalía, V., *Art espanyol per a la fi de segle* (Barcelona: Tecla Sala, Àmbit Serveis Editorials, 1996).
- Corredor-Matheos, J., *La segona meitat del s.XX. Història de l'art català, Vol.IX* (Barcelona, 1996).
- Cruz, F., *Las vanguardias artísticas en Europa* (Pamplona: Editorial Salvat, 1987).
- D'Aroy Hugues, A. Vernon-Morris, H., *La impresión como arte, Técnicas tradicionales y contemporáneas* (Barcelona: Blume, 2010).
- Díaz, M.P., *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana* (Madrid: Editorial Síntesis, 2006).
- De Diego, E., *Trístisimo Warhol, cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos* (Madrid: Editorial Siruela, 1999).
- Eco, U., *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1965).
- Fontserè, C., *Memòries d'un cartellista català (1931-1939)* (Barcelona: Editorial Pòrtic, 1995).
- Foster, H., *La posmodernidad*, Quarta edició (Barcelona: Editorial Kairós, 1998)
- Foster, H., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad y posmodernidad* (Madrid: Editorial Akal, 2006).
- Gale, M. Giménez, C., *Constantin Brancusi. The essence of things* (Londres: Tate Publishing, 2004).
- Garrido, C., *Grabado: Procesos y técnicas* (Madrid: Akal Bellas Artes, 2014).
- Guasch, A.M., *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Editorial Alianza Forma, 2000).
- Gumí, J. Monllaó, R., *Diccionario de tècniques pictòriques* (Barcelona: Edicions 62, 1988).
- Hamilton, R., *Collected Words* (Londres: Thames and Hudson, 1982).
- Hueso, C., *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya, dels inicis a la creació del gremi de galeries d'Art de Catalunya* (Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006).
- Julian, I. Tapies, A., *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona: Editorial Icària, 1977).

- Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte* (Barcelona: Grupo Planeta, 1996).
- Karin, T., *Diccionario del arte actual* (Barcelona: Editorial Labor, 1978).
- Koch, S., *Andy Warhol Superstar* (Barcelona: Edicions Anagrama, 1976).
- Lechado, J.M., *La Movida. Una crónica de los 80* (Madrid: Algaba Ediciones, 2005).
- Lippard, L., *El pop art* (Barcelona: Ediciones Destino, 1993).
- Livingstone, M., *British Pop* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005).
- Lucie-Smith, E., *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Segona (Madrid: Cátedra).
- Lucie-Smith, E., *Movimientos artísticos desde 1945*, Quarta edi (Barcelona: Ediciones Destino, 1995).
- Luis Marzo, J. Mayayo, P., *Arte en España (1939-2015)* (Madrid: Editorial Cátedra, 2015).
- Marchan Fiz, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Tercera Ed (Madrid: Akal, 1986).
- Mariner, J.C., *De Postguerra:1951-1990* (Barcelona: Editorial Crítica, 1994).
- Martínez, A., *De Andy Warhol a Cindy Sherman* (València: Arte del siglo XX, Universitat Politècnica de València, 2000).
- Massey, A., *The Independent Group, Modernism and mass culture in Britain, 1945-1959* (Manchester: Manchester University Press, 1995).
- Mayer, R., *Materiales y técnicas del arte* (Madrid: Blume, 1985).
- Miralles, F., «Sobre el surrealisme a Catalunya», *Les Avantguardes a Catalunya* (Barcelona, 1999), p: 5.
- Monleón, M., *La experiencia de los límites, Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* (València: Diputació de València, 1999).
- Moreno, Ceferino, *España Biennale di Venezia '80*, ed. Direcció General de Relacions Culturals del Ministeri d'Assumptes Exteriors (Madrid, 1980).
- Nazario, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*, Segona edi (Vilaboa: Ellago Ediciones, 2010).
- Núñez, M., *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)* (Madrid: Consejo Superior de Invesetigaciones Científicas, 2006).
- Orihuela, A., *Poesía, pop y contracultra en españa* (Editorial Berenice, 2013).
- Poli, F., *Producción artística y mercado* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976).
- Pradel, J.L, Marín, M., *Arte contemporáneo (últimas*

- tendencias*), Col·lecció (Barcelona: Editorial Larousse, 2008).
- Preciado, B., «La Ocaña que merecemos. Camp Conceptualismo, subalternidad y políticas performatives», *Ocaña, 1973-1983: Acciones, actuaciones, activismo* (Barcelona, 2011), p: 94.
- Puig, A., *Les avantguardes artístiques catalanes* (Barcelona: Editorial Barcanova, 1993).
- Puig, A., *Suport i creació a l'obra de José Luis Pascual, Galeria Àmbit* (Barcelona: Galeria Àmbit, 1996).
- Puig, A., *José Luis Pascual* (Barcelona: March Editor, Col·lecció Art Land, 2002).
- Rodríguez, R., *Avantguarda artística i societat a Eivissa (1933-1985)* (Eivissa: Res Publica Edicions, 2003).
- Sager, P., *Nuevas formas de realismo* (Madrid: Editorial Alianza Forma, 1981).
- Segura, I., *Barcelona feminista 1975-1988* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2019).
- Soriano, R., *Cómo se escribe una tesis: guía práctica para estudiantes e investigadores*. (Còrdova: Editorial Berenice, 2008)
- Suárez, J.C., «Equipo Crónica: Crónica de un equipo, (1964-1981)» (Universitat de Barcelona, 1990).
- Thomas, K., *Diccionario del arte actual*, Sexta Edic (Madrid: Editorial Labor, 1996).
- Torrent, R., «Antecedents i projectes», a *Avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València: Generalitat Valenciana i l'IVAM, 2018), p: 23.
- Triadó, J. R., *Agenda* (Ambit Serveis Editorials, 1989).
- Triadó, J.R., *El grotequismo simbólico de José Luis Pascual*, ed. Batik, 1975.
- Vattimo, G., *La sociedad transparente* (Barcelona: Editorial Paidós, 1990).
- Vidal, M., «1912, L'exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau», *Les arts i els artistes* (Barcelona, 1996).
- VV.AA., *Diccionario visual de términos de arte* (Madrid: Cátedra Editorial, 2015).
- VV.AA., *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos* (Barcelona: Ellago Ediciones, 2004).
- VV.AA., *Pop Art* (Ediciones Poligrafia).
- VV.AA., *Sociedad del bienestar, vanguardias artísticas, terrorismo y contracultura. España-Italia(1960-1990)* (Madrid: Editorial Dykinson, 2011).

CATÀLEGS

- Álvarez, M., *José Luis Pascual* (Toulouse: Galeria Fabrice Galvani, 2002).
- Alzamora, A., «José Luis», en *PABLO* (José Luis Pascual, 2006).
- Barreiro, P., «La Biennial Roja del 76 i les seves preqüeles: batalles semàntiques en el camp de la història a Espanya», *Avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València, 2018).
- Borràs, M. Lluïsa, «José Luis Pascual, una obra transversal», en *ONCE UPON A TIME* (Barcelona: Espai VolART).
- Collazos, O., «José Luis Pascual» (Galeria Sen, 1976).
- Collazos, O., *Las perversiones* (Barcelona: José Luis Pascual, 1977).
- Collazos, O., «José Luis Pascual: formalismo y grotesco», en *Catálogo XVI Bienal Internacional de Sao Paulo* (Madrid: Gráficas Letra, 1981).
- Garí, Clara., «Dibuixar damunt l'escrit», *Galeria Cyprus*, José Luis (1994).
- Pascual, José Luis, «A modo de manifiesto», *Presencias de nuestro tiempo* (Barcelona: Galeria René Metras, 1982).
- Pascual, José Luis, «José Luis Pascual a Centelles (1986-1993)» (Centelles: Centre d'Art el Marçó Vell, Ajuntament de Centelles, 2005).
- Pascual, José Luis, *José Luis Pascual «Divertimentos»* (Vilafuïga: Mas Espelt, 2012).
- Picazo, G., «José Luis Pascual», *España, Biennale di Venezia '80* (Madrid, 1980).
- Suárez, J.C., «Línia continua, José Luis Pascual» (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989).
- Susanna, Alex, «José Luis Pascual o els colors de la nit» (Palma de Mallorca: Sa Nostra, 1992).

HEMEROGRAFIA

- Aguilera, V., «La posguerra. Documentos y testimonios», *Servei de Publicacions del Ministerio de Educación y Ciencia* (Bilbao, 1975), pp: 9-12.
- Borràs, M.Lluïsa, «Huevos de artista», *La Vanguardia*, 27 de juny (2008), p:11.
- Casani, B., *La luna de Madrid* (Madrid, 1985).
- Cirici, A., «Els equips», *Serra d'Or* (Barcelona, març 1968), p: 68.
- Crimp, D., «The Photographic Activity of Postmodernism», *October*, Vol.15 (1980), pp:91-101
<<https://www.jstor.org/stable/778455?origin=JSTOR-pdf&seq=1>>.
- Espadaler, A., «José Luis Pascual», *La Vanguardia*, dimarts 14 (2009), p:7.
- «José Luis Pascual», *Diario de Ibiza* (Eivissa, 1 juny 1981), p: 7.
- Llorens, T., «Un any d'Estampa Popular de València», *Serra d'Or*, 1965, pp: 41-43.
- Pascual, José Luis, «El mes de José Luis Pascual», *Ajoblanco* (Barcelona, novembre 1987), p:16
- Planas, Ricard, «José Luis Pascual, Galeria Trece», *Diari de Girona* (Girona, 4 agost 1995), p: 31.
- Redacció, «Exposición de José Luis Pascual en el Baix Empordà», *La Vanguardia* (Barcelona, 6 agost 1994), p: 24.
- Soler, A., «José Luis Pascual», *Diari de Girona*, 3 d'octubr (2014), p:64.
- Spiegel, Olga, «José Luis Pascual : la vida cotidiana contada en una línea de hierro forjado», *La Vanguardia* (Barcelona, 23 juny 1989), p: 55.
- Suárez, J. C., «No», *Figura, Revista de Arte* (Sevilla, 1985), p: 123.
- V, Molina., «José Luis Pascual, el arte de la resistencia», *Revista Fuera de serie*, abril (2017), p:29.

WEBGRAFIA

[<http://www.museoreinasofia.es/actividades/arte-espanol-exposicion-artistas-ibericos-1925>], Consulta: 03/06/2018.

[<https://www.macba.cat/ca/revista-dau-al-set-tharrats-2018>], Consulta: 13/10/2018.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serra-dor22/html/a78b7e66-aa64-11e1-b1fb-00163ebf5e63_43.html], Consulta: 14/12/18.

[<https://es.scribd.com/doc/94955634/lacana-quemerecemos>], Consulta: 15/12/18.

[<http://biblioteca.uoc.edu/es/recursos/recurso/dali-salvador-montanya-lluis-gasch-sebastia-1928-el-manifestgroc>], Consulta: 01/12/2018.

[<https://www.ateneubcn.org/agenda/gatpac-grup-darquitectes-i-tecnics-al-progres-larquitectura-contemporania-larquitectura>], Consulta: 18/10/18

[<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004011913&lang=ca>], Consulta: 02/12/18.

[<https://dlc.iec.cat/results.asp>], Consulta : 08/11/2018

[<https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena->

<courbet/courbet-se-expresa.html>], Consulta: 12/12/18.

[<https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/barcelona-era-una-festa-underground-1970-1980/video/3233431/>], Consulta: 14/12/17.

[www.georgemaciunas.com], Consulta: 22/03/18.

[<https://tallerdepicassobarce.atavist.com/>]. Consulta: 17/12/18

[<https://www.artbasel.com/about/history>] Consulta: 17/04/19

[<https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1>], Consulta: 05/02/20.

[<http://www.eeif.es/veus/Maloney-Galeria/>], Consulta: 29/01/20

[<http://www.eeif.es/veus/Voort-Carlvan-der/>], Consulta: 29/01/20

[<http://www.eeif.es/veus/Ivan-Spence-Galeria/>] Consulta: 29/01/20

[<http://fundaciotharrats.cat/joan-josep-tharrats/>], Consulta: 03/01/2020

[http://www.caac.es/publicaciones/libros/rev_figura.htm], Consulta: 03/01/20

[<https://www.jstor.org/stable/778455?o>

[rigin=JSTOR-pdf&seq=1](#) .

Consulta:03/02/2020.

[<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/constantin-brancusi-essence-things>], Consulta: 20/05/20.

