



Grup Praxis 75 (1975-1990)

Una guerrilla comunicativa

Grup Praxis 75 (1975-1990)

Una guerrilla comunicativa

Crèdits

Grup Praxis 75 (1975-1990), una guerrilla comunicativa

Exposició

Organització: Ajuntament de Girona

Producció: Museu d'Història de la Ciutat

Direcció: Pere Freixas

Curadoria: Narcís Selles Rigat

Coordinació: Xesca Jiménez Sorroche

Activitats i difusió: Carme Irla Saura

Disseny i muntatge de l'exposició: Marcel Dalmau

Realització de l'audiovisual: Gerard Bagué

Sales d'Exposicions Temporals del Museu d'Història de la Ciutat, de 29 d'octubre de 2011 a 12 de febrer de 2012

Catàleg

Edició: Ajuntament de Girona

Disseny de la col·lecció: Joan Casanovas

Disseny gràfic: Marcel Dalmau

© de les fotografies: Ajuntament de Girona. CRDI (Narcís Sans), Marcel Dalmau, Jordi S. Carrera, Josep M. Llauger i Salvador Martí

© dels textos: Carles Puigdemont i Casamajó i Narcís Selles

© de l'edició: Ajuntament de Girona

© de les traduccions espanyola i francesa: Link

© de la traducció anglesa: Pere Bramon i Neil Anthony Charlton

Impressió: Norprint S.A.

ISBN: 978-84-8496-086-7

Dipòsit legal: GI-1255-2011

Índex

- 4 Crèdits**
- 7 Presentació**
- 11 Introducció**
- 17 Grup Praxis 75**
 - La constitució del Grup Praxis 75
- 21** Cap a la creació de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)
- 27** Relació de les principals iniciatives de l'ADAG
- 35** La nova conjuntura
- 57** Clausura d'una etapa
- 61** Breu panoràmica d'uns anys agitats. La revolució conservadora
- 67** Escenaris globals i camps locals
- 77** Reformulació d'una estratègia. Els nous camins del Grup Praxis 75
- 87** Caracterització d'un llenguatge
- 93** Apunt històric sobre el fotomuntatge
- 97** Forma significant i funcionalitat social
- 113** **Relació de les principals realitzacions i iniciatives del Grup Praxis 75**
- 121** **Catalogació de l'obra exposada**
- 133** **Resum / Resumen / Résumé / Abstract**

Presentació

Les relacions entre art i política han estat sempre complexes. Ja les primeres obres d'art de la prehistòria eren un reflex del que cridava l'atenció dels artistes, una representació d'allò que els semblava oportú fer veure —o fer pensar— a la societat. D'altra banda, des dels inicis de la història les diferents formes de poder han estat font d'inspiració i estímul de manifestacions artístiques, ja sigui en relació de connivència amb aquest poder, ja sigui per oposició. En definitiva, cap obra d'art no s'escapa de la conjuntura del moment històric en el qual es produeix, de tal manera que l'estudi de la història de l'art ens permet aprofundir alhora en el coneixement de la història política, social i econòmica. Aquesta relació és especialment palpable quan parlem d'història contemporània —i d'història de l'art contemporani— en l'àmbit local.

El Museu d'Història de la Ciutat de Girona assumeix la funció de fer recerca històrica i té per objectiu fer aportacions al coneixement de la història i la història de l'art local. Per això, organitza periòdicament exposicions antològiques dels artistes locals més destacats, la majoria de les quals s'inauguren preferentment per Fires. Es tracta d'exposicions que permeten donar a conèixer a fons els artistes i les seves obres, però que també, complementàriament, expliquen el context històric, la relació de l'artista amb la ciutat i els seus vincles amb la vida cultural i artística del moment. Amb el doble objectiu de difondre públicament el resultat de la recerca i generar un coneixement perdurable es publiquen els catàlegs corresponents a aquestes mostres, els quals, a banda de recollir els testimonis i els documents exposats, es completen amb anàlisis i interpretacions històriques d'experts.

Des del Museu d'Història de la Ciutat es va recuperant, de mica en mica, la història de l'art contemporani de Girona. S'han fet exposicions d'artistes significatius vius i en actiu, però també d'artistes que ja han mort i que han deixat el seu llegat —obra i testimoni— a amics, familiars i institucions locals. La proximitat amb els artistes, en

el temps i en la ciutat, permet al Museu dur a terme a fons la recerca necessària i donar llum a una història i a una història de l'art de Girona completa i veraç, interpretada rigorosament, documentada i il·lustrada amb els testimonis materials que integren cadascuna de les exposicions i els catàlegs. Aquesta recuperació material permet també incorporar peces interessants al patrimoni municipal gràcies a l'entesa entre l'Ajuntament i els artistes o els seus familiars, basada en l'objectiu compartit de deixar a la ciutat un llegat cultural significatiu.

Seguint aquesta línia de treball del Museu, enguany per Fires presentem el resultat de la recerca duta a terme a l'entorn del Grup Praxis 75. Aquesta recerca s'ha materialitzat, com és habitual, en una exposició i en el llibre catàleg que ara teniu a les mans, dos suports que ofereixen maneres complementàries d'acostar-se al moment històric i a l'obra artística que s'hi relaciona. L'exposició s'adreça a un públic general; la publicació, en canvi, ha estat concebuda per als qui vulguin aprofundir en el coneixement del Grup Praxis i en el context històric de la transició i l'establiment i consolidació de la democràcia a Girona, un període especialment interessant que és la clau de volta que ens ha de permetre comprendre la nostra realitat actual.

Tot i que el Grup Praxis 75 va actuar entre els anys 1975 i 1990 a Girona, es va formar poc abans de la mort de Franco, en un moment històric que es caracteritzava per un país castigat per l'augment de la repressió del règim franquista arran del procés de Burgos (1970) i les execucions resultants d'aquest judici (1975). El grup també va actuar al llarg de la transició i de l'establiment i la consolidació de la democràcia, un període farcit de fets històrics tan importants com són l'aprovació de la Constitució per referèndum (1978), la restauració de la Generalitat de Catalunya (1977), l'aprovació de l'Estatut d'autonomia de Catalunya (1979), les primeres eleccions municipals democràtiques (1979) i les eleccions al Parlament de Catalunya (1980).

L'art del Grup Praxis va aportar a la ciutat una mirada crítica, el compromís amb una ideologia d'esquerres i una iconografia incisiva amb tots i cadascun dels moments viscuts. El seu treball buscava, primer, provocar la reacció de les forces socials, polítiques i culturals en contra del franquisme; després, es va rebel·lar contra l'acomodament de la democràcia que va seguir el període de la transició.

El Grup Praxis ha estat definit com una guerrilla comunicativa, i en els seus escrits hem llegit que defensava que l'art havia de ser col·lectiu, crític i popular i que aspirava que «el final de la utopia» fos un univers en el qual tothom pogués «ser creador, és a dir: artista». També cal destacar que el Grup Praxis va formar part del nucli fundacional de l'ADAG (Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona) i que la seva obra es va popularitzar a Girona a través del cartellisme urbà i la publicació continuada d'il·lustracions a *El Punt* i a *Presència*.

L'exposició ha estat el resultat de la investigació i el comissariat de l'historiador de l'art Narcís Selles. El contingut de la mostra són obres dels anys 1975 a 1990: fotomurals, collages originals, cartells, fulls de mà, publicacions, revistes, fotografies i altres documents relacionats que ens ajudaran a conèixer el grup artístic i a saber més coses del període històric que el va motivar. Finalment, cal referenciar que en el marc de l'exposició també es presentarà l'audiovisual sobre el Grup Praxis 75 realitzat per Gerard Bagué i que el disseny de la mostra és de l'artista Marcel Dalmau.

Em plau valorar molt positivament la feina feta per tots ells i agrair-la en nom de la ciutadania de Girona, que és, al capdavant, la destinatària de la proposta. També vull destacar la trajectòria vital i cívica dels dos integrants del Grup Praxis, Lluís Bosch Martí (Girona, 1941), artista, docent, articulista i il·lustrador, i Bep Marquès (Girona, 1943), impressor, dos ciutadans il·lustres que interactuen dia a dia amb el món cultural de Girona i amb la ciutat mateixa, amb la qual han fet, simbiòticament, un bocí d'història.

Carles Puigdemont i Casamajó
Alcalde de Girona

Introducció

Alguns cops, com a historiadors de l'art, hem atès experiències estètiques que al seu moment havien gaudit d'un ressò notable i que, de sobte, desaparegueren de l'escena pública sense deixar-hi gairebé rastre. O, per contra, velles residualitats perdudes en el pou obscur de la desuetud i de l'oblit se'ns feien presents de manera inesperada i ens interpel·laven sota la llum d'una mirada inèdita. En altres casos, aparents persistències formals amagaven una erosió de fons, una desfeta de significació o un emmotllament voluntarista a les exigències emanades d'unes noves realitats.

Personalment, sempre m'han interessat molt els factors que intervenen en aquests canvis de gust o de sentit, així com els fonaments en què s'assenten unes tals mutacions de valors. La gent que contempla des de fora la historiografia de l'art sovint es pensa que, en aquest terreny, tot és molt estable, com un quadre o una escultura, i que les categories amb què es treballa ja vénen donades. O que la feina de l'historiador consisteix bàsicament a consignar de manera mecànica unes obres, uns autors, unes dates i uns esdeveniments que són allí esperant que algú els transcriui. Però les coses no van ben bé així.

Podríem dir que la historització del que s'ha deixat enrere està sempre en funció del seu reconeixement com a possible objecte d'interlocució present, que la formalització explanatòria de qualsevol experiència del passat manté una relació de dependència cap a les preguntes que l'historiador li adreça, de la pertinència del diàleg que hi estableixi i de la capacitat per discernir allò significatiu d'allò irrellevant.

En tots aquests sentits, l'escriptura de la història de l'art —i de la història en general— és més producció que reproducció i, en una part important, més una qüestió de futur que no pas de passat. En efecte, els ulls dels que vindran són els que rellegiran allò que havia estat i la seva lectura la faran no pas amb els mateixos criteris i les mateixes motivacions que nosaltres, sinó amb tot el que els aportarà i els demanarà la seva circumstància històrica específica. De la mateixa manera, els qui avui intentem interpretar allò que ens ha precedit també estem condicionats, més o menys conscientment, pels requeriments del temps que ens ha tocat de viure, per la nostra posició particular enmig de les múltiples forces i interessos que conformen la societat que ens acull i de la qual participem, per les eines intel·lectuals amb què ens hem dotat o per les expectatives que esperem fer realitat. En definitiva, en el procés de donar forma al passat diríem que la partida sempre s'està jugant i mai no s'acaba.

La diferència respecte al pur joc imaginatiu és que en la disciplina de la història no tot és possible, el terreny de joc apareix molt més circumscrit i la seva aspiració consisteix a avançar cap a una forma de veritat determinada, diferent de la que és pròpia de la ficció, de la crítica i del mer comentari artístic o de l'especulació filosòfica. No n'hi ha prou de fer una formulació més o menys suggestiva, sinó que aquesta s'ha d'assentar necessàriament en unes bases empíriques i en uns criteris verificables i, alhora, ha de passar per un procés de validació crítica.

Moltes d'aquestes qüestions em van venir al cap mentre treballava en la recerca al voltant del Grup Praxis 75, format per Lluís Bosch Martí i Bep Marquès. Passats més de vint anys de la seva dissolució i d'una recepció molt insuficient de la seva obra, vam pensar, d'acord amb l'anterior regidora de Cultura, Lluïsa Faxedas, i amb Pere Freixas, director del Museu d'Història de la Ciutat, que ara resultava un bon moment per fer-ne la revisió. Entre altres raons, perquè actualment podem projectar-hi un esguard lliure de molts dels prejudicis esteticosideològics que van amaran aquella època i perquè disposem d'un coneixement molt més precís, contrastat i profund de les dinàmiques artístiques locals i internacionals que es van desenvolupar aleshores. Cal dir, a més, que la recuperació historiogràfica del Grup Praxis també es justifica perquè una part significativa de la seva obra planteja un seguit de qüestions que han tornat a emergir amb força tant en el pensament artístic contemporani com en aspectes fonamentals d'una quotidianitat on els usos i abusos de la imatge són presents arreu i a tothora. Per no parlar de l'actualitat de molts dels temes abordats en el seu moment per Bosch

i Marquès, de la qüestió nuclear a la progressiva depauperació a què el model social i econòmic vigent aboca àmplies capes de la població fins al descrèdit de la política, o d'una certa política, davant la seva incapacitat per donar respostes adequades a les necessitats col·lectives.

Els dos canals a partir dels quals hem materialitzat la investigació sobre el Grup Praxis 75 són una exposició i aquest llibre catàleg, que ofereixen maneres diferents i complementàries d'acostar-se al mateix objecte. La primera està pensada per a un públic general, mentre que la publicació va dirigida sobretot a qui vulgui aprofundir en aquella experiència.

L'exposició

Per a la concepció i el muntatge de l'exposició hem disposat de la col·laboració de l'artista i dissenyador Marcel Dalmau, de llarga i fecunda trajectòria. En la mostra, hem volgut donar un èmfasi especial a la idea de reproductibilitat, atès el lloc rellevant que aquesta noció ocupava en la manera de fer del Grup Praxis, raó per la qual hem buscat diverses formes d'evidenciar-la a partir dels sistemes de presentació de les obres seleccionades. Aquest propòsit ens ha portat a estructurar la mostra en cinc apartats, cadascun dels quals s'ubica en un lloc específic i adopta un discurs i uns canals de vehiculació diferents.

Les peces que hem triat per a la zona central de la sala d'exposicions són les que, segons la nostra manera de veure, representen més incisivament i amb més propietat la poètica del Grup Praxis, sigui per l'ús altament suggestiu del muntatge, l'eficàcia comunicativa o la contundència visual, sigui per la mordacitat, l'agudesesa crítica o les figures i els jocs retòrics presents en l'aportació estètica. En aquest espai, hem posat en relació diferents possibilitats de materialització d'una mateixa obra amb l'objectiu d'obrir la reflexió sobre els conceptes de còpia i original. Una reflexió que, a un altre nivell, també apareix en l'obra de Praxis, ja que la major part de la seva producció és el resultat de l'apropiació i la combinació de textos i imatges ja existents —és a dir, no originals— que provenien d'una diversitat de fonts impreses.

Els treballs més directes, colpidors i sorneguers, centrats majoritàriament en els retrats de polítics, hem decidit oferir-los mitjançant el sistema de la projecció, de manera que els protagonistes de les representacions del Grup Praxis vagin desfilant, l'un darrere l'altre, davant els ulls dels espectadors.

Per mostrar les sèries temàtiques, integrades per diverses peces que contenen un text llarg que cal llegir i una imatge que complementa la part escrita, hem optat, en tant que requereixen una percepció més lenta i pausada, per l'ús de la pantalla i l'ordinador, a fi que sigui el mateix públic qui estableixi les seves pautes i temps de lectura.

En el quart bloc hem reproduït, a partir dels negatius conservats, alguns dels fotomurals que el Grup Praxis va elaborar per als cinemes Catalunya, procurant reflectir el seu caràcter gairebé arquitectònic i mantenint, fins allà on ha estat possible, certa fidelitat al projecte tal com es va plasmar en la realitat. Aquesta obra l'hem fet dialogar amb les maquetes primàries i els muntatges preliminars que van servir de fonament per al llarg i complex procés d'elaboració, que es va dur a terme amb la participació del fotògraf Emili Marquès i amb el suport tècnic del pintor Jordi Gispert.

El darrer apartat consta d'una tria de material divers dissenyat pel grup (cartells, fulls de mà, publicacions, etc.). En aquest cas, sobretot, hem volgut fugir del caràcter entre fetitxista i reverencial amb què se sol presentar aquesta mena de documentació, sovint tractada com si fos una espècie de relíquia.

L'exposició es complementa amb fotografies i amb diversos escrits orientatius, els uns elaborats expressament per a l'ocasió i d'altres consistents en citacions extretes d'articles de l'època i inserides en el nou context discursiu, la qual cosa ens ha permès aplicar-hi dos recursos directament emparentats amb la manera de fer del Grup Praxis: la intertextualitat i el muntatge. També hem posat a disposició del públic revistes, publicacions i documents varis més o menys relacionats amb l'obra exposada.

Finalment, una pantalla ofereix una gravació que recull els testimonis de Lluís Bosch Martí i Bep Marquès. Per estructurar aquesta gravació s'ha pres com a inspiració el mètode constructiu de base fragmentària emprat habitualment pel col·lectiu, amb la diferència, és clar, que les imatges en moviment i les seves formes de temporalitat s'allunyen de les que són pròpies del mitjà emprat pel Grup Praxis. La realització ha anat a càrrec de Gerard Bagué, reconegut periodista i autor de diversos documentals televisius.

El llibre catàleg

L'eix central de la publicació que teniu a les mans és un estudi sobre la pràctica del Grup Praxis 75. En la primera part de l'assaig hem volgut explicitar els distints plantejgs i posicionaments que el grup va adoptar en les diverses conjuntures històriques i en els diferents contextos culturals en què es va veure involucrat; a més, hi hem examinat els vincles i les relacions canviants que va establir amb diferents agents socials i polítics de la ciutat. En la segona part, per contra, ens hem centrat sobretot en l'anàlisi i la valoració dels recursos tècnics i procedimentals, els referents històrics i els fonaments teòrics i formals que caracteritzen la seva producció.

La publicació també inclou una relació de les principals activitats i iniciatives del Grup Praxis, la reproducció d'una gran part de les obres exposades i la seva catalogació.

Esperem que tot plegat resulti útil per acostar-nos a l'art i la història de la Girona contemporània i que, alhora, serveixi per avançar en el coneixement de la realitat i en les maneres de veure-la.

Narcís Selles

Grup Praxis 75

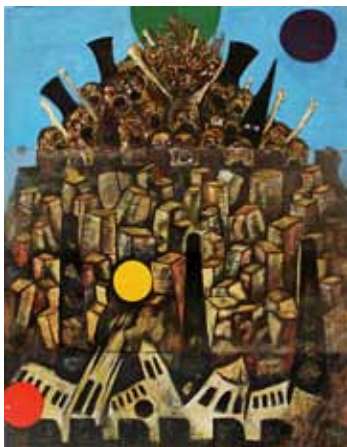
Narcís Selles

La constitució del Grup Praxis 75

La formació del grup va tenir lloc uns dos mesos abans de la mort del dictador Francisco Franco, en un clima de progressiva mobilització de les forces socials, polítiques i culturals contràries al sistema totalitari. Eren moments en què, des de l'Ajuntament de Girona, el regidor Joan Paredes i el seu equip procuraven erosionar la política municipal oficial i promoure la participació ciutadana; Justícia i Pau, en sintonia amb aquesta acció opositora, impulsava campanyes vindicatives d'esperit democràtic; partits i sindicats encara en la il·legalitat constituïen els seus primers nuclis o afermaven les seves bases militants; col·legis professionals, associacions de veïns i entitats culturals feien sentir de manera creixent la seva veu; l'Assemblea de Catalunya (AC) s'organitzava definitivament a Girona després d'alguns intents frustrats, i la revista *Presència* consolidava la seva labor crítica i el seu paper com a plataforma del moviment democràtic.¹

Aquest treball de recerca historicoartística s'ha beneficiat de les dades, els records, els documents, les experiències i els punts de vista de persones que van viure des de dins allò que avui mirem d'exposar i interpretar des de la distància crítica. En aquest sentit, volem agrair a Josep Álvarez, Enric Ansesa, Narcís-Jordi Aragó, Joan Carreres Pèra, Joan Casanovas, Pep Collelldemont, Montserrat Costa, Jordi Creixans, Joan Daunís, Mercè Gumbau, Joaquim Nadal, Lluís Maria de Puig, Pius Pujades, Montserrat Pumarola i Guillem Terribas la seva amable i desinteressada col·laboració. També volem esmentar els historiadors Josep Clara i Jordi Font Agulló, pels seus suggeriments i comentaris. I, finalment, regraciem de manera especial Lluís Bosch Martí i Bep Marquès, protagonistes destacats d'aquest relat, tant pel seu esperit col·laborador i d'entera disponibilitat com per la confiança i el respecte que han mostrat cap a aquesta investigació.

¹Vegeu Dd. Aa., «La transició democràtica a Girona», *Revista de Girona*, setembre-octubre 1990; Josep CLARA, *Girona sota el franquisme, 1939-1976*, Diputació de Girona - Ajuntament de Girona, Girona, 1991; Narcís SELLES, «Aspectes de la transició», *Punt Diari*, 30 de març i 6, 13, 20 i 27 d'abril de 1996 (també consultable a http://www.eldimoni.com/article.php?id_article=494); Josep CLARA, «El franquisme», i Narcís-Jordi ARAGÓ, «La transició democràtica», dins Lluís COSTA (dir.), *Història de Girona*, CCG, Girona, 2006.



Nou retaule de la fi d'un món a Girona. Homenatge a Joaquim Ruyra, 1975.
Fons Obra Social "La Caixa".

Els dos fundadors del grup, els artistes Lluís Bosch Martí (Girona, 1941) i Bep Marquès (Girona, 1943), eren persones compromeses amb la cultura política de l'antifranquisme. Bosch era un independent d'esquerres que havia participat en l'organització de la primera manifestació pública contra el règim a Girona, cosa que li va comportar una multa severa per part del Govern Civil.² Com a pintor professional, la part més rellevant de la seva obra consistia en pintures de caire narratiu, amb una marcada aspiració d'art públic, que solien plasmar imaginaris utòpics confrontats amb els valors ideològics abonats per l'ordre instituit.³ Havia format part dels grups Presència 65 i Estampa Popular. Marquès, impressor d'ofici i pintor més ocasional, havia estat membre de Bandera Roja. L'un i l'altre havien participat en l'anomenada Comissió Cívica, un nucli clandestí que aplegava gent independent i membres de l'esquerra socialdemòcrata, socialista i comunista.⁴ Entre altres activitats, aquesta comissió va promoure un manifest a favor de l'amnistia que es va difondre a través de *Presència* i que, possiblement, va propiciar el tancament de la publicació per ordre governativa durant més de dos anys.⁵ Bosch i Marquès també havien coincidit en l'Associació fotogràfica i cinematogràfica de Girona (AFIC), que era un dels llocs de trobada on sectors de la mesocràcia progressista de la ciutat exercien una labor parapolítica i teixien una densa xarxa de complicitats i sobreentesos de carés antifranquista.