[www.bernardes.cat/audiovisual/jose-luis-pascual-audiovisual/], Consulta:
05/06/2020

[<http://www.joseluispascualkm7.com>],
Consulta: 27/04/20

[<https://www.fundaciovilacasas.com/ca/obres/Jose-Luis-Pascual>], Consulta:
17/07/20

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIBLIOGRAFIA GENERAL- ART

- Adorno, T. W., *Teoría estética*, (Madrid: Taurus, 1971).
- Aguilera, V., *Arte moderno en Cataluña* (Barcelona: Editorial Planeta, 1986).
- Aguilera, V., *Arte en España 1918-1994*, Colección (Madrid: Editorial Alianza, 1994).
- Aguirre, J.A., *Arte último: La Nueva Generación en la escena española* (Madrid: Diputación de Cuenca, Dep. Cultura, 1969).
- Aisa, F., *Les avantguardes, surrealisme i revolució (1914-1939)* (Barcelona: Editorial Base, 2008).
- Amaya, M., *Pop as Art* (Londres: Studio Vista, 1965).
- Biedermann, H., *Diccionario de símbolos*, (Barcelona: Paidós, 1993).
- Bozal, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, (Madrid: Editorial Visor, 1987).
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, (Barcelona: Editorial Península, 1987).
- Calabrese, O., *Cómo se lee una obra de arte*, (Madrid: Cátedra, 1993).
- Calvo Serraller, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (Madrid: Editorial Alianza Forma, 1988).
- Calvo Serraller, F.: *El Pop Espanyol, Los años sesenta. El tiempo reencontrado* (Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2004).
- Carulla, J., *Cataluña en 1.000 carteles, de los orígenes a la guerra civil*, (Barcelona: Fundació Jaume I, 1994).
- Chevalier, J. i GHeerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*. (Barcelona: Herder, 2007).
- Combalía, V., *Art espanyol per a la fi de segle* (Barcelona: Tecla Sala, Àmbit Serveis Editorials, 1996).
- Daix, P., *Historia cultural del arte moderno, el siglo XX* (Madrid: Cátedra Editorial, 2002).
- Eliade, M., *Imágenes y símbolos*,(Madrid: Taurus, Madrid, 1955).
- Foster, H., *La posmodernidad*, Cuarta edición (Barcelona: Editorial Kairós, 1998).
- Freedman, K., *Enseñar la cultura visual*, (Barcelona: Editorial Octaedro, 2003).

Fratini, E. & Palmer, O., *Guia Básica del Cómic*, (Madrid: Nuer Ediciones, 1999).

Fuga, A., *Técnicas y materiales del arte* (Barcelona: Editorial Electa, 2004).

Gale, M. Giménez, C., *Constantin Brancusi. The essence of things* (Londres: Tate Publishing, 2004).

García-miracle, D., *Historia social y cultural del cartel*, (Madrid: Dirección general del Patrimonio artístico. Ministerio de cultura, 1981).

GIL, E., *Pioneros del diseño gráfico*, (Barcelona: índex Book, 2007).

Grabowski, B. Fick, B., *El grabado y la impresión, guía completa de técnicas, materiales y procesos* (Barcelona: Blume, 2009).

Grampp, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*, (Barcelona; Ariel, 1991).

Guasch, A.M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997).

Guasch, S., *Escritos d'art i d'avantguarda (1925-1938)* (Barcelona: Edicions del Mall, 1987).

Guggenheim, P., *Una vida para el arte*, (Barcelona: Parsifal, 1990).

Hildebrand, A., *El problema de la forma en la obra de arte*, (Madrid: Visor, 1988).

Honef, K., *Pop Art* (Colònia: Editorial Taschen, 2004).

Hugues, R., *El impacto de lo nuevo, el arte en el s.XX*, Edició ampliada (Barcelona: Editorial Galaxia, 2000).

Jardí, E., *Els moviments d'avantguarda a Barcelona* (Barcelona: Edicions del Cotal, 1983).

Julian, I. Tapies, A., *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona: Editorial Icària, 1977).

Lyotard, J.F., *La condición postmoderna*, (Madrid: Cátedra, 2000).

Maderuelo, J.,; *La pérdida del pedestal*, (Madrid: Visor, 1994).

Maderuelo, J.,; *Medio siglo de arte. Últimas tendencias*, (Madrid: Abada, 2006).

Marín Anglada, M; Pradel J.: *Arte contemporáneo (últimas tendencias)*, (Barcelona: Col·lecció Reconocer el Arte, Larousse, 2008).

Marín, R., *Equipo Crónica: Pintura, cultura y sociedad* (València: Col·lecció Formes Plàstiques, Institució Alfons el Magnànim, 2002).

Miralles, F., *L'època de les avantguardes, 1917-1970* (Barcelona: Edicions 62, 1983).

Mitchinson, D., *Henry Moore. Escultura*, (Barcelona: Polígrafa, 1981).

- Osterwold, T., *Pop Art* (Köln: Editorial Taschen, 2007).
- Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, (Madrid: Alianza, 1979).
- Puig, A., *El pensamiento artístico actual* (Barcelona: Quaderns de cultura, 1967).
- Puig, A., *Històries de Dau al Set, 50 anys* (Barcelona: Editorial Thassàlia, 1998).
- Ràfols, J.F., *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* (Barcelona- Bilbao: Edicions Catalanes- La Gran Enciclopèdia Basca).
- Rambla, W., *Principales itinerarios artísticos del siglo XX, una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*, Col·lecció (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2000).
- Ramírez, J.A., Carrillo, J., *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, (Madrid: Cátedra, 2004).
- Read, H., *Educación por el arte*, (Barcelona: Paidós, 1996).
- Read, H., *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, (Buenos Aires: Editorial Infinito, 1971).
- Salabert, P., *Teoría de la creación en el arte*, (Madrid: Akal, 2013).
- Salcedo, A., *L'art del segle XX a les comarques de Tarragona*, (Tarragona: Arola Editors, 2001).
- Satué, E., *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988).
- Satué, E., *El diseño gráfico en España*. (Madrid: Alianza Editorial, 1997).
- Sauras, J., *La escultura y el oficio de escultor*, (Barcelona: Del Serbal, 2003).
- Schapiro, M., *El arte moderno*, (Madrid: Alianza, 1988).
- Sureda, J. Guasch, A.M., *La trama de lo moderno* (Madrid: Editorial Akal, 1987).
- Tàpies, A., *L'experiència de l'art*, (Barcelona: Edicions 62, 1996).
- Vattimo, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007).
- Vettese, A., *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, (Madrid: Pirámide, 2002).
- Vidal, J., *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern* (Manresa: Fundació Caixa de Manresa, 1987).
- VV.AA., *Figurative art since 1945* (Londres: Thames and Hudson, 1971).
- VV.AA., *El arte en la sociedad moderna*, (València: Fernando Torres, 1974).

VV.AA., *España, vanguardia artística y realidad social 1936-1976* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976).

VV.AA., *Diccionario del Arte Moderno* (València: Editorial Fernando Torres, 1979).

VV.AA., *Art i Patrimoni. Cultura i natura*, (Girona: Universitat de Girona y Ajuntament de Girona, 1996).

VV.AA., *Arte en España 1918-1994* (Madrid: Editorial Alianza, 1995).

VV.AA., *Guia del patrimoni monumental i artístic de Catalunya* (Barcelona: Editorial Pòrtic, 2000).

VV.AA., *El Pop Español, los años sesenta. El tiempo reencontrado* (Segovia: Museo de arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005).

VV.AA., *El arte desde 1900* (Madrid: Editorial Akal, 2006).

VV.AA., *En cos i ànima. Una dècada d'art emergent*, (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010).

VV.AA., *Arte del siglo XX* (Barcelona: Taschen, 2012).

VV.AA., *Espanya avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València: Generalitat Valenciana i l'IVAM, 2018).

Wilson, S., *El arte pop* (Barcelona: Editorial Labor, 1975).

Wood, P., *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, (Madrid: Akal, 1999).

Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).

Woodfield, R., *Gombrich esencial*, (Madrid: Editorial Debate, 1997).

BIBLIOGRAFIA GENERAL- HISTÒRIA I SOCIETAT

- De Castro, F-G., *La isla perdida, Memoria de una época de Ibiza* (Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa, 2000).
(Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 2014).
- De Riquer, B., «Història, política, societat i cultura dels Països Catalans», en *Enciclopèdia Catalana* (Barcelona, 2008).
Rozenberg, D., *Ibiza, una isla para otra vida: inmigrantes utópicos, turismo y cambio cultural* (Centro de Investigaciones Sociológicas, 1990).
- Planells, M., *El nacimiento de Babel-Ibiza años 60-*, Segona edi (Eivissa: Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, 2002).
Tusell, J., *Historia de España en el s.XX* (Madrid: Editorial Taurus, 1998).
- Rodríguez, R., *La construcció d'un mite. Cultura i franquisme a Eivissa 1936-1975*
Vilar, P., *Historia de España* (Barcelona: Editorial Crítica, 1978).

ALTRES

- Baelo, M.: *El arte de presentar trabajos académicos ante un tribunal: TFG, TFM y tesis doctoral* (Roquetas de Mar: Círculo Rojo, 2017).
projectes de recerca, (Barcelona: Profit Editorial, 2017).
- Eco, U.: *Cómo se hace una tesis*, (Barcelona: Gedisa Editorial, 2001).
- Moradiellos, E.: *La tesis doctoral en Ciencias Humanas y Sociales, una guía práctica*,(Madrid: Editorial Akal, 2017).
- Rivera-Camino, J.: *Cómo escribir y publicar una tesis doctoral*, (Madrid: ESIC Editorial, 2011).
- VV.AA.: Com fer recerca. Treball de fi de grau, tesi de màster, tesi doctoral i altres

CATÀLEGS CONSULTATS

CATÀLEGS ESPECÍFICS-JOSÉ LUIS PASCUAL

- Alzamora, A., *JLP*, (Barcelona: Galeria Tres Punts, 2004). 1981).
- Alzamora, A., *Samba* (Tolouse : Galeria Fabrice Galvani, 2004). Garí, Clara., *Dibuixar damunt l'escrit*, (Sant Feliu de Boada: *Galeria Cyprus*, 1994).
- Alzueta, M., *En els inicis d'un camí nou* (Centelles: Capella de Jesús, 1990). Jané, S., *L'univers ombrívol de José Luis Pascual*, (Barcelona: Galeria Sebastià Jané, 1989).
- Borràs, M,L.: *Once upon a time 1961-1985*, (Barcelona: Funació Vila Casas, 2004). Pascual, J.L., *José Luis Pascual, Presencias de nuestro tiempo*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1980).
- Borràs, M. L, Pascual J,L.: *20 anys d'escultures en ferro 1989-2009*, (Barcelona: Fundació Vila Casas, 2013). IDEM., , *A modo de manifiesto, Presencias de nuestro tiempo* (Barcelona: Galeria René Metras, 1982).
- Collazos, O., *José Luis Pascual*, (Madrid: Galeria Sen, 1976). IDEM., *José Luis Pascual, Presencias de nuestro tiempo*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1982).
- Collazos, O., *José Luis Pascual*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1977). IDEM., *José Luis Pascual, Presencias de nuestro tiempo*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1984).
- Collazos, O., *José Luis Pascual*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1979). IDEM., *José Luis Pascual, Presencias de nuestro tiempo*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1984).
- Collazos, O., *Pitture di Jose Luis Pascual*, (Milà: Galleria del Naviglio, 1981). IDEM., *Exposición de dibujos y grabados, José Luis Pascual*, (Madrid: Galeria Sen, 1989).
- Collazos, O., «José Luis Pascual: formalismo y grotesco», en *Catálogo XVI Bienal Internacional de Sao Paulo* (Madrid: Gráficas Letra,

IDEM.: *Línia contínua,, José Luis Pascual intervenció a l'espai*, (Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989).

IDEM., *José Luis Pascual, Presencias de nuestro tiempo*, (Barcelona: Galeria René Metras, 1992).

IDEM.: *Ombres de ferro*, (Vilajuïga: Mas Espelt, 2002).

IDEM., *José Luis Pascual a Centelles (1986-1993)*, (Centelles: Centre d'Art El Marçó Vell, 2005).

IDEM.: *En clave de samba*, (Vilajuïga: Mas Espelt, 2010).

IDEM., *Fronteras*, (Vilajuïga: Mas Espelt, 2011).

IDEM., *A diario*, (Vilajuïga: Mas Espelt, 2011).

IDEM., *Esculturas*, (Camallera: KM7 Espai d'Art, 2013).

IDEM.: *Dibujos*, (Camallera: KM7 Espai d'Art, 2014).

Puig, A., *Suport i creació a l'obra de José Luis Pascual*, (Barcelona: Galeria Àmbit, 1996).

Triadó, J.R., *José Luis Pascual*, (Barcelona: Galeria Trece, 1975).

Suárez, J.C., *Made in Centelles*, (Centelles: Capella de Jesús, 1990).

Suárez, J.C., *Made in Centelles*, (Centelles: Capella de Jesús, 1990).

Susanna, A., *La nit* (Palma de Mallorca: Sa Nostra, 1991).

Susanna, A., *José Luis Pascual*, (Barcelona: Sala Gaspar, 1992).

HEMEROGRAFIA CONSULTADA

Altaió, V.: «José Luis Pascual o el rerafons de l'esquinç» *Diari de Barcelona*, (Barcelona, febrer de 1982).

Barreiro, P., «La Biennal Roja del 76 i les seves preqüeles: batalles semàntiques en el camp de la història a Espanya», *Avantguarda artística i realitat social 1936-1976* (València, 2018), p. 20

Borràs, M.Ll., «Huevos de artista», *La Vanguardia* (Barcelona, 27 de juny, 2008), p:11.

Borràs, M.Ll.: «Arte en el Empordà», *La Vanguardia*, (Barcelona, 14 d'agost, 1995), p:25.

Bufill, J., «Artístico Empordà», *La Vanguardia*, (Barcelona, 1994), p:28.

Buxadera, I.: «Un estil propi», *El 9 Nou*, (22 de març, 1991).

Cadena, J.M.: «Pintura», *El Periódico*, (Barcelona, 17 de desembre, 1996).