² Josep CLARA, «Girona contra el procés de Burgos», *Revista de Girona*, novembre-desembre 1990. El mateix autor és responsable d'una de les millors i més precises aproximacions a l'artista i la seva obra, «Bosch Martí, la inquietud permanent», *Diari de Girona*, 5-6-1998, p. 10.

³ L'aspiració de «dur l'art al carrer», que també assumí el Grup Praxis, va portar Bosch a fer nombrosos murals. Un dels més coneguts fou el que va executar per a l'església de Palau-sator a partir d'un encàrrec del rector, en què el pintor va interpretar el missatge evangèlic des d'una perspectiva propera al que s'ha anomenat *teologia de l'alliberament*. El contingut ideològic d'aquesta obra va provocar l'acció d'un escamot de la ultradreta, que va empastifar el mural i va agredir l'artista. Vegeu Nicolau MONCUNILL, *Un Crit a Palau-sator: història del mural de l'absis del temple parroquial*, Publicacions Alt Camp, Valls, 1994.

⁴ Entre els assistents a les reunions, podem esmentar Rosina Lajo, Juan Dolera, Rafael Ballesteros, Jordi Colàs, Joaquima Tomàs, Joan Gelada, Joaquim Trias o Francesc Torres Monsó.

Arran de la constitució del Grup Praxis, els seus components van redactar un «petit manifest», de ressons marxistes, on propugnaven «un art col·lectiu, crític i popular», arrelat a un lloc i a una societat concrets, obert a totes les dimensions de l'ésser i receptiu a l'experimentació amb tota mena de procediments, tècniques, materials, formes i conceptes. També vindicaven el dret a la llibertat d'expressió i postulaven una concepció de l'artista en diàleg permanent amb el seu entorn. Concloïen identificant-se amb la lluita de la humanitat per alliberar-se i ser protagonista de la història, i amb l'aspiració a una vida quotidiana lliure i solidària, perquè «el final de la utopia» sigui un univers en el qual tothom «pugui ser creador, és a dir: artista».⁶

La primera obra que van fer com a grup fou una gran pintura expressionista anomenada *Nou retaule de la fi d'un món a Girona. Homenatge a Joaquim Ruyra*, que van exposar en la III Mostra Provincial de la Fontana d'Or.⁷ Hi presentaven una ciutat ombrívola sota el jou d'uns personatges tètrics que simbolitzaven els poders establerts. L'estructura piramidal de la composició volia reflectir aquest esquema de dominació.

El títol s'inspirava en la coneguda narració de Ruyra i pretenia subratllar el caràcter caduc d'aquella realitat opressiva. Ara bé, la pintura també anunciava una altra fi, la relativa a la manera de fer amb què s'havia donat a conèixer el grup. Efectivament, després d'aquesta peça inaugural, que responia als trets estilístics més característics de les obres individuals dels dos pintors, el Grup Praxis va anar canviant la seva tècnica, el seu llenguatge, el seu mètode de treball i el sentit de la seva pràctica. La pintura i el dibuix van anar perdent la posició de centralitat en la seva obra i passaren a ocupar-hi un lloc més secundari, en ocasions fins a gairebé esvair-se, i el muntatge de textos i imatges extrets d'una diversitat de fonts impreses, segons el procediment del retallar i enganxar, els va prendre el lloc. Podríem dir que van morir els autors i va néixer un equip de producció visual.

Aquesta ruptura té, en bona part, la seva explicació fora del camp artístic, en tant que va ser induïda per la creixent efervescència política i les expectatives de canvi que albiraven els sectors més conscients i actius de la societat. La crisi del sistema franquista i l'agudització de la conflictivitat social i política, així com la voluntat del grup de prendre posicions davant del que s'esdevenia i d'incidir-hi, van portar els seus components, ambdós molt polititzats, a triar el mitjà i el canal que, per la seva immediatesa i capacitat referenciadora, els podien resultar més útils per als seus objectius intervencionistes. Així, el febrer de l'any 1976 van començar a publicar en la revista *Presència* uns treballs que combinaven fotografies, retalls de diari, dibuixos i textos sobre fets polítics d'actualitat i que tenien propòsits diversos, des d'assenyalar manifestacions coercitives del règim fins a constatar la sortida a l'esfera pública dels partits i assajar una visualització del seu caràcter. Aquesta col·laboració, gairebé ininterrompuda, amb alts i baixos, va durar una mica més de tres anys.⁸

Ara bé, aquest canvi de llenguatge de què parlàvem s'ha de matisar en un doble sentit. Per un costat, Bosch Martí ja havia usat imatges impreses en la seva obra pictòrica sota l'influx dels nous realismes, l'art pop i la crònica de la realitat; l'afany d'afrontar els batecs del temps el va portar a incorporar-hi elements gràfics i visuals provinents de diaris i revistes del moment.⁹ A més, havia publicat diversos muntatges en mitjans periòdics gironins, els quals foren indiscutiblement el punt de partença més directe de la nova orientació del Grup Praxis.¹⁰ Per l'altre costat, cal subratllar que un dels trets més significatius de la pintura de Bosch, més enllà del primer impacte visual que provoca i dels recursos retòrics emprats, és el caràcter al·legòric que la sol

⁵ «326 peticiones de amnistia», *Presència*, 28-2-1970, p. 5. Al juliol del 1971, les autoritats van ordenar la clausura de la publicació basant-se en pretextos legalistes, però al desembre del 1973 el Tribunal Suprem va esmenar la sanció i el 20 d'abril del 1974 la revista va reaparèixer.

⁶ GRUP PRAXIS 75, *Petit manifest d'uns pintors del Gironès*, s/d [1975]. De l'aparició del grup, se'n feren ressò Josep PLANAS, «Grup Praxis 75, intento gerundense de arte colectivo», *Los Sitios*, 14-12-1975, p. 8, i Jaume FÀBREGA, «El Grup Praxis 75...», *Presència*, 24-1-1976, p. 22.

⁷ Sobre les polítiques artístiques oficials durant el tardofranquisme i les respostes crítiques que van generar, vegeu Narcís SELLES, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona*, Llibres del Segle, Gaiüses, 1999, pp. 71-90.

⁸ Aquestes obres publicades a la premsa apareixien en blanc i negre i, per tant, homogeneïtzaven la diversitat cromàtica que solien tenir originàriament els "collages" del grup.

⁹ En l'exposició personal de Bosch Martí organitzada el 1969 a les Galeries Internacional s'hi utilitzava el collage, per bé que la gestualitat i l'ús de la pintura continuaven tenint-hi un paper central. Vegeu-ne la ressenya de Carles VIVO, *Presència*, 2-8-1969, p. 9.

¹⁰ Vegeu, a tall d'exemple, sobre temes de l'actualitat política, «El joc de les apertures», *Presència*, 3-8-1974, p. 26; i sobre temes cinematogràfics, «Encuesta sobre el cine. Conteste usted también», *Los Sitios*, 7-4-1974, p. 7, *Los Sitios*, 21-4-1974, p. 7, o *Los Sitios*, 12-5-1974, p. 7, en què Bosch il·lustrava la secció de Josep Planas, membre com ell de l'AFIC.



Lluís Bosch Martí, *El joc de les apertures*, publicat a *Presència*, 3-10 d'agost de 1974, p. 26.



Lluís Llach, *prohibit*, publicat a *Presència*, 21-2-1976, p. 8.

¹¹ Això ho va saber veure molt bé N.-J. Aragó quan, comentant una obra de Bosch, feia esment dels «dos plans de significat» que la constituïen, «l'un d'immediat i gairebé periodístic, l'altre mediat i al·legòric. Els dos significats s'entrecreuen i es barregen», a Narcís-Jordi ARAGÓ, «La trista història de Palau-sator», *Presència*, 2-8-1969, p. 9.

¹² Benjamin H. D. BUCHLOH, «Procediments al·legòrics: Apropiació i muntatge en l'art contemporani», dins Glòria PICAZO i Jorge RIBALTA (ed.), *Indiferència i singularitat. La fotografia en el pensament artístic contemporani*, MACBA, Barcelona, 1997, pp. 97-98.

¹³ D'aquests aspectes, l'un té a veure amb el tractament del material, en el sentit que allò al·legòric arranca un element a la totalitat del context vital, l'aïlla i el desposseeix de la seva funció, i l'altre es relaciona amb la constitució de l'obra, en què allò al·legòric crea significat en reunir aquells elements extrets de la realitat. Vegeu Peter BÜRGER, *Teoria de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997 [1a ed. alemanya: 1974], pp. 130-132 i 137.

impregnar.¹¹ I, justament, com ha apuntat el crític i historiador B. H. D. Buchloh, seguint els raonaments dels primers fotomuntadors i la posterior teorització benjaminiana, la naturalesa al·legòrica és inherent a l'estratègia del muntatge.¹² En un sentit similar, Peter Bürger inclou la idea de muntatge dins la d'al·legoria, ja que, segons ell, el muntatge correspon, més que a una categoria nova, a la concreció d'uns aspectes determinats del concepte d'al·legoria.¹³

En conclusió, la nova manera de fer del Grup Praxis i l'obra pictòrica de Bosch Martí, així com el seu treball previ d'il·lustrador eventual en la premsa, mantenen unes connexions ben evidents, malgrat el que pugui semblar en una lectura superficial. D'altra banda, el fet que Marquès treballés en una impremta, propietat de la seva família, també va afavorir el decantament cap a un planteig receptiu a les possibilitats reproductives de l'obra d'art.

Cap a la creació de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG)

Arran de la campanya d'abast estatal a favor dels drets humans iniciada per Justícia i Pau durant els darrers mesos de l'any 1975, el Grup Praxis va rebre de l'associació cristiana l'encàrrec d'executar unes obres que tractessin el tema i de fer extensiu l'ofertament a més artistes. A partir d'aquesta sol·licitud, Bosch i Marquès es van posar en contacte amb altres autors per mirar d'incorporar-los a la iniciativa.

En aquells moments, la idea de constituir un col·lectiu d'artistes a Girona per dinamitzar la lluita antifranquista ja era present en alguns dels nuclis més compromesos¹⁴. Era el cas, sobretot, de Jaume Fàbrega, membre de Convergència Socialista de Catalunya i crític d'art de la revista *Presència*, el qual a Banyoles ja participava en les activitats del Grup Tint-2,¹⁵ influenciat per les neoavantguardes conceptualistes, i d'Enric Marquès, pintor, exideòleg d'Estampa Popular i exmilitant del PSUC. Aquest darrer havia viscut molt de temps a París, on havia format part de moviments activistes,¹⁶ i al final de la dictadura va retornar a Girona amb la voluntat de participar en la lluita per la derogació del règim.

En sintonia amb aquesta aspiració d'intervencionisme artístic, també caldria esmentar Damià Escuder, membre de Pax Christi i de l'Assemblea de Catalunya, el qual havia estat un dels principals divulgadors dels nous vitalismes i dels corrents contraculturals i, alhora, coneixia de primera mà l'escena activista i *underground* londinenca,¹⁷ així com altres autors que radicalitzaven la tradició de modernitat que tenia en Isidre Vicens i Josep Colomer, provinents dels anys republicans i de les cultures d'esquerra, dos dels seus punts de referència.