Casademont, T.: «Al voltant de les formes de la figura femenina», *El Punt*, (Girona: 12 d'agost, 1995), p:23.

Casalé, R.: «L'univers lúdic de la nit en José Luis Pascual», *Papers d'art, núm.49*, octubre, 1992.

Cirici, A., «Els equips», *Serra d'Or* (Barcelona, març 1968), p: 68

Del Castillo, A.: «JLP en el taller de Picasso», *Diari de Barcelona*, (Barcelona, 14 d'octubre, 1972), p:22.

DOls Rusiñol, J.: «Surrealismo aquí y ahora», *Destino*, (Barcelona, 21 de setembre, 1974).

Espadaler, A., «José Luis Pascual», *La Vanguardia*, (Barcelona, dimarts 14 de juny del 2009), p:7

Fernández Polanco, A., «La comunicación visual a través del arte (El placer del reconocimiento)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, (Madrid, 1992), pp: 351-58.

Gaspar i Farreras, J., «Merci, monsieur Metras», *La Vanguardia*, (Barcelona, 4 maig 1998), p: 36.

Giralt, D.: «Artistas catalanes en Santillana del Mar» *La Vanguardia*, (Barcelona, 14 de setembre, 1974)

Guasch, A.: «Pascual a la Gaspar», *Diari de Barcelona*, (Barcelona, 12 de gener, 1988.)

IDEM.: «Recreaciones sobre papel», *Diari de Barcelona*, (Barcelona, 11 de juliol, 1989).

IGLESIAS, J., «Los nuevos códigos de José Luis Pascual», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 16 d'octubre, 1977).

JULIÀ, I.: «Cinco artistas catalanes», *Gacetadel Arte*, núm. 58, gener, (Barcelona, 1976).

L.V., «Los animales como modelo», *La Vanguardia* (Barcelona, 10 febrer 1995), p: 43.

Llorens, T., «Un any d'Estampa Popular de València», *Serra d'Or*, (Barcelona, 1965), pp.: 41-43.

Maloney, B., « El cómic agresivo de José Luis Pascual», *Diario de Ibiza*, (Eivissa, setembre, 1980), p:

Manzano, R., «Arte irónico de José Luis Pascual», *El noticiero Universal*, (Barcelona, 14 de desembre, 1980).

Miralles, F., «Josep Lluís Pascual expone su "Suite egocèntrica en Ventalló"», *La*

Vanguardia (Barcelona, 11 agost 1998),
p: 26.

Miralles, Fr., «José Luis Pascual, un
discurso cada vez más pictórico», *La
Vanguardia*, (Barcelona, 1988), p:52.

Miralles, F., «Ejercicios entorno a la
línea», *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de
juliol, 1989).

Morales, I.: «Presencias de nuestro
tiempo», *El Dia de Baleares*, (Palma de
Mallorca, 18 de febrero, 1984).

París, T., «Semblants de dona», *El Punt*,
(28 agost 1994), p: 29.

Redacció, «José Luis Pascual expone sus
esculturas en Ventalló», *La Vanguardia*
(Barcelona, 30 juliol 1995), p.:42

Redacció, «José Luis Pascual y Zush, en
Maloney», *Diario de Ibiza* (Eivissa, 5
novembre 1981).

Redacció, «José Luis Pascual, en
Maloney», *Diario de Ibiza* (Eivissa, 1981).

Spiegel, O.: «La vida cotidiana contada
en una línea de hierro», *La Vanguardia*,(
Barcelona, 23 de juny, 1989).

Terribas, G., «Art al Carrer», *La
Vanguardia*, (Barcelona, 7 de jun, 1999).

Palomo, A.: «Impetu i canvi», *El 9 Nou*,
(Osona, 23 de desembre, 1993).

Pascual, J.L.: «Reflexiones de un artista»,
El Dia de Baleares, (Palma de Mallorca, 8
de març, 1984).

Puig, A.: «JLP, Recursos para un Arte
Amable», *ABC Cultural*, (Barcelona, 23
de desembre,2000), p:23.

Redacció, «El premio de dibujo de la VIII
Bienal Internacional del Deporte en las
Bellas Artes, otorgado a José Luis
Pascual», *Diario de Ibiza* (Eivissa, 2 juliol
1982).

Redacció, «José Luis Pascual», *Diario de
Ibiza* (Eivissa, 1 juny 1981), p: 7.

Redacció,«José Luis Pascual», *Diario de
Ibiza* (Eivissa, 7 setembre 1982).

Redacció, «Verano de arte en Girona y el
Empordà», *La Vanguardia*,(Barcelona, 4
agost 1998), p: 30.

Roca, T.: «Al mercado», *Diario de Ibiza*,
(Eivissa, 20 de juny, 1984)

Suarez, J.C.: «Las pasiones y sus formas
en José Luis Pascual», *Diari de
Tarragona*, (Tarragona, 12 de desembre,
1987).

Vilador, G.,«“La comunicación destruida
y salvada”», *El Correo Catalan*, (
Barcelona, 5 de
novembre, Barcelona, 1977).

WEBGRAFIA CONSULTADA

REVISTES D'ART

<https://www.bonart.cat/>, Revista Bonart

<http://www.revistalapiz.com/>, Revista Lápiz

<https://www.ajoblanco.org/>, Revista Ajoblanco

<https://www.hoyesarte.com/>, Revista Hoy Es Arte

http://www.caac.es/publicaciones/libros/rev_figura.htm, Revista Figura

<https://www.artcontexto.com/es/index.html>, Revista digital de cultura y arte contemporáneo

<https://elcultural.com/>, El Cultural

CÒMICS I REVISTES SATÍRIQUES

<https://www.tebeosfera.com/>, Tebeosfera, Cultura gràfica

<http://www.hermanolobodigital.com/>, Hermano Lobo, semanario de humor dentro de lo que cabe

<https://www.eljueves.es/>, El Jueves, la revista que sale los miércoles

MUSEUS I GALERIES

<http://www.joseluispascualkm7.com/>, Espai d'art KM7

<https://www.fundaciovilacasas.com/ca>, Fundació Vila Casas

<https://www.luisbassat.com/ca/fundacio/>, Fundació Lluís Bassat

<http://naugaudi.cat/ca/la-col-leccio-bassat>

<https://salapares.com/ca/>, Sala Parés.

<http://www.abgaleriadart.com/galeria/>, Galeria AB.

<https://www.museoreinasofia.es/>, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

<https://www.ivam.es/en/>, Institut Valencià d'Art Modern

<https://www.museodelprado.es/>, Museo Nacional del Prado

<https://www.museunacional.cat/c>. Museu Nacional d'Art de Catalunya

<https://www.poble-espanyol.com/museo-arte-barcelona/>, Museu Fran Daurel

<https://www.macba.cat/ca>, Museu d'Art Contemporani de Barcelona

<https://www.cccb.org/ca>, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

<https://www.3punts.com/>, Galeria Tres Punts

<http://www.caac.es/>, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

<https://www.musee-orsay.fr/>, Museu d'Orsay

ARTISTES

<http://www.joseluispascualkm7.com/>, José Luis Pascual

<https://nazarioluque.com/>, Nazario Luque

<https://www.pereplanells.com/>, Pere Planells

<https://alfonsoalzamora.com/ca/>, Alfonso Alzamora

<https://www.guerreromedina.com/>, José Maria Guererro Medina

<http://www.luiskrauel.com/>, Luis Krauel

<http://www.pascualcasaubon.com/>, Pascual Casaubon

<http://www.assumpciomateu.com/>, Assumpció Mateu

<https://rosaamoros.ws/>, Rosa Amorós

<http://www.medina-campeny.com/>, Xavier Medina Campeny

<https://www.reginasaura.es/>, Regina Saura

<http://www.cambin.ch/>, Lorenzo Cambin

<https://www.pepecalvo.es/>, Pepe Calvo

<http://www.ameliaburke.net/>, Amélia Burke

<http://galerya.es/artistas/ver/inelor>, Inés Loring

<http://garcesjavier.blogspot.com/>, Javier Garces

<http://www.udaeta.com/>, Alberto Udaeta

<http://www.lluisblanc.com/>, Lluís Blanc

<https://victorperezporro.com/>, Victor Perez Porro

<https://mariaalzamora.com/>, Maria Alzamora

<http://agustipuig.net/?lang=ca>, Agustí Puig

<http://www.miguelrasero.com/>, Miguel Rasero

<https://www.sergimarcos.cat/index.php/ca/>, Sergi Marcos

<http://www.aliciamarsans.com/>, Alicia Marsans

<https://www.hiroshi-kitamura.com/>, Hiroshi Kitamura

<https://montsebaques.com/>, Montse Baqués

<https://www.xavipuente.com/>, Xavier Puente

DICCIONARIS I ENCICLOPÈDIES

<https://www.diccionaris.cat/>

<https://dlc.iec.cat/>, Institut d'Estudis Catalans

<https://www.encyclopedia.cat/>, Enciclopèdia catalana

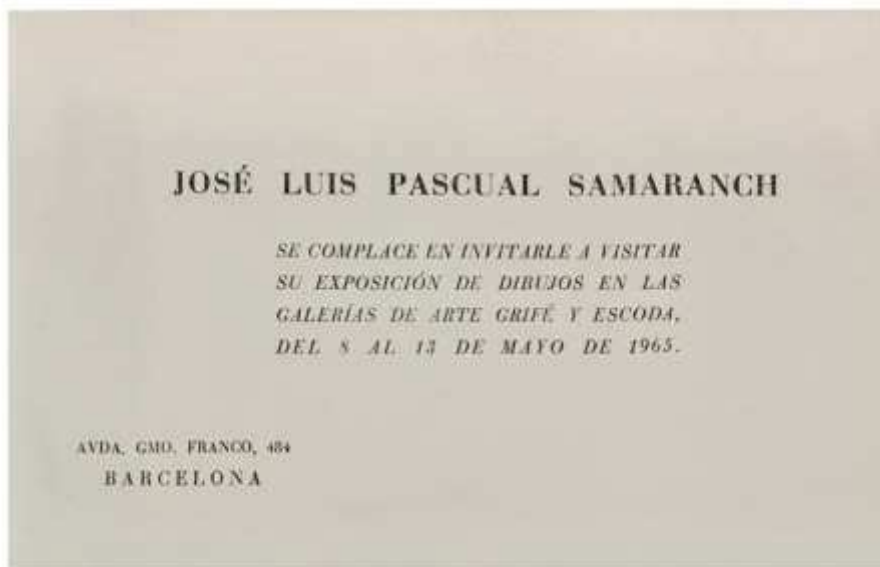
<http://www.eeif.es/>, Enciclopèdia d'Eivissa i Formentera

<http://www.adolf.cat/glossari/index-glossari.htm>, El diccionari d'art en català

<https://www.termcat.cat/es/diccionaris-en-linia/147>, Diccionari de les arts: arquitectura, escultura i pintura