Aquesta eferlescència política i socioartística va donar com a resultat la presentació pública de l'ADAG, al març del 1976.¹⁸ El Grup Praxis hi va ser des del principi, va participar en totes les seves manifestacions i va tenir cura de l'execució de tres cartells

¹⁴ Vegeu Narcís SELLES, *Art, política i societat...*, op. cit.; «L'experiència de l'ADAG. Un model relacional entre pràctiques simbòliques i corrents sociopolítics d'oposició», dins Narcís FIGUERES i M. Antònia CLARÀ (coord.), *60's versus 80's*, Museu d'Art - Amics del Museu d'Art, Girona, 2003; i «Arte y política en la transición. El caso de la Asamblea Democrática d'Artistes de Girona», *Brumaria*, núm. 2, Madrid, estiu 2003. D'aquest darrer article, se'n pot llegir la versió original catalana a http://www.eldimoni.com/article.php?id_article=475.

¹⁵ Sobre l'agrupació banyolina, vegeu Jordi FONT AGULLÓ i Narcís SELLES (ed.), *Grup Tint-2 (1974-1976). Entre la pràctica paraartística, l'anàlisi crítica, el desvelament sociocultural i la lluita ideològica*, Ajuntament de Banyoles, Banyoles, 2004.

¹⁶ A París, Enric Marquès havia estat membre de la Unió Popular d'Artistes (UPA), integrada en l'estratègia del maoista Front Revolucionari Antifeixista i Patriòtic. Algunes de les experiències teoricorganitzatives de l'UPA van ser assumides per l'ADAG.

¹⁷ A Londres, D. Escuder va gravar amb una càmera de Súper 8 escenes de les grans manifestacions pacifistes que van tenir lloc a Trafalgar Square contra la intervenció d'Estats Units a Vietnam. Vegeu l'article d'Ibis del FLUVIÀ [Damià Escuder], "Trafalgar Square", *Presència*, 23-11-1968, pp. 10-11.

¹⁸ Entre els membres més destacats que s'aplegaren en el col·lectiu cal esmentar Joan Casanovas, Enric Ansesa, Jaume Faixó, Lluís Carreres, Francesc Torres Monsó, Niebla, Santiago Roca D. Costa, Montserrat Costa, Emili Massanas, Montserrat Guanter, Jordi Gispert, Vicent Huedo, Carles Vivó, Isidre Vicens, Narcís Comadira, Guillem Terribas o Maria Crehuet. A París, aquesta última, a través de Marquès, havia entrat en relació amb el Front des Artistes Plasticiens de Daniel Buren.

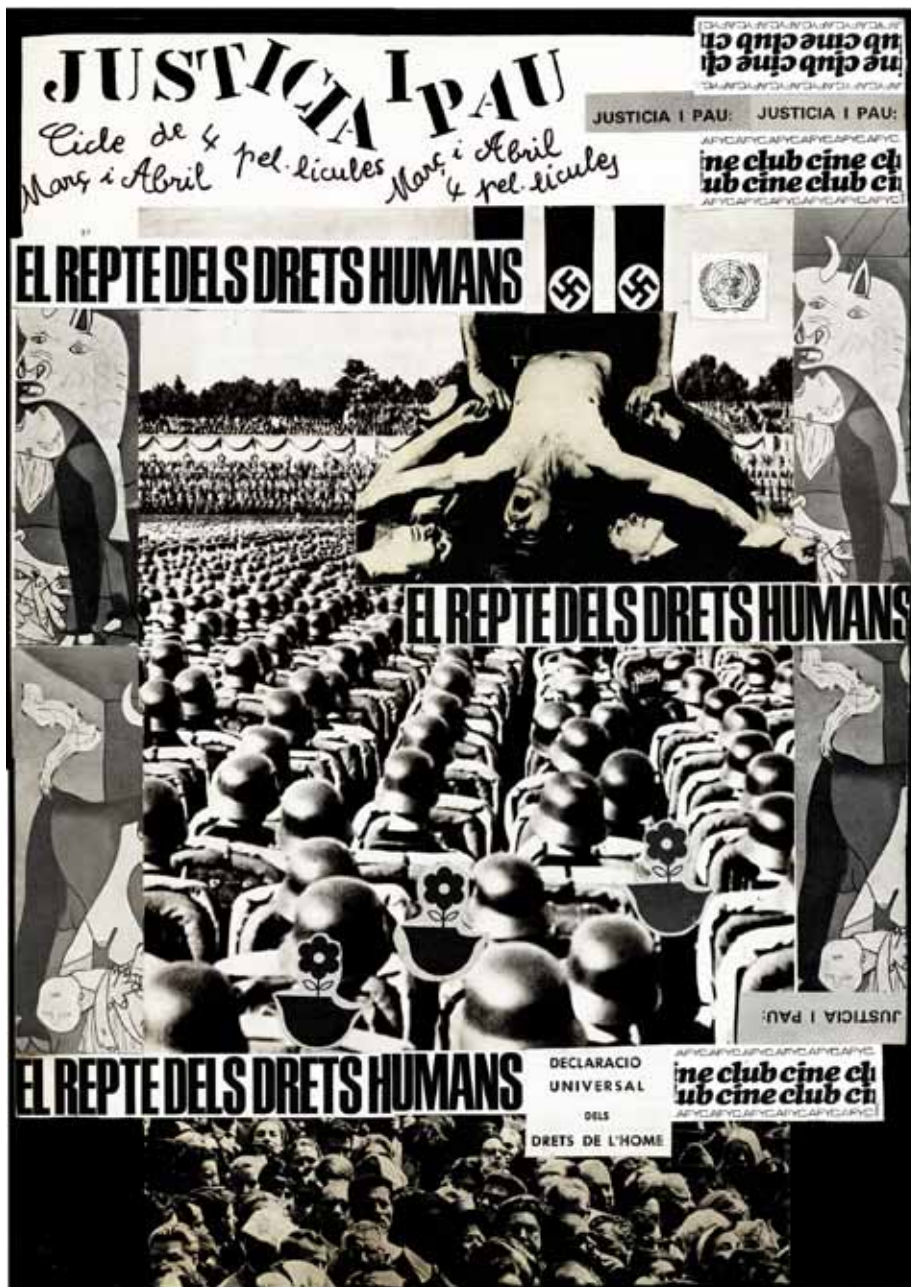


Crònica mural de la Girona predemocràtica, 1976.
Fons Obra Social "La Caixa".

de l' associació. El seu procés de constitució va ser gairebé paral·lel a la creació de l'Assemblea Democràtica de Girona, de la qual l'ADAG va formar part activa, amb la presència d'un representant en el seu òrgan permanent.¹⁹ Aquesta imbricació va facilitar la integració del col·lectiu d'artistes en la dinàmica política i sobretot en l'espai simbòlic unitari de l'Assemblea de Catalunya.

¹⁹ L'ADAG també va tenir un representant, Damià Escuder, en l'Assemblea de Catalunya, si bé en un context de crisi i progressiva desarticulació de la plataforma, perquè els principals partits ja consideraven exhaurida l'etapa de l'antifranquisme unitari.

Precisament una de les principals aportacions de l'ADAG va ser l'establiment de sistemes de relació eficients entre la seva acció esteticosimbòlica i la diversificada



El repte dels Drets Humans,
 publicat en el programa del cicle de
 cinema sobre els Drets Humans,
 organitzat per Justícia i Pau i
 l'AFIC, Girona, 1976.

escena opositora —que abraçava no només les plataformes i organitzacions polítiques democràtiques, sinó també associacions de tota mena, entitats cíviques, sindicats, col·legis professionals i grups sectorials susceptibles d'arreglar-se en l'àmbit d'influència del moviment antagonista—, una estratègia que, en cert sentit, responia a la idea gramsciana d'articular un bloc social, polític i cultural ampli i capaç de disputar l'hegemonia a les forces que capitalitzaven el poder estatal.

El grup va exercir, doncs, un paper clau a l'hora de catalitzar i projectar en l'espai públic les propostes emanades dels moviments socials que operaven a Girona, fins al punt que en va esdevenir una veritable caixa de ressonància; alhora, es va convertir en un instrument destacat en la recuperació de la memòria històrica i en la transformació de l'imaginari col·lectiu.

D'altra banda, l'«ocupació» d'espais oficials per desenvolupar-hi unes activitats que precisament pretenien posar en qüestió l'ordre jurídicopolític del qual aquells depenien permet relacionar aquest mecanisme d'acció amb determinades propostes de crítica institucional, una forma d'intervenció consistent a utilitzar els dispositius i mitjans de legitimació d'una institució o els valors en què aquesta s'assenta en contra d'aquests mateixos dispositius, mitjans o valors, sigui fent-los visibles, donant-los la volta o evidenciant-ne les contradiccions.

Un altre aspecte destacable del col·lectiu és la posició estéticoideològica adoptada, que el va portar a qüestionar un tipus d'art modern tancat en si mateix i a prioritzar l'intercanvi dialògic amb el seu entorn i amb les persones receptives a les seves propostes, així com a fer la crítica de la institució artística, la mercantilització de l'art i la indústria de la cultura. La teoria i la pràctica de l'ADAG van assajar un renovellament de la tradició d'avantguarda, a partir tant de l'establiment de formes inèdites de vinculació entre l'art i la realitat com de la seva connexió amb els corrents transformadors emergents.

En la fonamentació de la seva manera de fer hi confluen corrents artístics i ideologies diversos, dels conceptualismes polítics als realismes socials i dels marxismes a l'esperit llibertari, així com un cert ressò de metodologies de base situacionista. Cal



Unió de Centre Democràtic, s/d [1976].



Alianza Popular, , s/d [1977].

subratllar la seva apropiació desacomplexada de planteigs estètics i referents visuals de múltiples proveniències —de l'art elevat modern i contemporani a les manifestacions tradicionals o a les cultures populars i de masses—, els quals eren dotats de nous sentits i posats al servei de les finalitats crítiques, desemascaradores o vindicatives que caracteritzaven la pràctica i el discurs de l'assemblea d'artistes.

L'orientació política del Grup Praxis i de l'ADAG en aquella conjuntura de transició es va caracteritzar, d'una banda, per una actitud opositora envers les forces i els interessos dels sectors compromesos amb el manteniment o la reforma del franquisme, i de l'altra, per una identificació general amb el conjunt dels partits i les organitzacions defensors de la ruptura amb l'ordre autoritari.

SALA FIDEL AGUILAR - RAMBLA DE LA LLIBERTAT
 girona, del 30 de setembre al 17 d'octubre del 1976
CICLE DE COMUNICACIÓ GRÀFICA
1. El cartell polític [cuba, itàlia, xina,
 portugal, França]



Full de presentació i cartell anunciador
 del *Cicle de Comunicació Gràfica*,
 organitzat per l'ADAG,
 Girona, 1976.

SALA FIDEL AGUILAR - RAMBLA DE LA LLIBERTAT
 girona, del 30 de setembre al 17 d'octubre del 1976
CICLE DE COMUNICACIÓ GRÀFICA
1. El cartell polític (cuba, itàlia, xina,
 portugal, França)

El col·lectiu de treballadors de l'art integrats en l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona, després d'haver muntat les exposicions «Els drets humans ara!» i «Homenatge a Carles Rahola», encarta amb aquesta mostra de cartell polític un cicle d'urgència destinat a presentar diversos aspectes de la comunicació gràfica —cartell, iconografia de masses, publicitat—, és a dir, els aspectes de la plàstica visual amb els que més quotidianament estem en contacte.