VIII. ANNEXOS

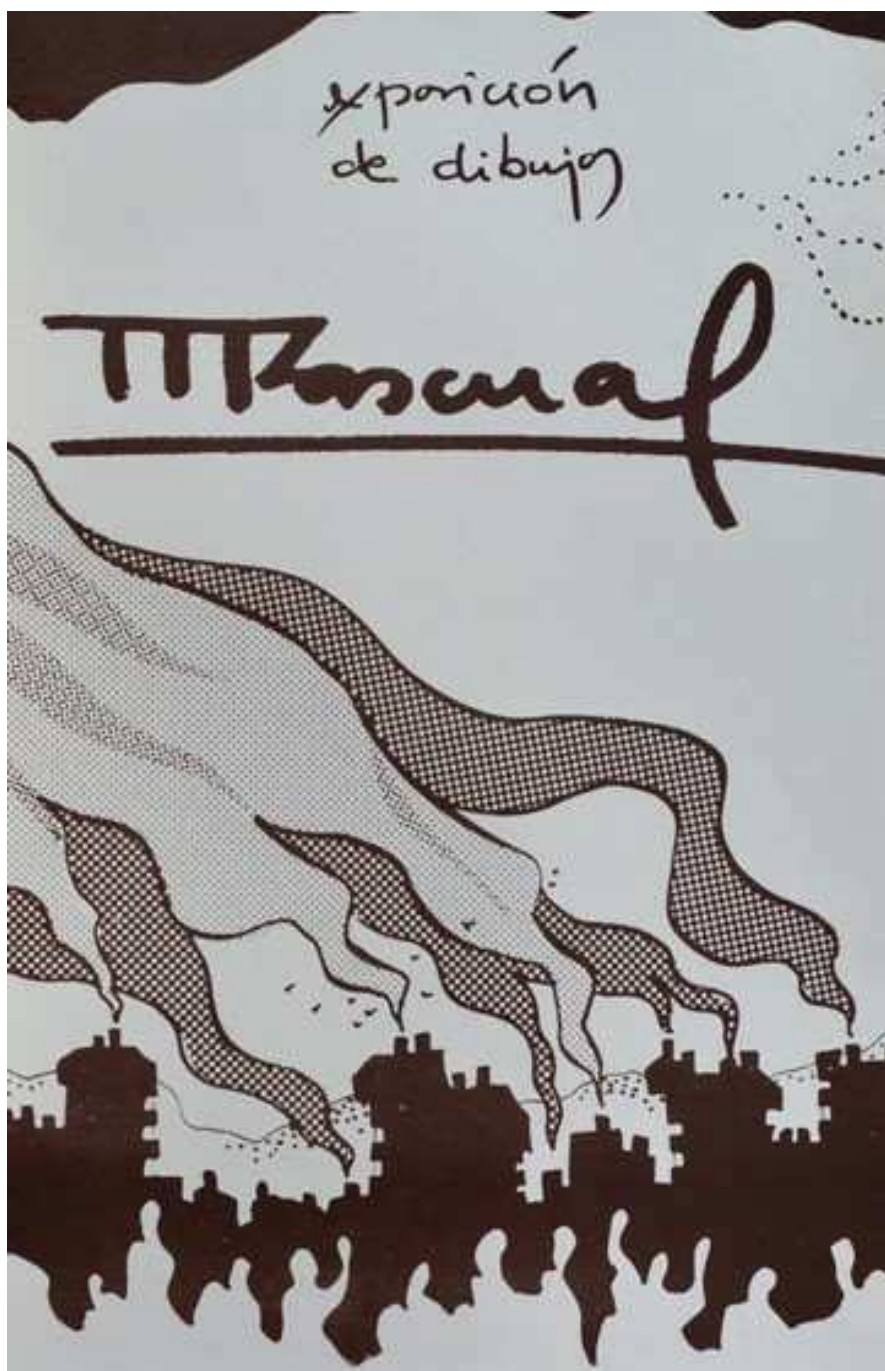
CARTELLS EXPOSICIONS



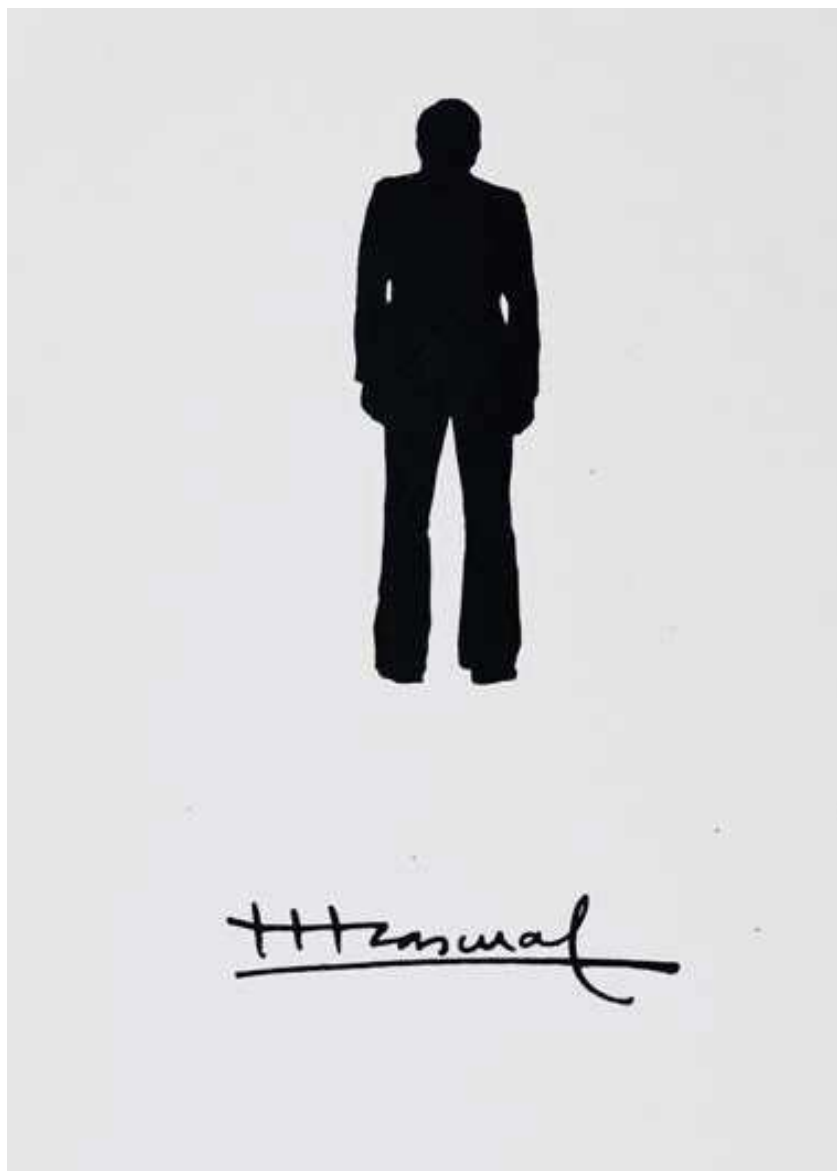
IL·LUSTRACIÓ 61: Targeta- invitació a la inauguració de la primera exposició de l'artista, a la galeria Gifré i Escoda, el 1965. Font: arxiu personal JLP.



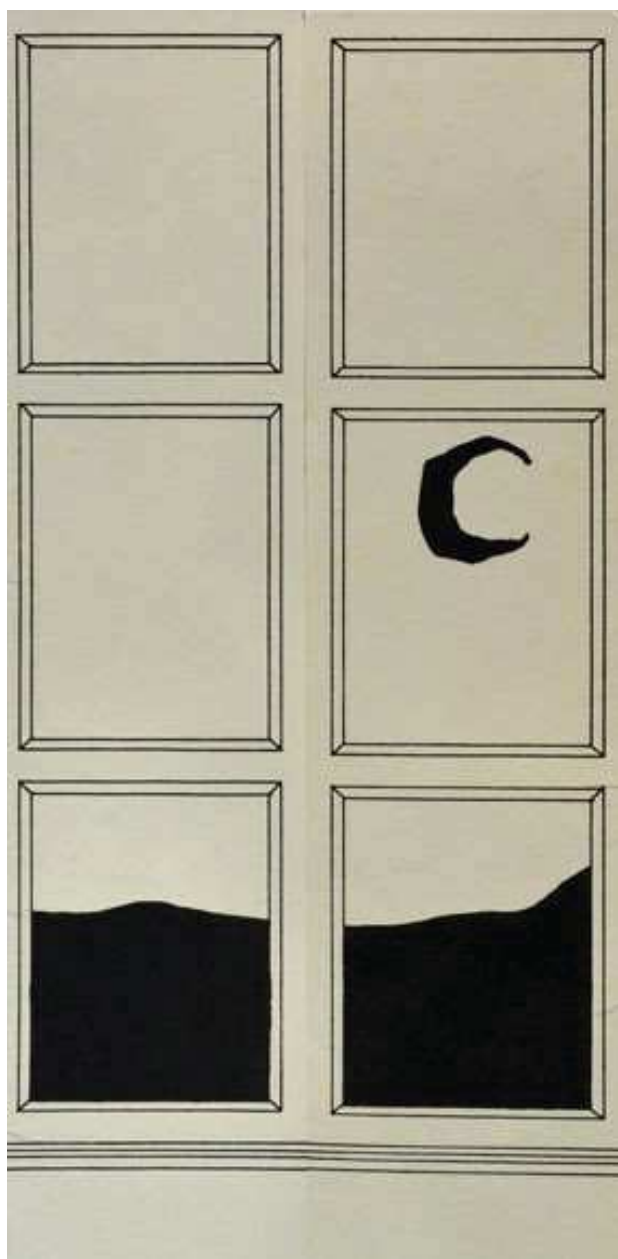
IL·LUSTRACIÓ 62: Cartell de l'exposició a l'empresa de comunicació i màrqueting de Josep Maria Civit i Santiago Belloc, 1971. Font: arxiu personal JLP.



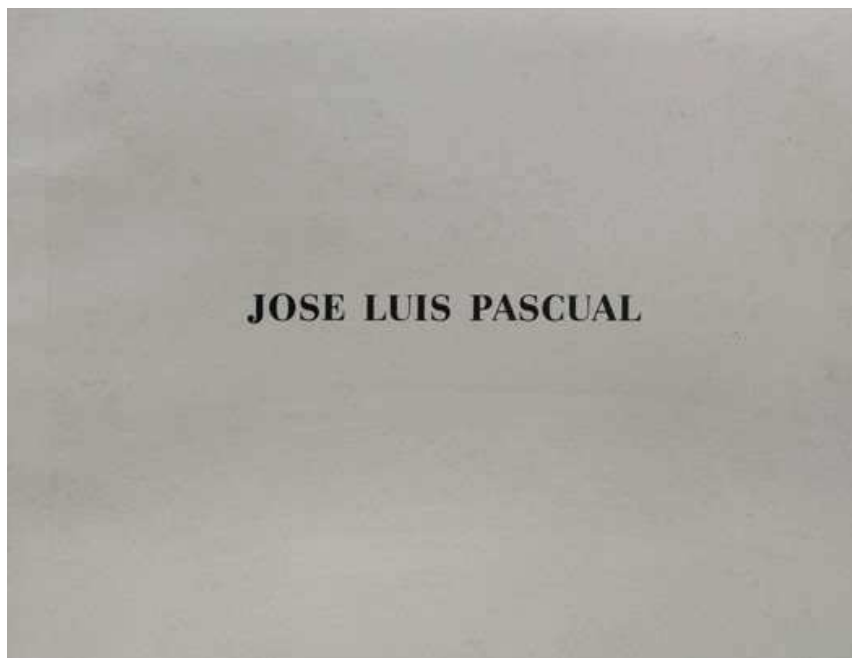
IL·LUSTRACIÓ 63: Cartell de l'exposició de dibuixos al Taller de Picasso el 1972.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 64: Cartell de l'exposició al Centre Mercantil i Industrial d'Igualada, el 1974. Font: arxiu personal JLP.



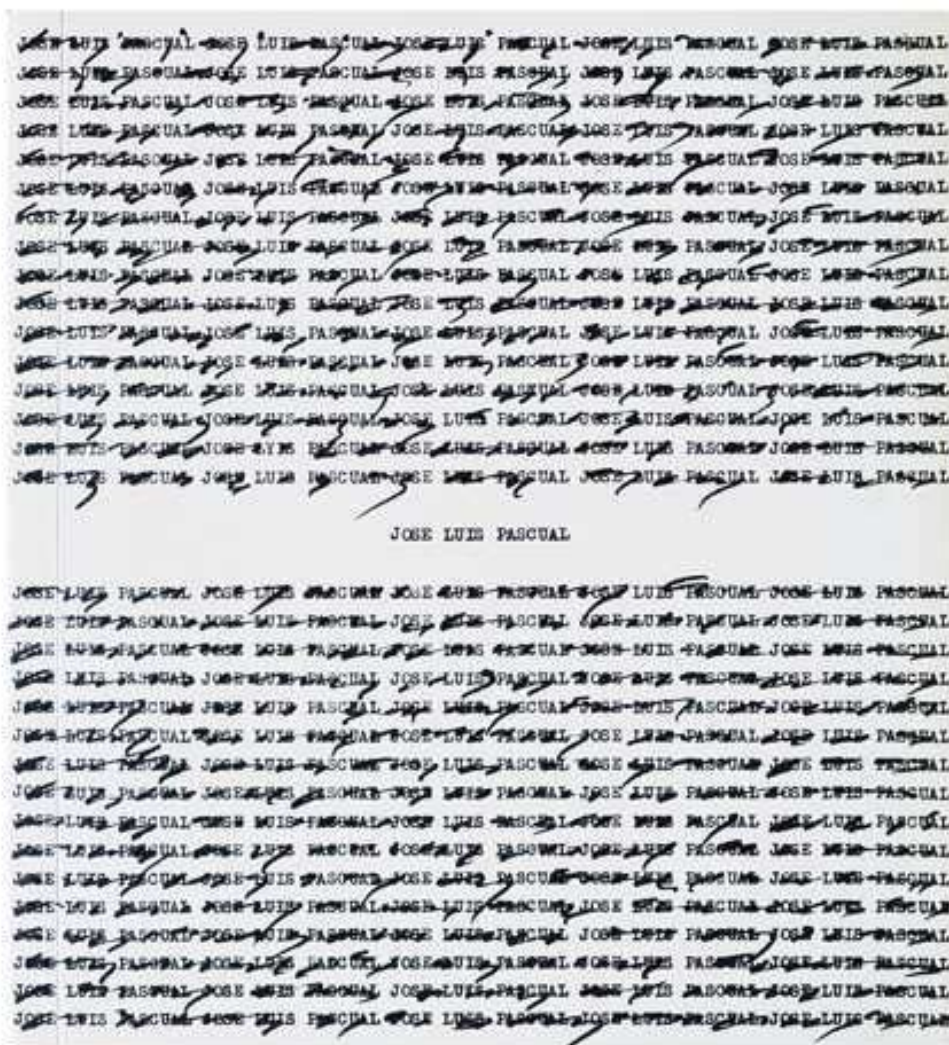
IL·LUSTRACIÓ 65: Cartell de l'exposició a la Galeria Subex a barcelona el 1973-74. Font: arxiu personal JLP.