A partir del contrast dels nostres pressupòsits teòrics amb la nostra curta però intensa pràctica, hem començat a veure clar un fet, i és que si volem que era imprescindible, hem vist que també és possible començar a iniciar l'autogestió de les tasques de difusió i dinamització cultural. La qual cosa vol dir que, d'una part, cal rescatar l'art i la cultura dels que sempre l'han usat i utilitzar —pels seus minoritaris interessos, siguin les alqueries oficials o siguin les àlbes il·luminades i que, de l'altra, cal apropiar l'art i la cultura, com a patrimoni del poble que és, als seus més directament implicats.

Hem de partir, però, d'una constatació molt clara: quan hom vol incidir en un camp que ha estat i és un dels més poderosos instruments de les classes dominants —tot recordem les històries figures dels artistes oficials, gualtes i servidors del sistema—, no hi cabem ambigüitats. I així, si en el treball dins aquest sector reclamem de forma innegociable una plena llibertat —per un costat i per l'altre—, de forma igualment contundent expressem la nostra solidaritat activa amb les lluites per l'alliberament del nostre poble, representat per les classes populars que es mobilitzen sota el quatre punts de l'Assemblea de Catalunya, ja activament present a la nostra ciutat i comarques.

Conseqüents amb aquesta etapa pre-constituent i pre-democràtica que estem vivint, el nostre treball col·lectiu vol incidir en la recuperació d'algunes mínimes eines culturals que el feixisme ens ha arrebassat durant llargs i negres anys. I si és tot el poble el que ara està començant a recuperar la paraula —l'acció— nostra, des de la nostra pràctica específica, volem recuperar les imatges —segrestades també per l'ultrafeixisme—, el dret a mostrar-les, utilitzar-les sense por i analitzar-les desafiadorament.

Per això, d'aquí aquest cicle que ara us presentem, comencem per exigir la llibertat d'expressió al **CARTELL POLÍTIC**, aquesta eina visual de les mobilitzacions populars. Fets que el cartell (que en la seva forma moderna, és a dir, amb l'ús del cromatisme i la litografia a seriató data de la segona meitat del s. XIX), mentre que pel costat de la reacció té una presència quantitativament baixa i artísticament insignificant, pel costat dels sectors i organitzacions que representen les classes populars té una història i una realitat esplèndides i manuals. És per això que el cartell polític va intimament unit a tot moviment revolucionari i a tot moviment de lluita popular: de la Catalunya republicana als moviments sindicals, de la Xina socialista als moviments de dones, del Portugal d'abril a la Cuba revolucionària.

Aquest cicle i la seva primera exposició. Finalment, ja hem dit que volen ser només modestes eines d'urgència. Preferim donar-los a conèixer, al voleu de forma imperfecta, però ja ara mateix, abans d'esperar nous recaptats de material a una recerca teòrica més completa. Car els estímuls que s'han de derivar han d'ajudar mínimament —des del nostre propi camp de treball— a l'alliberament que tots esperem i que s'ens fa ja insuperable.

Girona, Setembre del 1976

ADAG
 Assemblea Democràtica d'artistes de Girona

Relació de les principals iniciatives de l'ADAG

La proposta esmentada de Justícia i Pau sobre els drets humans va servir com a tema de la primera exposició de l'Assemblea. La manifestació artística va compaginar, d'una banda, la creació d'un ambient concebut col·lectivament amb la presentació de realitzacions personals, i de l'altra, el tractament de qüestions generals amb fets relacionats amb la lluita política local. Més endavant, aquesta mostra es va poder veure a Barcelona en el marc del Congrés de Cultura Catalana. El Grup Praxis hi va aportar una sèrie d'obres entre les quals destacava la manipulació resemantitzadora de diversos cartells de cinema. Aquestes peces ja s'havien mostrat a Banyoles arran d'unes jornades de reflexió i diàleg organitzades per l'associació cristiana en les quals havien participat personalitats reconegudes de l'àmbit eclesial.

L'*Homenatge a Carles Rahola* es va preparar amb la col·laboració d'un grup d'historiadors i intel·lectuals vinculats a l'oposició i d'acord amb la revista *Presència*, que va dedicar un número monogràfic a rescatar de l'oblit la memòria de l'escriptor republicà afusellat pel franquisme. En un acte al cementiri de Girona, E. Marquès va fer extensiu l'homenatge a tots els lluitadors caiguts en defensa de les llibertats. El boicot posterior de l'ADAG cap a Dalí, de qui va vetar la participació a causa de la seva connivència amb el règim dictatorial, va generar un gran ressò als mitjans de difusió de tot l'Estat espanyol. La mostra, que es va poder veure a Girona, Cadaqués i Barcelona, va arribar a reunir més de cent artistes, entre els quals hi havia noms com ara Miró, Tàpies o Guinovart, i va aconseguir l'adhesió de nombroses entitats de tot ordre, fins i tot del Bisbat, la Diputació i l'Ajuntament de Girona.

Si l'acció contra Dalí havia servit per combatre l'actitud col·laboracionista, amb l'elaboració i difusió d'un manifest en contra d'un projecte de l'artista búlgar Christo, que es proposava embolcallar el monument barceloní dedicat a Colom, l'ADAG va voler qüestionar l'art modern purista i descontextualitzat, aquell que suposadament se situa al marge de les inquietuds i les dinàmiques presents en la societat. Ara bé,



Una de les obres que el Grup Praxis va presentar a l'exposició de l'ADAG, *Drets Humans, ara!*, Girona, 1976.

mentre que en el primer cas el col·lectiu gironí va aconseguir el suport majoritari del món democràtic, en el segon ja no va ser així, perquè en qüestionar l'aportació de Christo també es qüestionava una concepció de l'art que era assumida per sectors significatius, àdhuc majoritaris, de la cultura de l'oposició.

El *Cicle de comunicació gràfica. El cartell polític* va consistir en una exposició de cartells de diversos països, com ara Cuba, Itàlia, França, Portugal o la Xina. La mostra era una vindicació d'aquest mitjà, vist com un instrument privilegiat de la lluita de les classes subalternes.

La iniciativa *Salvem la Devesa*, feta en col·laboració amb el moviment ambientalista, volia denunciar la degradació d'aquest paratge tradicional i la indiferència d'unes institucions que no representaven els interessos de la població. La campanya incloïa un seguit d'activitats que confluïren en una instal·lació de caire conceptualista a la Sala Fidel Aguilar, on es van presentar diversos estudis científics sobre l'estat d'aquest espai natural.

Amnistia total va cloure les activitats de l'any setanta-sis i s'integrava en una campanya general que tenia el suport de les forces democràtiques. Va consistir en una presentació de cartells editats per Amnesty International, aportacions de diferents moviments socials i un aplec de retalls de premsa.

L'exposició *El Aaiun 1939-1973. Formació d'una ciutat espanyola al Sàhara occidental* presentava un treball d'investigació d'un grup d'arquitectes en què s'estudiava l'especial desenvolupament urbanístic d'Al-Aaiun com a correlat del procés de colonització espanyol. Amb aquesta proposta, l'ADAG assumia una tasca de difusió cultural i advocava per un intercanvi interdisciplinari amb artistes, professionals i activistes cívics.

L'organització de *Festa! Carnestoltes 1977* expressava la voluntat del col·lectiu de diversificar les seves activitats cap a aspectes lúdics i desinhibidors. La recuperació d'aquesta celebració suposava enllaçar amb una memòria històrica i un esperit



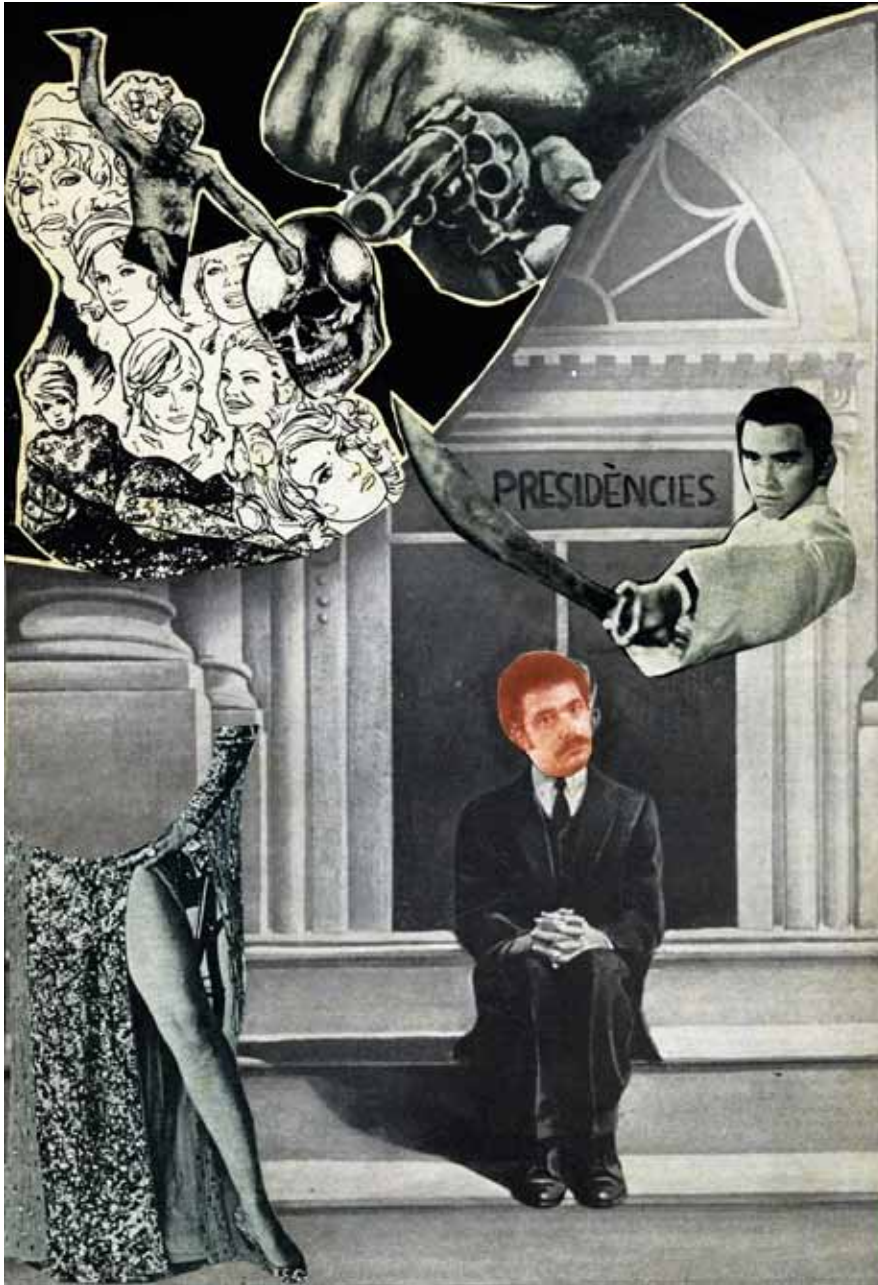
PSUC, publicat a *Presència*,
14-5-1977, p. 9.



L'Assemblea d'un poble, s/d [1977].

transgressor que la dictadura havia pretès esborrar. A més d'impulsar activament la festa de carnaval, s'exposaren objectes de la cultura popular i tradicional (nans, gegants, animals mítics, etc.) i recreacions d'aquesta imatgeria, com ara l'anomenada *gallina blanca*, que era utilitzada per les forces d'oposició com a referent simbòlic i eina reivindicativa.

Volem l'Estatut s'integrava en una iniciativa de l'AC. La presentació de documentació històrica variada —fotografies, textos i cartells— al voltant de l'autonomia nacional i de la Generalitat de Catalunya es complementava amb aportacions diverses de l'ADAG, des de la creació d'un entorn concebut col·lectivament fins a l'exhibició d'obres de membres del grup. L'exposició va coincidir amb un acte massiu al Teatre



*Joan Gelada, s/d [1977] i la seva
reproducció a Presència,
12-11-1977, p. 10.*



Nous devons empêcher les hommes de s'entretuer et cela en prenant le pouvoir. Le pouvoir aux femmes!, s/d [1978].



Sense títol, setembre 1979.

Municipal, en què intervingueren representants del moviment democràtic de Girona, i amb una manifestació pels carrers de la ciutat.

Arran de l'Onze de Setembre del 1977, un cop celebrades les primeres eleccions espanyoles del postfranquisme, que a Girona i als Països Catalans van comportar la victòria de les forces provinents de l'oposició democràtica —mentre que al conjunt d'Espanya va guanyar la UCD, un partit sorgit i impulsat des de dins mateix de les

estructures de l'Estat—, l'ADAG va dur a terme una performança festiva a la plaça de Catalunya de la ciutat. L'esdeveniment s'inseria en el marc d'una gran concentració popular, amb els parlaments dels dos polítics gironins més votats.

Aquesta darrera acció formava part d'una nova situació política caracteritzada per la instauració de l'opció reformista i el desmantellament de les organitzacions unitàries de l'oposició antifranquista. Enric Marquès ja no hi va participar, en desacord tant amb el caràcter de celebració de la intervenció com amb la direcció que prenia la dinàmica política. En els mesos següents, que van veure el restabliment de la Generalitat de Catalunya, s'obrí un debat intern dins l'ADAG per decidir què calia fer. Els diferents interessos dels membres de l'associació i la diversitat d'opcions que s'hi apuntaren (la professionalització personal, l'organització politicocooperativa, la via parainstitucional, el vessant d'animació sociocultural, etc.) van fer impossible cap mena de continuïtat de l'entitat. L'últim acte en què participà el col·lectiu, ja de manera purament testimonial, fou, a l'abril del 1978, la inauguració institucional d'una escultura de Torres Monsó, promoguda per l'ADAG, en homenatge a Carles Rahola.

Malgrat la importància que va adquirir la mobilització al carrer, a les fàbriques i en àmplies capes del teixit de la societat civil, es va anar imposant la idea que les condicions objectives i les correlacions de força entre els agents socials i polítics en pugna, més el context internacional en què quedava alineat l'Estat espanyol, no eren prou favorables per a una ruptura estructural profunda. La història d'aquell procés complex és prou coneguda i ara no fa al cas de continuar insistint-hi. Tanmateix, sí que és evident que la resolució d'aquell llarg contenciós, en què sectors significatius de l'esquerra aspiraven a un canvi substancial, d'autèntic trencament, no només respecte de l'ordre franquista, sinó fins i tot amb relació al mateix sistema capitalista, va tenir unes conseqüències polítiques i culturals molt notables. El desencís polític que va fer entrar en crisi molts àmbits de l'esquerra transformadora va acabar quallant i s'erigí en estat d'ànim de bona part d'una societat immersida en una situació econòmica difícil. Tot plegat va donar lloc a una nova escena, certament d'avanç democràtic —malgrat els nombrosos esculls i el munt de condicionants i restriccions imposats des dels cercles incrustats en la mateixa estructura de l'Estat—, però que, alhora, prefigurava allò que més endavant, en un marc general, s'ha conegut com les *tesis de Francis Fukuyama*, això és, que la democràcia liberal es revela com «el significat de la història».²⁰

²⁰ Alan RYAN, «Introducció», dins Dd. Aa., *A propòsit del fin de la història*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1994 [1a ed. anglesa: 1992], pp. 7-16.



Gironacord, s/d [1977]. També emprat com a il·lustració del calendari editat per la revista *Presència*.



La nova conjuntura

En el nou estat de coses, els membres del Grup Praxis 75 van començar optant per un cert pragmatisme, que els va portar a assumir el terreny de joc inèdit que s'anava obrint arran de les transformacions polítiques en curs i a aprofitar les possibilitats d'intervenir-hi.²¹ I això va fer que continuessin col·laborant amb les forces que encapçalaven el procés de canvi a Girona, en especial el PSC.²² En aquesta presa de posició van coincidir amb una part dels membres de l'ADAG —Jaume Fàbrega, Francesc Torres Monsó, Montserrat Costa, Santiago Roca D. Costa, Joan Boladeras, etc.—, mentre que uns altres es decantaren més aviat cap al PSUC —Niebla, Maria Crehuet, Joan Casanovas o Enric Ansesa. Però un dels principals ideòlegs de l'Assemblea, Enric Marquès, se'n distancià definitivament, ja que veia amb desconfiança el carés que prenia la dinàmica institucionalitzadora i les limitacions que suposaven els pactes de fons amb els sectors reformistes provinents del franquisme i amb els poders econòmics.

La relació de Praxis amb *Presència* es va reforçar i, en cert sentit, podríem afirmar que el grup va esdevenir un dels principals animadors externs de la publicació i de tot allò que afectava la seva irradiació pública. Aquest rol es constata en nombroses iniciatives, com ara en el protagonisme que Bosch i Marquès van adquirir arran de la celebració del número cinc-cents de la revista. Per un costat, hi van publicar un atapeït fotocollage amb els rostres de la majoria de persones que havien exercit algun paper rellevant en aquell moment de trànsit polític, com si volguessin preservar per al futur la memòria dels protagonistes i testimonis d'uns temps revolts; cal destacar la implicació d'un ampli col·lectiu en el procés de lliurament i recull dels retrats.²³ I per l'altre, exerciren de mestres de cerimònies en la festa que va tenir lloc a la discoteca Màquina per commemorar l'efemèride i a la qual assistiren la plana major dels partits i bona part dels col·laboradors de *Presència*. També van contribuir decisivament a impulsar l'homenatge al seu director, Narcís-Jordi Aragó. Posteriorment, van disposar d'una secció fixa a la revista, titulada «Radiografies», en què entrevistaven, amb un to informal i atrevit, personatges representatius de la vida social gironina, alhora que feien caracteritzacions visuals de cada un d'ells.²⁴

²¹ Aquesta actitud la va recollir molt bé Bosch Martí en un article sobre un col·lectiu d'artistes radicals col·laboradors de la revista francesa *Libération*. L'artista gironí considerava que «el criticisme ferotge que fan els de *Libération* aquí seria contrarevolucionari, ja que només estimularia el passotisme dels qui han passat de tot sense venir d'enlloc». En conseqüència, deia, el que «cal és procurar que aquesta democràcia es consolidi i avanci fins a sostres més veritablement democràtics i socialistes»; Lluís BOSCH MARTÍ, «*Libération* i el grup Bazooka», *Presència*, 1-1-1979, p. 47.

²² Els membres del Grup Praxis i altres components de l'ADAG, com els seus principals teòrics Enric Marquès i Jaume Fàbrega, ja s'havien adherit, gairebé tres anys abans, a la Crida Popular per a la constitució del PSC-C. Vegeu «Socialistes cap al Congrés», *Presència*, 26-6-1976, p. 12.

²³ Aquesta obra, amb el títol *Gironacord*, va aparèixer reproduïda a les pàgines de *Presència*, 26-11-1977, pp. 26-27. La revista també en va fer una edició numerada i signada, que va servir per recollir fons per a la publicació, i una edició normal que li lustrava un calendari.

²⁴ L'anunci d'aquesta col·laboració es va fer a la nota «Aviat no serem res i començaran les radiografies gironines d'en Pra i en Xis», *Presència*, 24-9-1977, p. 25. La secció es va acabar la primera setmana de febrer del 1978, en part pel fet que la publicació, amb problemes econòmics, va passar de setmanal a mensual. Tot i així, arran de la mort de Just Casero es va publicar a la revista l'entrevista i el collage que li havien fet mesos enrere, *Presència*, 1-2-1981, p. 34. D'aquesta obra dedicada a Casero se'n va fer un cartell. Posteriorment, hi hagué una petita represa del format amb el títol «A boca de canó», però només va durar tres números, els corresponents als mesos de maig, juny i setembre del 1982.

²⁵ Els plecs de signatures es conserven a l'Arxiu Municipal de Girona.

²⁶ L'homenatge va tenir lloc a Girona i Portbou, on se celebraren conferències, taules rodones, sessions de cinema i l'exposició del Grup Praxis 75. La mostra va incloure els parlaments inaugurals de Jaume Fàbrega i Jaume Sobrequès. En els actes, hi hagué intervencions de Xavier Rubert de Ventós, Raimon Obiols, Quim Espanyol i Lluís Maria de Puig. Vegeu *Punt Diari*, 9-12-1979, p. 11.

²⁷ Els textos d'aquesta obra es van redactar en castellà perquè la seva intenció era publicar-la en color a la revista *Interviú*, amb la qual ja s'havien fet algunes gestions prèvies. Finalment, però, no hi hagué acord. La voluntat d'usar aquest canal de difusió pública evidència, una vegada més, la funcionalitat reproductiva que el Grup Praxis atorgava a la seva obra.

²⁸ Lluís BOSCH MARTÍ, «Walter Benjamin, suïcidat o assassinat per la Gestapo?», *Punt Diari*, 19-7-1979, p. 3. Posteriorment, un equip del periòdic, amb la presència de Bosch Martí, va fer un treball de camp a Portbou per recollir testimonis de l'estada de Benjamin al poble. El diari va publicar l'acta del registre civil de la defunció de l'intel·lectual alemany. Vegeu Carles S. COSTA, «Walter Benjamin es trobà en un cul-de-sac en un hotel de Portbou entre nazis i franquistes», *Punt Diari*, 27-7-1979, p. 12-13. Els articles en la premsa s'allargaren força temps, amb intervencions de Ramon Alcoberro, Ernest Lluch, Mariona Sobrequès, Santiago Moix o el mateix Bosch Martí. Entre aquests escrits, destaquem el d'E. Carbonell i E. Canal per les referències que inclouen a l'obra del Grup Praxis, de la qual destaquen la seva capacitat comunicativa en la plasmació del component de crítica radical de Walter Benjamin. Vegeu Eudald CARBONELL i Eduard CANAL, "Walter Benjamin i l'Escola de Frankfurt. Arran d'un homenatge", *Punt Diari*, 3-1-1980, p. 16.



Lluís Bosch Martí i Bep Marquès entrevistant Jaume Sobrequès en la celebració del número cinc-cents de *Presència* a la discoteca Màquina. Foto: Sebastià Martí.