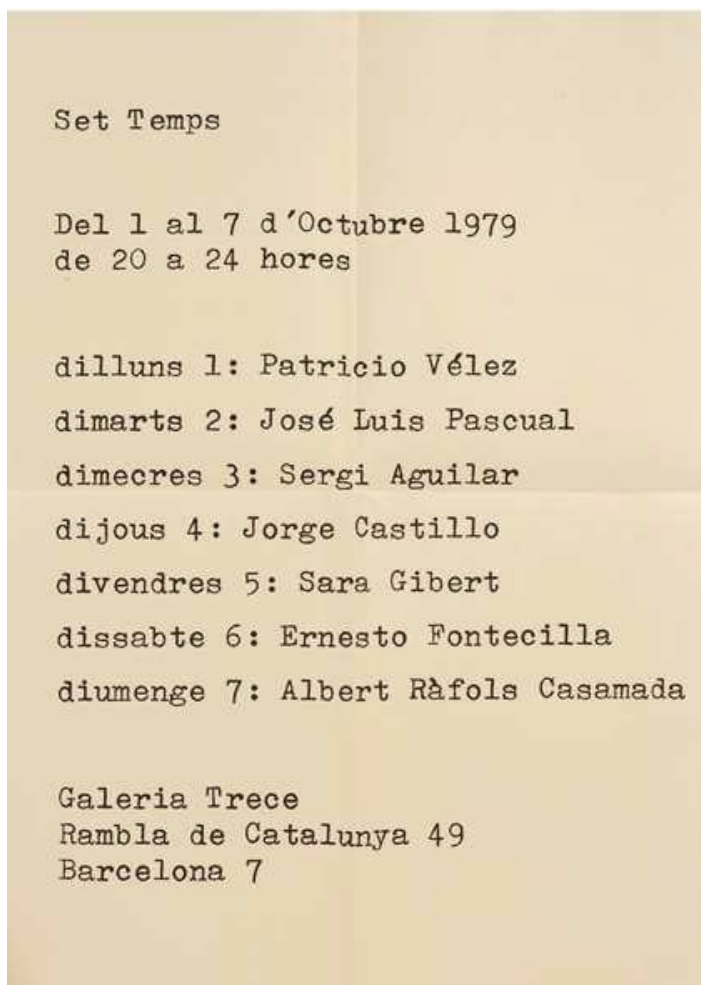
IL·LUSTRACIÓ 66: Cartell de l'exposició «Pinturas, esculturas, dibujos y litografías», a la galeria Trece de Barcelona, el juny de 1975. Font: arxiu personal JLP.



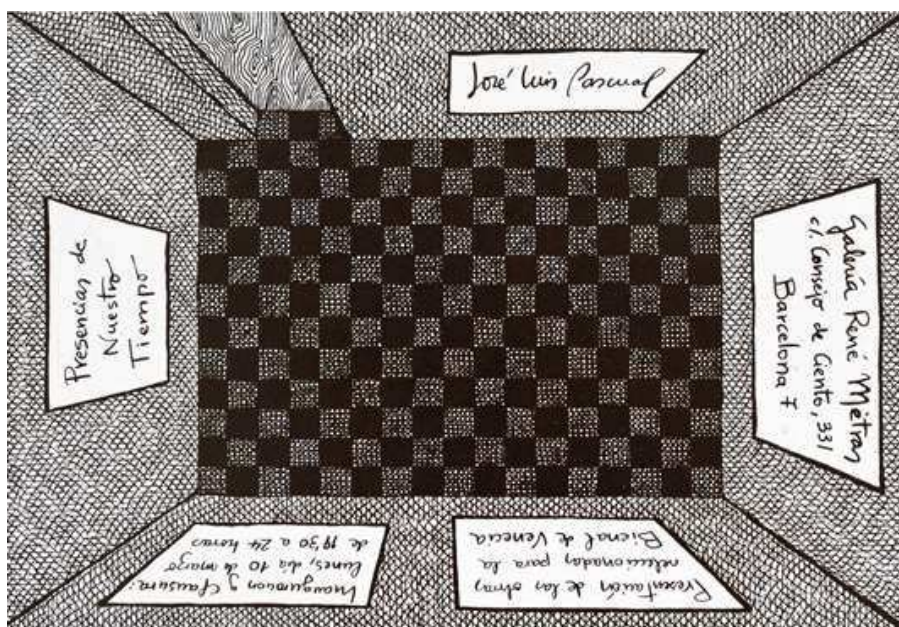
IL·LUSTRACIÓ 67: Cartell de l'exposició «Polémica» a la galeria sen, a Madrid el 1976. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 68: Cartell de l'exposició a la Galeria René Metras, el 1977. Font: arxiu personal JLP.

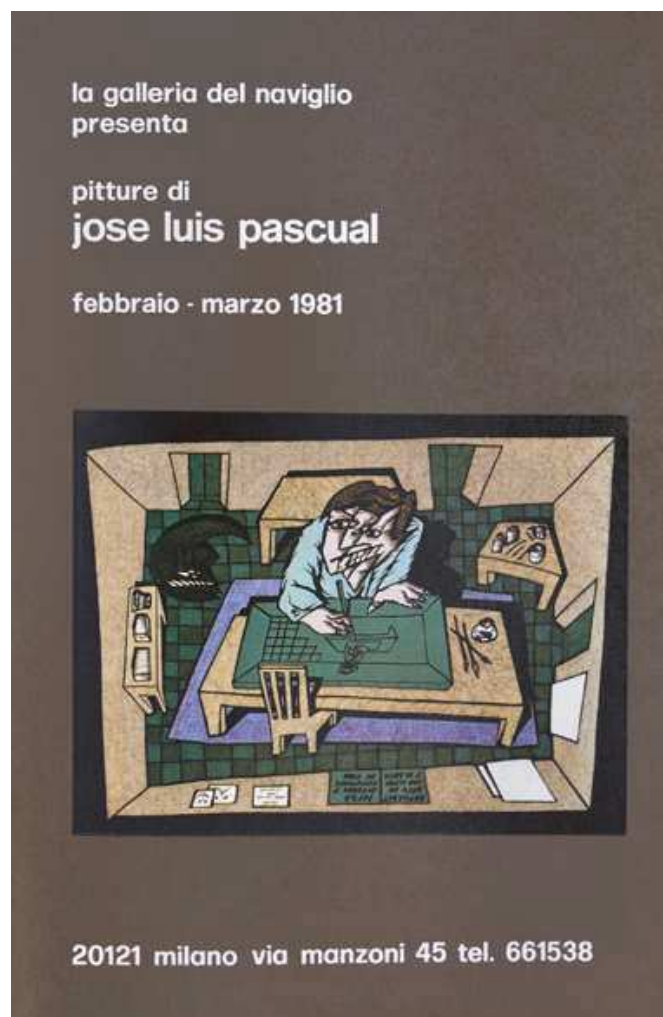


IL·LUSTRACIÓ 69: Cartell de l'exposició «7 temps» a la galeria Trece, el 1979 a Barcelona. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 70: Cartell de l'exposició a la galeria René Metras, en el cicle «Presencias de nuestro tiempo», el 1980. En aquesta exposició mostrà les obres que havia realitzat per la Biennal de Venècia.

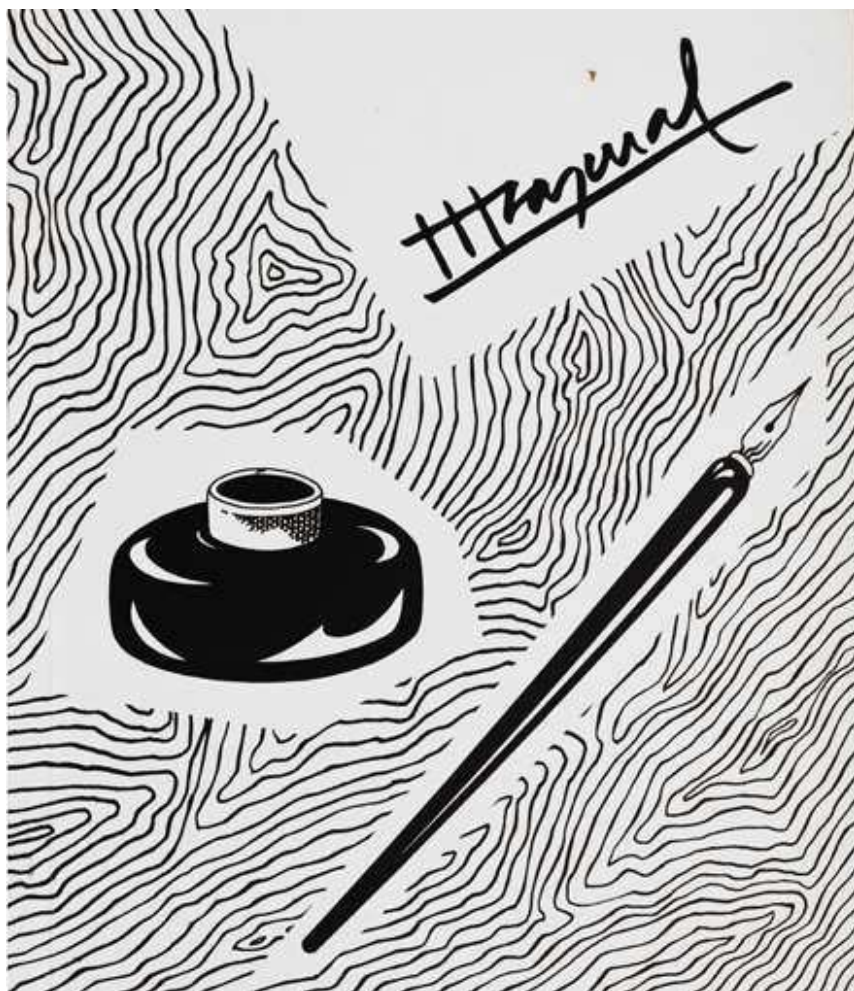
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 71: Cartell de l'exposició a la galeria Il Naviglio, a Milà, el 1981. Font: arxiu personal JLP.



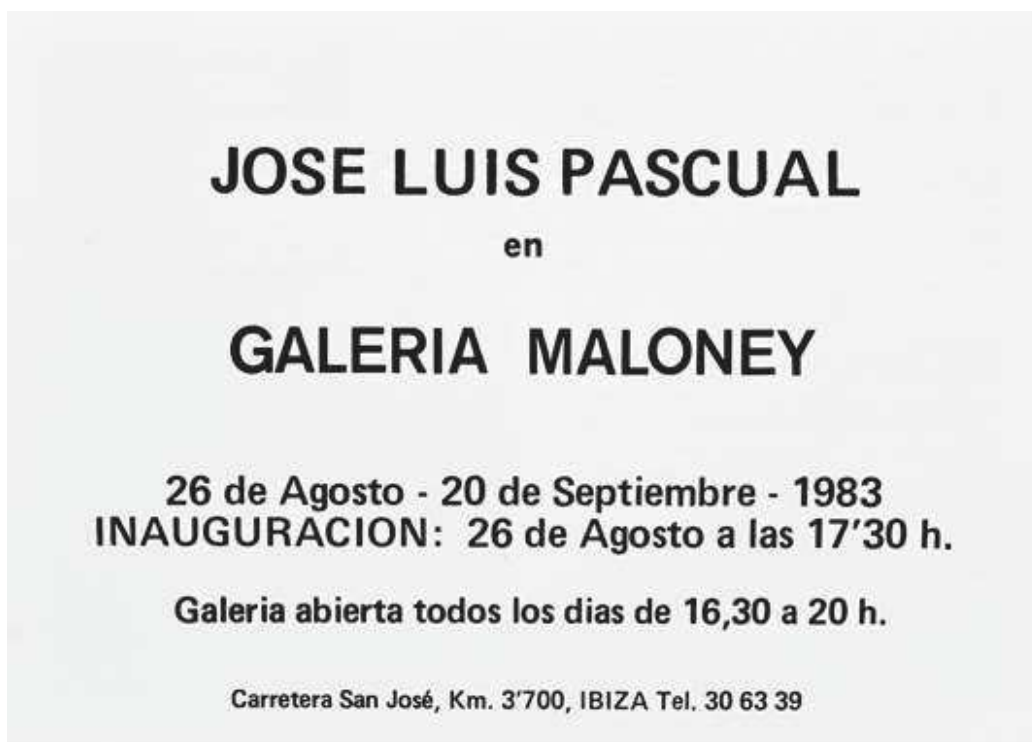
IL·LUSTRACIÓ 72: Reconeixment que l'artista va rebre en participar a la II Bienal Iberoamericana d'Art, a Mèxic, el 1980. Font: arxiu personal JLP.



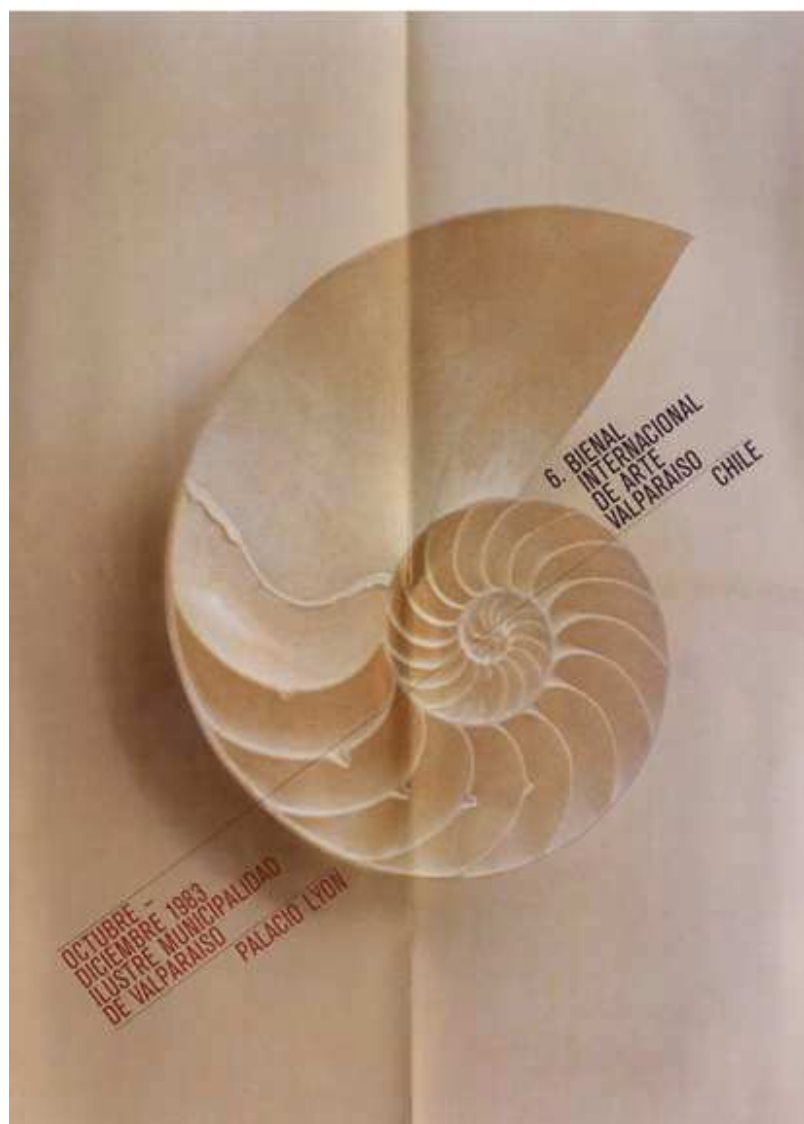
IL·LUSTRACIÓ 73: Cartell de l'exposició a la galeria René Metras, el 1982.
Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 74: Tríptic de l'exposició a la galeria Val i 30 de València, el 1983. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 75: Cartell de l'exposició a la Galeria Maloney a Eivissa, 1983. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 76: Cartell de la Bienal Internacional d'art de Valparaíso, a Xile, el 1983. Font: arxiu personal JLP.

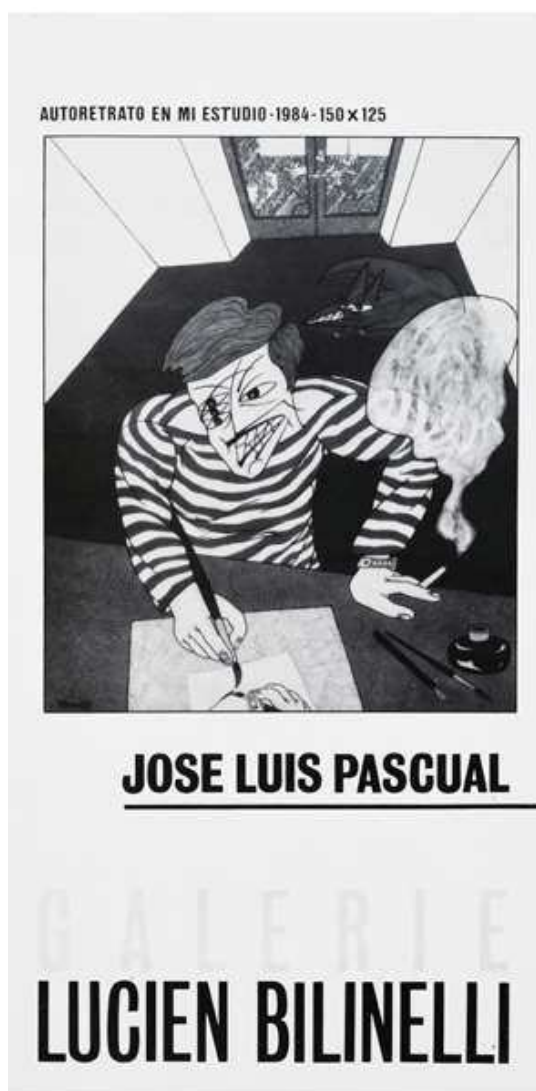


JOSE LUIS PASCUAL

SALA LIBROS fuenclara, 2

Del 6 al 30 de Marzo

IL·LUSTRACIÓ 77: Cartell de l'exposició a la Sala de Libros de Saragossa, el 1984. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 78: Cartell de l'exposició a la galeria Lucien Bilinelly a Brussel·les, el 1985. Font: arxiu personal JLP.



EXPOSICION

JOSE LUIS PASCUAL

Inauguración: 2 de Junio de 1985
A partir de las 17 h.

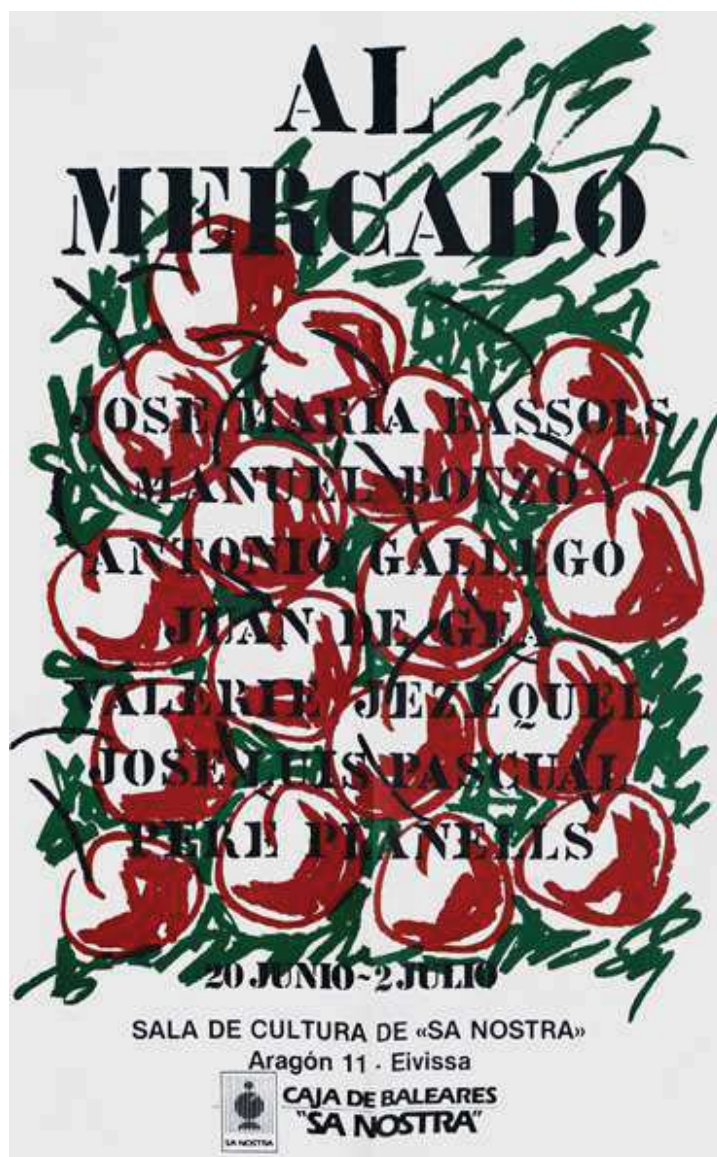
Clausura: 29 de Junio de 1985
Abierto todos los días
de 16,30 a 20 H.

GALERIA MALONEY

Carretera San José - Km. 3,700
IBIZA
Teléfono: 30 63 39

© JOSE LUIS PASCUAL
"Reflexiones sobre la muerte: Perro enterrado"
Homenaje a René Ménil - 122x183 - ceras sobre cartón - Junio 1984

IL·LUSTRACIÓ 79: Targeta- invitació per a l'exposició del 1985 a la galeria Maloney d'Eivissa. Font: arxiu personal JLP..



IL·LUSTRACIÓ 80: Cartell de l'exposició «Al mercado» a la Sala de cultura Sa Nostra a Eivissa, el 1985. Font: arxiu personal JLP.

JOSE LUIS PASCUAL

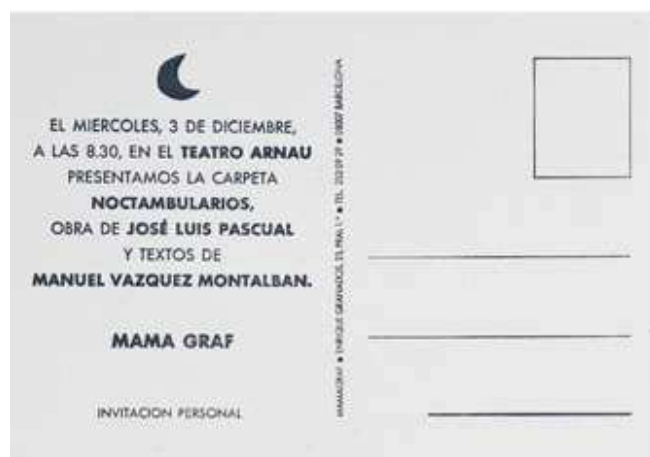


PRESENCIAS DE NUESTRO TIEMPO

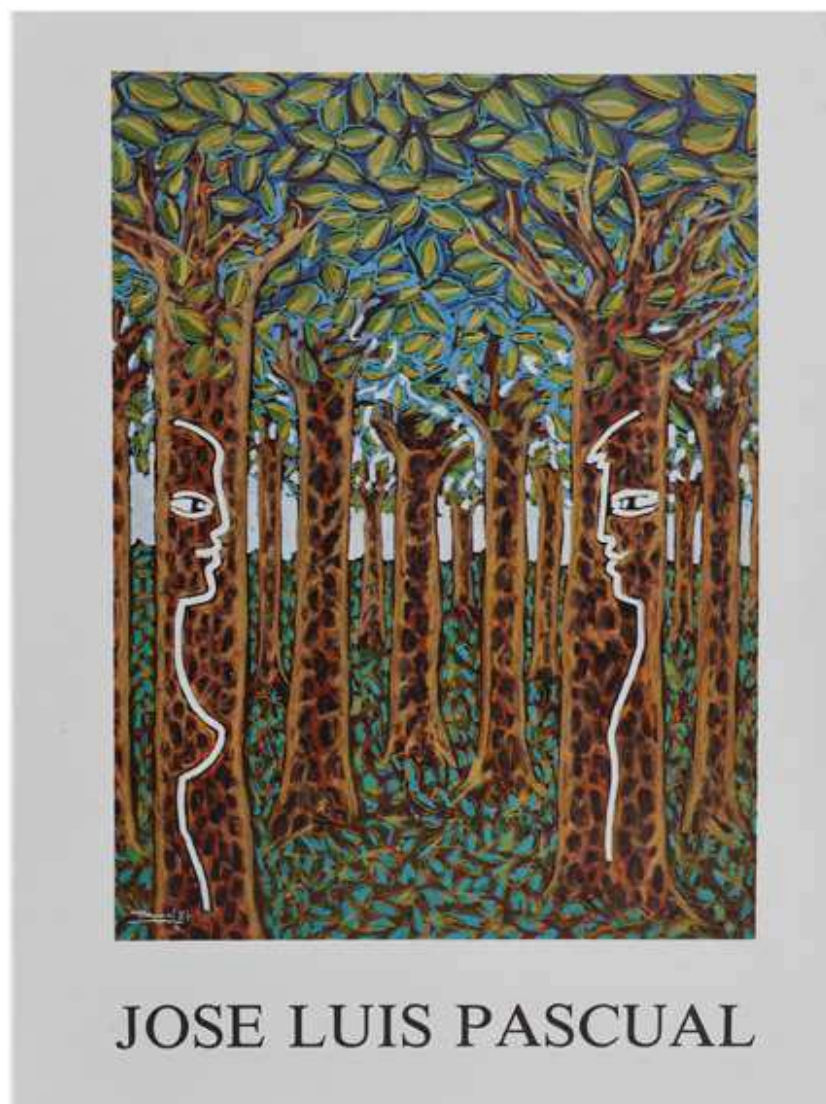
IL·LUSTRACIÓ 81: Cartell de l'exposició realitzada a la galeria René Metras el mes de novembre del 1985. Font: arxiu personal JLP.