En el pla polític, van promoure la candidatura socialista, encapçalada per Joaquim Nadal, a les primeres eleccions municipals democràtiques mitjançant una recollida de signatures en què van reunir amplis i significatius suports.²⁵ I també van fer diverses obres de caire propagandístic a favor del partit. En canvi, el seu company de lluites, Enric Marquès, va optar per col·laborar amb la coalició rupturista Comunistes de Girona, la qual aplegava des de Bandera Roja fins al Partit Socialista d'Alliberament Nacional. Mentre que aquesta darrera llista no va reeixir, el PSC assolí l'alcaldia de Girona mitjançant un pacte de govern amb el PSUC.

En paral·lel, el PSC també va assumir propostes del Grup Praxis, com ara un homenatge al pensador Walter Benjamin, marxista heterodox relacionat amb l'escola de Frankfurt que va morir a Portbou mentre fugia de la persecució nazi.²⁶ Arran d'aquesta iniciativa, el col·lectiu va presentar a la Casa de Cultura el que tal vegada és el seu treball més ambiciós, *Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán* (1979).²⁷ Cal dir que Bosch Martí havia estat un dels primers vindicadors a les terres gironines de l'obra i la memòria de l'intel·lectual jueu alemany, així com el generador d'un important debat en la premsa local sobre la figura i la fi tràgica del personatge esmentat.²⁸

Aquesta aportació del Grup Praxis consisteix en una sèrie unitària formada per quaranta-una peces, cadascuna de les quals es caracteritza pel fet que compagina un escrit narratiu amb el desplegament d'una imatgeria rica, polimòrfica i abarrocada. Per un costat, el vessant textual projecta una determinada mirada sobre la realitat històrica, en què s'apunten les causes i el procés d'ascens i domini del nacionalsocialisme a Alemanya, així com la dinàmica de classes i els ressorts psicològics que ajuden a explicar el fenomen. El to és volgudament objectivista, fins i tot l'estructurada composició i l'acurada cal·ligrafia a mà alçada de l'escriptura suggereixen una voluntat didàctica, i conté citacions i referències d'intel·lectuals i estudiosos com ara Nicos Poulantzas, Joachim Fest, Wilhelm Reich, Theodor W. Adorno, György Lukács o Walter Benjamin. Per l'altre costat, la part gràfica fa ús de fotografies, anuncis publicitaris, reproduccions artístiques, caricatures, retalls de premsa i il·lustracions extrets de diaris i revistes. A diferència de la univocitat semàntica i la linealitat narrativa que caracteritzen l'escrit, el component visual que el complementa és molt més obert i polisèmic. En ocasions fa un subratllat conceptual precís del contingut textual, mentre que altres vegades n'és un desbordament exuberant, amb una eclosió de nous sentits, fruit de l'associació d'elements més o menys distants. En efecte, si bé a vegades es proposa una il·lustració gairebé directa d'allò que denota l'escriptura, en molts altres casos l'acumulació de fragments visuals i la interacció dels significats posats en circulació deixen obert el joc connotatiu i la multiplicitat interpretativa. De qualsevol manera, una de les lectures més directes i insistents d'aquest treball, enmig de l'allau iconogràfica i les nombroses referències encreuades a l'actualitat política, és deutora de certes tesis frankfurtianes que tendien a equiparar l'univers ideològic del nazisme i dels totalitarismes amb el de les societats liberals burgeses i amb l'agressiu i puixant capitalisme sota l'ègida dels Estats Units. Aquesta analogia, que en bona part va assumir el Grup Praxis, no ha de sorprendre si es té en compte el suport dels governs nord-americans a la dictadura militar d'arrel feixista del general Franco o al colpisme pinochetista a Xile, per bé que, com ha argumentat Terry Eagleton, les condicions ideològiques reals de les societats occidentals són molt més barrejades i autocontradictòries, amb la fusió de discursos «metafísics» i pluralistes en diferents graus, que no pas les que caracteritzen els models totalitaris.²⁹

S'ha de dir que l'òptica dels membres del Grup Praxis, malgrat el seu suport al PSC i les col·laboracions i coincidències abans esmentades, no se situava exactament en les coordenades politicoideològiques del partit, sinó en una perspectiva de major

²⁹ Terry EAGLETON, *Ideologia. Una introducció*, Paidós, Barcelona / Buenos Aires / Ciutat de Mèxic, 1997 [1a ed. anglesa: 1995], p. 166. De manera similar a la vinculació que Eagleton estableix entre aquest discurs frankfurtià i l'experiència personal dels seus productors, intel·lectuals refugiats als Estats Units que van patir directament el nazisme, podríem relacionar el punt de vista del Grup Praxis amb la seva vivència personal del franquisme.

Si somos los inventores del sistema PAL de televisión en Color, imagine de lo que somos capaces en blanco y negro...

DETRAS DE LA LLAMADA SOCIEDAD DE CONSUMO Y DE SU TOLERANCIA REPRESIVA, SE ESCONDE UN TOTALITARISMO DIRIGIDO DE MANERA MAS AGOBIANTE SI CABE QUE EL DEMAGOGICO CULTO A LOS FUJERES, LOS VALORES NACIALES Y EL FANATISMO NACIONAL IMPERIALISTA DE LOS LLAMADOS FASCISMOS ARQUEOLOGICOS

LA TRILATERAL
Le idea, i plani, gli gordini della Commissione...
Rockefeller, Agnelli, Ushiba, Carter, dirigono l'Occidente



En la sociedad actual el hombre no es libre, dado que no controla los medios de producción ni los instrumentos técnicos, culturales y políticos que deberían estar en sus manos y a su servicio. Estos medios están manipulados en función de unos intereses de clase, al servicio de la ideología dominante, bajo el control de compañías y grupos oligárquicos que a escala mundial controlan i dominan para su provecho, todas las posibles fuentes de riqueza, poder y saber, en una política de grandes bloques que se reparten hegemónicamente la tierra. Totalitarismo significa hoy, manipulación industrial de los mentes, tele-dirigidas, hacia un modelo de sociedad, vida, ocio, trabajo, consumo, sin posibilidad de elección de otra forma diferente.

Obra de la sèrie Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán, s/d [1979].

radicalitat que, ja en aquells moments, els portava a suggerir les insuficiències que, al seu entendre, tenien tot un seguit de forces i tendències socialdemòcrates properes o afins al partit que encapçalava Joan Reventós a causa del seu compromís amb la gestió, i no amb la transformació, del sistema capitalista.³⁰ Cal tenir en compte, però, que l'any 1979 encara persistia, en bona part, el clima de complicitats generat per la unitat antifranquista, el qual propiciava corrents d'afecte i generosos punts de trobada que sovint anaven més enllà de l'àmbit estricte representat per unes sigles determinades. I, d'altra banda, el PSC era una organització que tot just s'estava construint i que aplegava corrents diversos, alguns de marcadament esquerranistes i favorables a l'autodeterminació, àdhuc a freqüència de plantejgs antisistèmics, i que encara no havia delimitat amb total precisió la seva estratègia ni la posició que aspirava a ocupar en el nou escenari polític. Val la pena recordar, per exemple, que el lema del partit en les primeres eleccions espanyoles va ser «Per una Catalunya lliure, pròspera i sense classes», una declaració d'objectius estratègics, però no una proposta concreta per aplicar en una societat específica i en un període de temps limitat.

La visibilitat creixent del Grup Praxis 75 va pujar un nou esglaó amb l'aparició del *Punt Diari*, una iniciativa de base popular nascuda en els encontorns del moviment democràtic i que recollia, entre altres, l'experiència de sectors provinents de la revista *Presència*. Ben aviat, el grup va publicar els seus característics collages i muntatges al periòdic. La col·laboració va viure el seu moment àlgid durant l'època en què Enric Marquès, que havia estat un dels impulsors del nou mitjà, va tenir cura del suplement cultural. Fins a la darrerria de l'any 1982, el grup va mantenir una presència ininterrompuda en les pàgines del diari, sense cobrar mai res per les seves aportacions, la qual cosa va convertir el *Punt* en el principal canal d'irradiació de l'obra de Praxis. A més, Lluís Bosch Martí publicava ocasionalment articles de crítica artística i cultural en els dos mitjans gironins.

En aquest període, el Grup Praxis va assolir una posició gairebé hegemònica, no tant en el camp artístic estricte, on els Niebla, Enric Ansesa, Jaume Faixó, Quim Corominas o Montserrat Costa encapçalaven —des de poètiques diverses— la tendència emergent de vindicació de l'autonomia del fet artístic i l'especificitat disciplinària,³¹ sinó sobretot en el terreny més ampli de l'agitació ideologicocultural i en el més concret de la il·lustració gràfica.

³⁰ Poc abans del procés d'unificació dels diferents corrents socialistes, membres destacats del sector de Joan Reventós (PSC-C) també havien retret a Josep Pallach i els seus seguidors (PSC-R) el fet de ser «socialdemòcrates», mentre que ells, per contra, vindicaven el socialisme i el marxisme.

³¹ La galeria d'art 3i5 va canalitzar l'obra d'aquests i altres artistes arreglerats en les tendències en voga. El Grup Praxis mai no hi va exposar. Sobre la dinàmica del camp artístic a Girona durant els anys vuitanta, vegeu Narcís SELLES, «Pràctiques artístiques i dinàmica sociopolítica. Apunts sobre la construcció de la imatge de la nova Girona des del camp de l'art», dins Dd. Aa., *L'art a finals del segle xx*, Ajuntament de Girona - Universitat de Girona, Girona, 2001.



El cinema Multisales Catalunya vist des de fora. Ajuntament de Girona. CRDI (Fons Narcís Sans).



Vestíbul del Multisales Catalunya el dia de la inauguració. Ajuntament de Girona. CRDI (Fons Narcís Sans).

Aquesta rellevància pública els va comportar encàrrecs professionals remunerats per part d'empreses privades i institucions públiques. Pel que fa a les primeres, cal destacar la comanda de Narcís Agustí, propietari de diversos cinemes, que volia obrir una nova sala a Girona i que els va encomanar uns murals per al flamant espai. Indubtablement, la vinculació de Bosch i Marquès a l'AFIC va afavorir aquesta assignació, que va donar com a resultat la sèrie *Història del cinema. De Lumière a l'underground*, de la qual es van extreure uns impressionants fotomuntatges en blanc i negre, fets amb la col·laboració del fotògraf Emili Marquès, cada un dels quals glossava el cinema d'un país o un bloc de països, per a les nounades Multisales Catalunya,³² unes altres peces, de format més petit, s'acabaren instal·lant al cinema Ultònia.

Aquesta és, sens dubte, l'obra del grup més elaborada des d'un punt de vista tècnic i procedimental, tant per la recerca iconogràfica específica i la provenença dels

³² Els nous cinemes tenien dues sales, l'una per a pel·lícules de consum i l'altra per a films de vàlua artística. En la inauguració es van poder veure *La guerra de les galàxies* i *El cuirassat Potemkin*, aquesta darrera molt relacionada amb el muntatge del Grup Praxis. Va presentar l'acte Narcís-Jordi Aragó, i hi foren presents personatges com ara Pere-Ignasi Fages, Antoni Kirchner o Pere Portabella, de qui es va anunciar la futura projecció de *Vampir* i *Informe general*. Vegeu «Anoche, inauguración de Cinemes Catalunya», *Los Sitios*, 3-6-1978, p. 5.



Maqueta inicial i fotomural definitiu de l'obra *Història del cinema*. De Lumière a l'*underground*, s/d [1978].