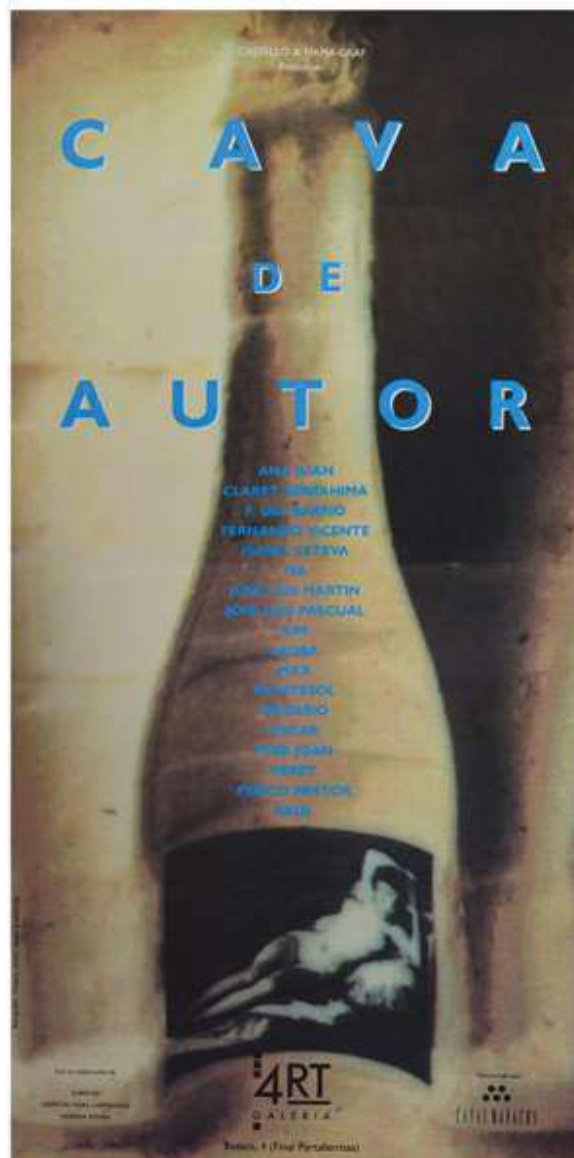
IL·LUSTRACIÓ 82: Cartell de l'encontre d'artistes «Sur les murs» a París, el 1986. Font: arxiu personal JLP.



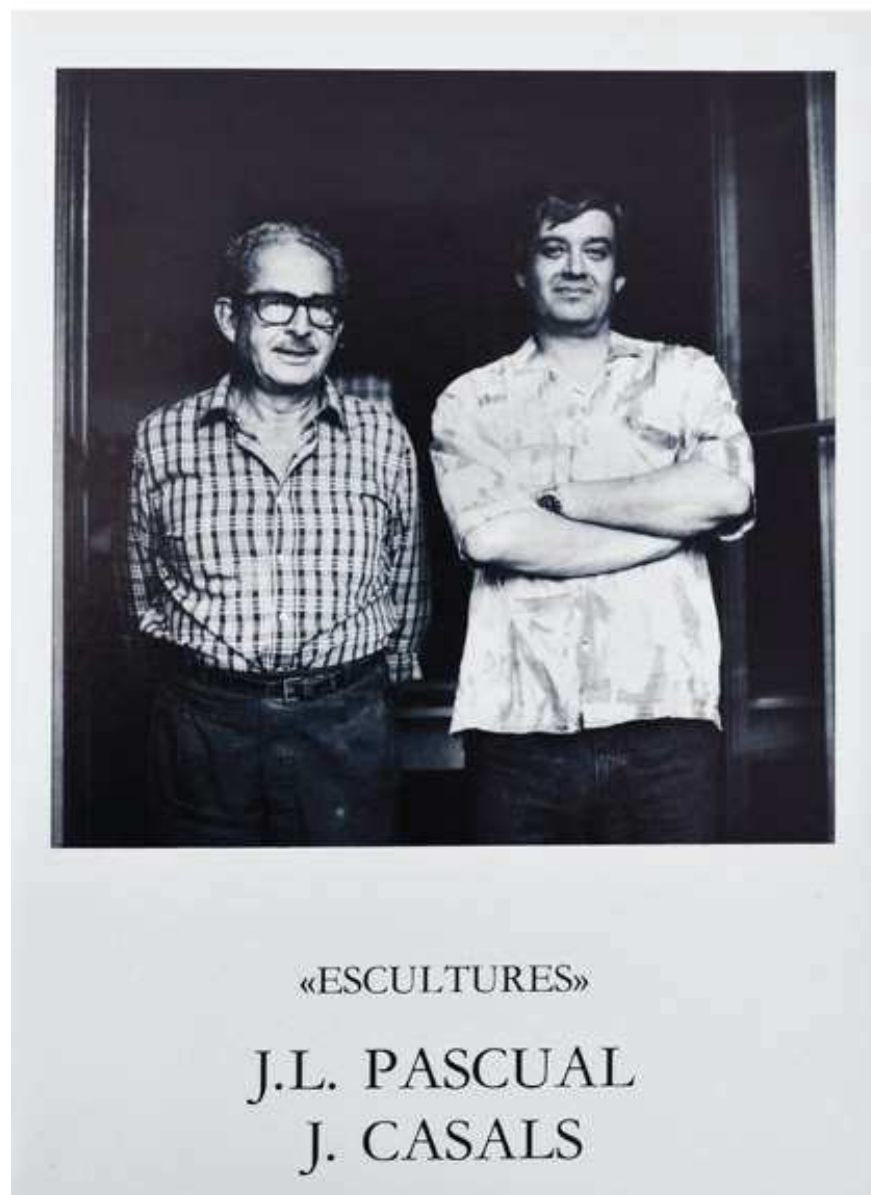
IL·LUSTRACIÓ 83: Targeta- invitació a la presentació de la carpeta *Noctambularios*, al teatre Arnau de Barcelona el 1987. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 84: Cartell de l'exposició a la sala Gaspar, el 1987. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 85: Cartell de l'exposició «Cava d'autour», a la galeria d'art Montfalcón de Barcelona, el 1988. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 86: Cartell de l'exposició «Escultures» a la Capilla de Jesús a Centelles, el 1990. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 87: Cartell de l'exposició «Escultures i pintures», a la Sala de Cultura Sa Nostra a Palma de Mallorca, el 1992. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 88: Targeta-invítació a l'exposició «Art i joia», a la galeria Montfalcón a Barcelona, el 1992. Font: arxiu personal JLP.



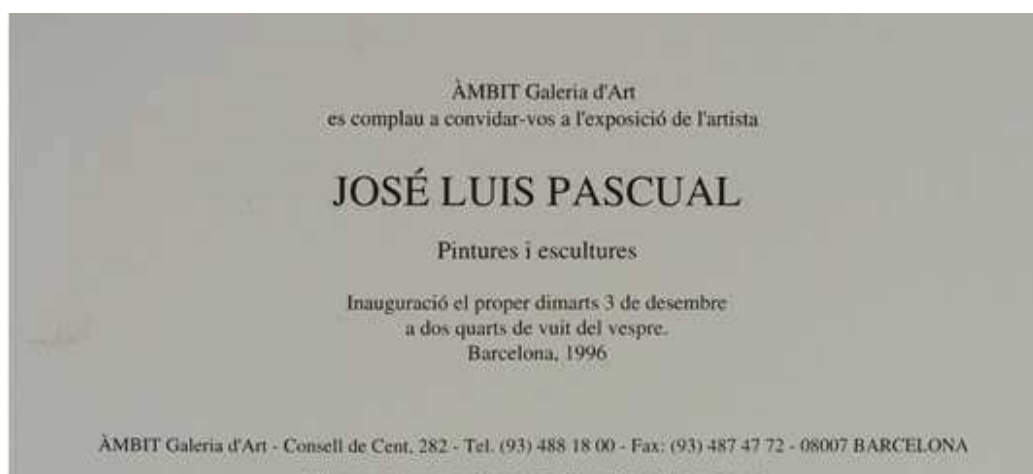
IL·LUSTRACIÓ 89: Targeta- invitació a l'exposició a la Sala Gaspar de Barcelona, el 1992. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 90: Cartell de l'exposició al Temple Romà de Vic, el 1993. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 91: Targeta- invitació a l'exposició a la galeria Trece a Ventalló, el 1985. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 92: Targeta- invitació a l'exposició «Pintures i escultures» a la galeria Àmbit de Barcelona, el 1996. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 93: Cartell de l'exposició «Peintures sculptures» a la galeria Fabrice Galvani a Tolouse, el 1997. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 94: Targeta- invitació a l'exposició « Pintures i esclutrues» a la galeria Trece, Ventalló, 1998. Font: arxiu personal JLP.



JOSE LUIS PASCUAL
"FRONTERAS"

espelt
Viticultors de l'Empordà

Ens plau en convidar-vos
a la inauguració

Divendres 3 d'octubre
a partir de les 8h. del vespre

Exposició
3-26 octubre 2014

Espai d'Art Espelt
Mas Espelt
17493 Vilajuïga (Girona)
Tel. 972 531 727

IL·LUSTRACIÓ 95: Cartell de l'exposició «Fronteras» a la galeria Espelt a Vilajuïga, 2014. Font: arxiu personal JLP.

Jose Luis Pascual


Fronteres

Inauguració el divendres, 10 de gener de 2020, a les 19.30h.

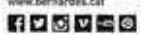
Drec que les meves primeres impressions i presa de consciència de que hi havia "un altre costat" són de quan de petit anava caminant a l'escola i veïjava unes parets altes rematades amb uns trossos afilats de vidre incrustats en el ciment. Sempre em varen impressionar. La continuïtat del mur es transformava en una línia que separava un costat (on jo estava) de l'altre. Ja tenia a la ment FRONTERES.


Aquest concepte s'ha anat ampliant: n'hi ha de comunicació, de llenguatge, territorials, físiques fins arribar a una infinitat de matisos. Aquesta exposició pretén ser una resposta plàstica que ens faci reflexionar sobre aquesta paraula tan excel·lent.

Tot el món, totes les nostres vides, estan plenes de FRONTERES!



C. Major, 172 - 17190 Salt (Girona) - T. 972 23 44 95
FEBRERS: de 10 a 13h i de 16 a 20h. - DIES SABTES: de 10 a 13h.
www.bernardes.cat





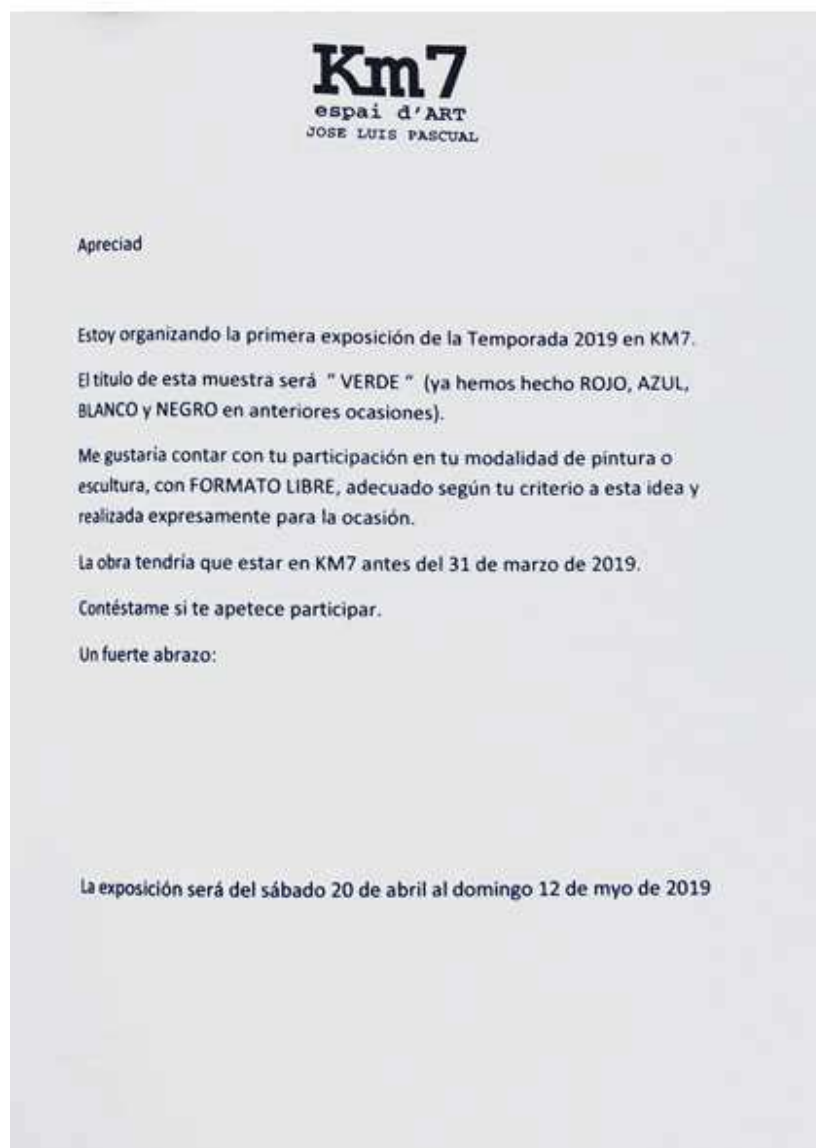
Jose Luis Pascual
Fronteres

Del 10 de gener al 28 de febrer de 2020.

IL·LUSTRACIÓ 96: Targeta- invitació a l'exposició «Fronteres», al Centre de Cultura les Bernardes de Salt.



IL·LUSTRACIÓ 97: Cartell de l'exposició col·lectiva «Ous», a l'Espai d'Art KM7, el 2008. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 98: Invitació per participar en la mostra col·lectiva «Verde».
Font: arxiu personal JLP.

COL·LECTIVA VERDE

NEI ALBERTÍ • MANEL ALVAREZ • ALFONSO ALZAMORA • MONTSE BAQUÉS
MANOLO BALLESTEROS • AMELIA BURQUE • NARCÍS COMADIRA
ISABEL CRUELLAS • FABIEN CHEVILLOTTE • ANTOINE CHUECOS
XAVIER GARCÉS • XAVI GONZALEZ • JOSÉ MARIA GUERRERO MEDINA
HIROSHI KITAMURA • XAVIER KRAUEL • LUIS KRAUEL • LARA DEL AOR
LAURENT MARTÍN "LO" • JAIME GARCÍA ANTÓN • MANEL MARZO-MART
ROSA MASDEU • ASSUMPCIÓ MATEU • XAVIER MEDINA CAMPENY
ALEX PALLÍ • JOSÉ LUIS PASCUAL • VÍCTOR PÉREZ-PORRO • XAVI PUENTE
MERCÉ RIBA • REGINA SAURA • ALBERTO UDAETA • JOAN VILAJOANA

INAUGURACIÓ

DISSABTE 20 D'ABRIL DEL 2019
A LES 7 DE LA TARDA

EXPOSICIÓ

DEL 20 D'ABRIL AL 12 DE MAIG

HORARI

DE DIVENDRES A DIUMENGE
DE 7 A 9 DE LA TARDA
TOTS ELS DIES AMB CITA PRÈVIA

Km7

espai d'ART
JOSE LUIS PASCUAL

carretera GR-623 d'Orrriols a l'Escala, Km.7
17467 Saus-Camallera
email: soyjoseluispascual@gmail.com
www.joseluispascualkm7.com
Tel. 630 916 584

IL·LUSTRACIÓ 99: Cartell de l'exposició col·lectiva «Verde», a l'Espai d'Art KM7, el 2019. Font: arxiu personal JLP.

NEGRO

MANEL ALVAREZ ALFONSO ALZAMORA JOSEP CANALS
ISABEL CRUELLAS FABIEN CHEVILLOTTE JAVIER GARCÉS
JAIME GARCÍA ANTÓN JOSÉ M^a GUERRERO MEDINA HIROSHI KITAMURA
JAVIER KRAUEL LUIS KRAUEL LAURENT MARTIN "LO"
ALICIA MARSANS ASSUMPCIÓ MATEU JAVIER MEDINA CAMPENY
RICARDO NOMDEDEU RAIMON OLLÉ JOSÉ LUIS PASCUAL
PERICO PASTOR VÍCTOR PÉREZ-PORRO MERCÈ RIBA PETE SANS
REGINA SAURA ALBERTO DE UDAETA JOAN VILAJOANA

IL·LUSTRACIÓ 100: Targeta- invitació a l'exposició col·lectiva «Negro», a l'Espai d'Art KM7, el 2017. Font: arxiu personal JLP.

NEI ALBERTÍ - MANEL ALVAREZ - ALFONSO ALZAMORA - MARIA ALZAMORA - ROSA AMORÓS - MANUEL ARAMENDIA
EMILI ARMENGOL - ARTIGAU - MANOLO BALLESTEROS - MONTSE BAQUÉS - MARISA BLASCO - MANUEL BOUZO
AMELIA BURQUE - JOSEP CANALS - DAVID CASALS - RAFA CASTAÑER - ISABEL CRUELLAS - FABIEN CHEVILLOTTE
NURIA EFE - MANEL GALIÀ - JAVIER GARCÉS - JAIME GARCÍA ANTÓN - CARLA GIRÓ - XAVI GONZÁLEZ
GUERRERO MEDINA - PAU GUERRERO - HIROSHI KITAMURA - XAVIER KRAUEL - LLUIS KRAUEL - LAURENT MARTIN "LO"

0 figura

CARME LLOP - SERGI MARCOS - ALICIA MARSANS - MANEL MARZO-MART - ROSA MASDEU - ASSUPCIÓ MATEU
MIREIA MATEU - MEDINA CAMPENY - CHARLES METRAS - RICARDO NOMDEDEU - RAIMON OLLÉ - JAVIER PASCUAL
JOSÉ LUIS PASCUAL - PERICO PASTOR - VÍCTOR PÉREZ-PORRO - ENRIC PLADEVALL - BENE POULENC - AGUSTÍ PUIG
RAMÓN PUJOL BOIRA - PABLO REY - MERCÈ RIBA - ROCA SANS - PETE SANS - REGINA SAURA
SERRA DE RIVERA - CARLOS SORIANO - DANIEL TORRENT - ALBERTO DE UDAETA - JOAN VILAJOANA - LEO WELLMAR

COL-LECTIVA
0 figura

INAUGURACIÓ
DISSABTE 28 DE JULIOL DEL 2018
A LES 7 DE LA TARDA

EXPOSICIÓ
DEL 28 DE JULIOL AL 19 D'AGOST
HORARI
DE DIVENDRES A DIUMENGE
DE 7 A 9 DE LA TARDA
TOTS ELS DIES AMB CITA PRÈVIA

Km7
espai d'ART
JOSE LUIS PASCUAL

carretera US-623 d'Oriola a l'Escola, Km. 7
17467 Saus-Canallera
email: soyluispascual@gmail.com
Tels. 430 916 584 - 972 794 535

© Km7 espai d'ART 2018

IL·LUSTRACIÓ 101: Targeta- invitació a l'exposició «0 figura», a l'Espai d'Art KM7, el 2018. Font: arxiu personal JLP.

FOTOGRAFIES



IL·LUSTRACIÓ 102: L'artista pintant al seu estudi d'Eivissa el 1981
. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 103: Fotografies de l'estudi de l'artista a Centelles, en una nau industrial, 1990-1993. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 104: Fotografia de l'estudi de l'artista a Camallera, 1994-1998. Font: arxiu personal JLP.



IL·LUSTRACIÓ 105: José Luis Pascual al seu estudi, mostrant el catàleg de l'exposició al Taller de Picasso el 1972. 18 de desembre de 2016.



IL·LUSTRACIÓ 106: Exposició a l'Espai d'Art KM7, desembre del 2016.



IL·LUSTRACIÓ 107: Exposició a l'Espai d'Art KM7, desembre del 2016.



IL·LUSTRACIÓ 108: José Carlos Suárez i José Luis Pascual en una visita al taller de l'artista, 26 de setembre del 2018.



IL·LUSTRACIÓ 109: Exposició a l'Esapi d'Art KM7, novembre 2018.



IL·LUSTRACIÓ 110: Exposició a l'Espai d'Art KM7, agost 2019.



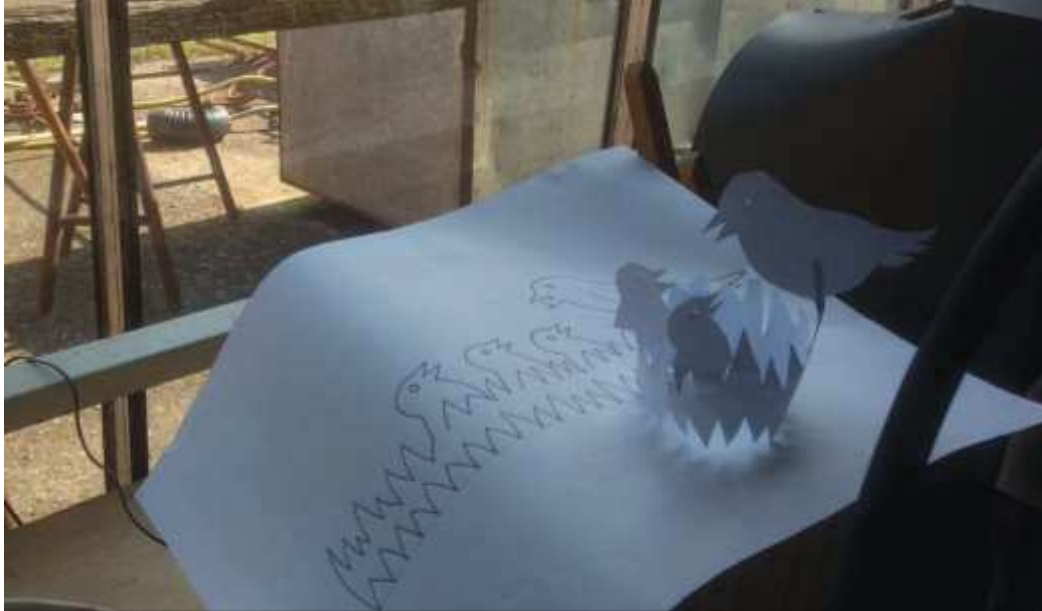
IL·LUSTRACIÓ 111: Exposició a l'Espai d'Art KM7, agost 2019.



IL·LUSTRACIÓ 112: Exposició a l'Esapi d'Art KM7, juny del 2020.



IL·LUSTRACIÓ 113: L'artista al seu estudi visionant la pel·lícula *Divertimentos* del 1984. juny del 2020.



IL·LUSTRACIÓ 114: Projecte d'escultura, foto realitzada per l'autora en l'última visita al taller de l'artista el 29 de juny de 2020.



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI



L'OBRA DE JOSÉ LUIS PASCUAL. ESTUDI I CATÀLEG.

FE D'ERRATES

Finalitzada la present tesis doctoral, s'ha advertit de diversos errors que es detallen a continuació.

- **Pàg. 32.** Cinquena línia, consta el text “de golè”, s’ha de canviar per “de golpe”.
- **Pàg. 32.** Vuitena línia, consta el text “seguridad”, s’ha de canviar per “seguridad”.
- **Pàg. 53.** Vuitena línia, consta el text “del momento”, s’ha de canviar per “del moment”.
- **Pàg. 56.** Nota 39, consta el text “itaques de color”, s’ha de canviar per “taques de color”.
- **Pàg. 61.** Quarta línia del quart paràgraf, consta el text “la revista”, s’ha de canviar per “La revista”.
- **Pàg. 63.** Sisena línia, consta el text “dinámica”, s’ha de canviar per “dinàmica”.
- **Pàg. 65.** Sisena línia del tercer paràgraf, consta el text “de manera compressible”, s’ha de canviar per “de manera comprensible”.
- **Pàg. 96.** Segona línia del quart paràgraf, consta el text “del momento”, s’hauria de canviar per “del moment”.
- **Pàg. 106.** Cinquena línia, consta el text “o reclama” i s’hauria de canviar per “ho reclama”,
- **Pàg. 119.** Text que respon a la nota 165, hi ha diversos errors tipogràfics pel que adjuntem el fragment del text tal com hauria de constar a partir de la tercera línia.

“En mi casa no hubo ningún revuelo extraordinario, pero las reflexiones oídas me aconsejaron que si algún día quería dedicarme a lo que realmente me gustaba, había determinados caminos por los que antes debía andar. Fue lo que hice pero reservándome la carta de un cierto desdoblamiento, con lo que conseguí ser como dos personas a la vez, mal susto, ciertamente, pero que de algo me sirvió: el resultado fue que en el año setenta acabé la carrera de Arquitectura. Todos muy contentos, metí el título en un cajón y me fui a la mili sabiendo que al volver sería pintor.”

- **Pàg. 123.** Onzena línia, consta el text “a estat”, i s’hauria de canviar per “ha estat”.
- **Pàg. 131.** Cinquena línia del segon paràgraf, consta el text “artística *One...*”, hauria de canviar-se per “artista *One...*”.
- **Pàg. 149.** Desena línia del segon paràgraf, consta el text “però també per grans qüestions”, hauria de constar “però també sobre grans qüestions”.
- **Pàg. 165.** Al final del segon paràgraf consta el text “com podem observar a FIG.FIG.”, hauria de constar “com podem observar a les figures que adjuntem al final d’aquest capítol”.
- **Pàg. 166.** Al text que fa referència a la nota 223, consta “pues so algo hay”, hauria de ser “pues si algo hay”.
- **Pàg. 169.** A la cinquena línia de l’últim paràgraf consta “alguns díptics”, hi ha un espai que sobra, hauria de ser “alguns díptics”.
- **Pàg. 176.** A la sisena línia, consta el text “realitzades també”, hauria de ser “realitzats també”.
- **Pàg. 177.** Segona línia de l’últim paràgraf, consta el text “qui hi celebrà l’artista”, hauria de constar “que hi celebrà l’artista”.
- **Pàg. 181.** A la cinquena línia, consta el text “d’una visió zenita” i hauria de ser “d’una visió zenital”.
- **Pàg. 200.** A la última línia del segon paràgraf, consta “les evidents excepcionals”, hauria de canviar-se per “les evidents excepcions”.
- **Pàg. 205.** A la sisena línia de l’últim paràgraf, consta “d’aquest períodes”, hauria de canviar-se per “d’aquests període”.
- **Pàg. 207.** Després de la referència de l’obra *Encuentro en la Playa*, sobra el text “FIG.”.
- **Pàg. 209.** Onzena línia, consta el text “variacions-fis diria”, hauria de constar “variacions-fins diria”.
- **Pàg. 214.** A la quarta línia, consta el text “uns altres llenguatge poden”, ha de canviar-se per “uns altres llenguatges poden”.

- **Pàg. 240.** Falta la imatge de l'obra *Anelles, jocs, mans*, de l'any 2002.



- **Pàg. 241.** Falta la imatge de l'obra *El gran salto*, del 2014.



- **Pàg. 241.** Falta la imatge de l'obra *Fronteras* del 2014. La seva nota a peu de pàgina també està equivocada. El text correcte és el següent: “Obra realitzada el 2014, acrílic i filferro sobre fusta, 200x80cm”.



- **Pàg. 241.** Falta la imatge de l'obra *El muro* del 2014.



- **Pàg. 242.** Falta la imatge de l'obra *Homenaje y tributo* del 2017.



- **Pàg. 286.** Setena línia, consta el text “Galeria René Mertas”, ha de canviar-se per “Galeria René Metras”.