Programa de mà de la inauguració del cinema Multisales Catalunya, 1978.

materials com per la feina d'acoblament de les imatges i el treball damunt els negatius o, en fi, pels condicionants espacials i els efectes distorsionadors que suposava el canvi d'escala. Jordi Gisbert va col·laborar en la instal·lació de l'obra.

L'*horror vacui* que caracteritza aquests fotomuntatges fa pensar en la peça *Gironacord*, per bé que responguin a fonamentacions i interessos distints. En el cas dels fotomurals, podríem parlar d'una acumulació d'imatges de diverses procedències referides a l'univers cinematogràfic. L'explicació que en van donar els autors apuntava la voluntat de suggerir una mena de condensació d'un art del temps i de la llum —el cinema— en una formalització visual de simultaneïtat instantània:

Les seqüències [...] juguen entre elles com si dotzenes de càmeres, des dels racons més insòlits, projectessin centenars d'imatges en pantalles imaginàries, tal com va dir el cineasta francès Jean-Luc Godard: el cinema són mil seqüències per minut.³³

Es tractava, doncs, d'una fixació temporal de fugacitats múltiples que, en un segon moment de lectura, aspirava a narrar, de manera «fluctuant i calidoscòpica», contradiccions, somnis, mites, tradicions i utopies de la història del cinema; tot allò, en definitiva, que «passa davant la mirada dels espectadors, com si sorgís del ritu màgic de la càmera obscura a través de la reproducció gràfica de centenars d'imatges sobreposades d'actors, directors, escenes i fotogrames populars del setè art».

El crític d'art i militant socialista Jaume Fàbrega va qualificar l'obra de «magna realització», gairebé arquitectònica i ben integrada en el disseny general de l'espai. També en va destacar la situació pública —a l'abast de tothom— i l'extensió que ocupaven els fotomuntatges —75 metres quadrats—, cosa «no gens habitual i pràcticament sense precedents al nostre país». Segons ell, s'hi oferia una visió «entre mítica, lúdica i irònica de les grans *stars* de la història del cinema».³⁴

Pel costat institucional i amb la mediació de l'entitat civocultural ADAC, la Diputació de Girona, governada per Convergència i Unió, els va encomanar una història il·lustrada

³³ Aquesta citació i les següents han estat extretes d'una entrevista al Grup Praxis per al diari *Los Sitios* que no es va arribar a publicar. Bosch i Marqués ens n'han lliurat una còpia mecanografiada.

³⁴ J. F. [Jaume Fàbrega], «Un fotomuntatge sense precedents», *Presència*, 1-7-1978, p. 47.



Programa de mà de l'exposició *Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán*, 1979.

dels Països Catalans. Cal tenir en compte que aquells eren moments de rescat d'una memòria que el franquisme havia pretès esborrar i que hi havia una important demanda social per recuperar unes arrels col·lectives i uns signes identificadors interdits durant molt de temps. L'obra resultant, que consta de cinquanta-quatre plafons, segueix el mateix format serial del treball sobre el nazisme i també ofereix una articulació entre el text i la imatge, per bé que, en aquest cas, molt més continguda. A més, s'hi dona un predomini del component diguem-ne pedagògic, il·lustratiu, de supeditació de l'imaginari plàstic al discurs historiconarratiu. La tensió dialèctica entre escriptura i representació visual que caracteritzava l'anterior treball tendeix a esvair-se a favor d'una referencialitat més directa i plana, i sense el component irònic que sol caracteritzar les obres més reeixides del Grup Praxis. Hi ha també una certa conceptualització subjectivada de l'ús del color i la iconografia, mitjançant la qual es pretén subratllar el caràcter de la dinàmica històrica amb relació a l'afermament, o no, de la realitat catalana.³⁵

³⁵ En mots d'Enric Marquès, hi ha «un ritme ascendent, líric i optimista», amb predomini de grocs, verds i vermells, en l'etapa que va de l'origen a l'anomenada *expansió mediterrània*, mentre que «la interpretació esdevé fosca, dramàtica, tancada (morats i negres), mentre ens apropem a la Guerra de Successió». Vegeu ENRIC MARQUÈS I RIBALTA, «Història dels Països Catalans. Una nova sèrie del Grup Praxis-75», dins *Radiografies de la història. Història dels Països Catalans (1a part). Dels orígens a l'Onze de Setembre de 1714*, Girona [1982] [cartell]. Reproduït parcialment a *Los Sitios - Diari de Girona*, 11-9-1984, p. 7.

Radiografies de la història. Història dels Països Catalans (1982) tracta des dels orígens de la comunitat fins a la instauració del decret de Nova Planta. En la seva part escrita es basa sobretot en un assaig de Jordi Moners, intel·lectual marxista, dirigent del PSAN i un dels pioners en la projecció d'una mirada històrica global per al conjunt de tota l'àrea nacionalitària, tal com uns anys abans havia demanat Joan Fuster.³⁶ Aquesta obra del Grup Praxis va itinerar durant mesos per diferents poblacions de la regió de Girona i la Catalunya del Nord (Girona, Arbúcies, Anglès, Olot, Riudellots, Salt, Vilopriu, el Portús, Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent...),³⁷ i l'exposició se solia aprofitar per fer conferències o taules rodones al voltant de la qüestió nacional.³⁸ La premsa local es va referir extensament al treball.³⁹ D'una línia similar, però d'ambició més modesta, és l'obra *El català, una llengua mil·lenària per al futur de Catalunya* (1982), que els va encarregar l'Ajuntament de Girona i que va aparèixer editada en forma de llibret.⁴⁰

Ara bé, al costat de les col·laboracions amb partits de govern i d'aquesta producció de caire més institucional, el Grup Praxis mantenia vincles i contactes amb moviments alternatius, alguns dels quals es remuntaven a l'època de l'ADAG, com era el cas del Col·lectiu Ecologista de Girona. Aquesta associació editava la revista *La Fullaraca*, una de les primeres entrevistes que hi van publicar la dedicaren a Bosch Martí, i el grup en va il·lustrar alguns números. Bosch i Marquès mantenien igualment una relació fluïda amb els comunistes independentistes del PSAN, i arran de la detenció i l'empresonament d'un dels seus militants —Jordi Puig— van tenir cura de la campanya propagandística per exigir-ne l'alliberament. I també es relacionaven amb Nacionalistes d'Esquerra (NE), un conglomerat partidari de l'autodeterminació i políticament heterogeni que volia reactualitzar alguns dels plantejaments de l'experiència unitària de l'Assemblea de Catalunya. En el nou moviment, força circumscrit a l'àmbit cultural, s'hi aplegaven maoïstes, cristians progressistes, socialdemòcrates, independentistes, llibertaris, feministes i ecologistes al voltant de personalitats destacades del món intel·lectual, com ara Jordi Carbonell, Xavier Bru de Sala, Lluís Llach o Vicent Andrés i Estellés. A Girona, s'hi van integrar alguns exmembres rellevants de l'ADAG —Enric Marquès, Damià Escuder o Carles Vivó— així com coneguts activistes i intel·lectuals —Xavier Corominas, Santi Vilanova o Joan Carreres. Es van presentar a les eleccions al Parlament de Catalunya i a les eleccions espanyoles, però no van reeixir, fet que va produir la dispersió d'una gran part dels seus associats.

³⁶ Jordi Moners, *Síntesi d'història dels Països Catalans*, La Magrana, 1976.

³⁷ Durant l'exposició de l'obra als locals de l'ADAC a Girona, uns desconeguts assaltaren les instal·lacions i pintaren creus gammades damunt les obres i les parets del centre. També s'endugueren diners i el fitxer de socis. Vegeu «Pinten creus gammades al local de l'ADAC...», *Punt Diari*, 18-1-1983, p. 3.

³⁸ A Girona, per exemple, hi hagué conferències d'Albert Balcells, Jordi Carbonell, Joan Hortalà, Francesc Vallverdú i Josep M. Ainaud de Lasarte, i una taula rodona i col·loqui amb Miquel Strubell, Fèlix Cucurull, Santi Vilanova, Francesc Ferrer i Joaquim Nadal.


³⁹ Vegeu «56 radiografies en collages del Grup Praxis», *Punt Diari*, 23-1-1982, o Joan CARRERES PÉRA, «La darrera obra del Grup Praxis», *Punt Diari*, 7-4-1982. Pel que fa al periòdic *Los Sitios - Diari de Girona*, mitjançant un acord amb la Diputació de Girona i el Departament de Cultura de la Generalitat va anar publicant tota la sèrie, des de l'11 de setembre del 1984 fins al 14 de desembre del 1984. En aquest darrer número, Lluís Bosch Martí hi va publicar l'article «Són una utopia els Països Catalans?».

⁴⁰ Els textos es van extreure d'*El català, una llengua mil·lenària per al futur de Catalunya*, que havia editat l'Ajuntament de Girona i que recollia aportacions d'Aina Moll i Francesc Vallverdú així com diversos documents històrics i comentaris de la Comissió Municipal per la Normalització de la Llengua Catalana. L'any 1983, la Crida a la Solidaritat, amb el suport de la Direcció General de Política Lingüística, en va fer una nova edició sota el títol *Ep! La llengua catalana es troba malalta. Per què? Defensem-la*, arran d'una campanya de promoció de l'idioma impulsada per l'esmentada plataforma cívica.



Machismo y feminismo, s/d [1978], i la seva reproducció a Presència, 1-11-1978, p. 36.

LAUCA D'ONA G. ROTA

<p>1975 London Zoo Guide 1980</p> 	<p>EL PLAGIAT</p> 		
<p>SOM ELS MILLORS!!</p> 			
		<p>L'ANNUNCIANT</p> 	
			
			
	<p>NUEVO ESTATUTO DE LOS TRABAJADORES</p> 	<p>NOU TITUTUTAY!! D'AUTONOMA</p> 	<p>SALT I FEUTAY</p> 

Auca de Girona, 1979.

D'altra banda, persones significades de l'entorn polític que acabava d'accedir a les institucions, com ara el militant Just Casero, regidor del PSC a Girona, o Francesc Ferrer,⁴¹ senador a Madrid, van mantenir en aquells anys una vinculació estreta, per bé que no sempre visible, amb el Grup Praxis. Això ajuda a explicar el tractament gairebé sempre positiu de què van gaudir en les obres del grup. En efecte, Casero va ser el responsable anònim —el «poeta amagat»— dels versos de l'*Auca de Girona* confeïda per Bosch i Marquès per felicitar el Nadal als gironins. En to divertit, s'hi feia esment crític de la persistència, més enllà de les ideologies i de les formes de govern, de certs grups socials —àdhuc de determinades famílies— en les principals instàncies de poder polític.⁴² L'obra va tenir un ressò públic notable i va aixecar certa polseguera, i fins i tot el *Punt Diari* la va anar publicant en les seves planes durant uns quants dies.⁴³ Des de la seva habitual secció al periòdic, Casero, sota pseudònim, treia ferro a l'assumpte —«es fa una interpretació massa tràgica d'aquests fenòmens de crítica oberta al marge dels canals de comunicació quotidians»— i es dolia de viure en un país sense humor: «el món petit local no resisteix amb la mínima compostura una interpretació còmica de la vida col·lectiva».⁴⁴

El mateix any, Ferrer, Bosch Martí, Bep Marquès, Enric Marquès, Josep M. Llauger, Joan Carreres Péra i un grup d'amics col·laboradors entre els quals hi havia Just Casero, Carles Vivó i Guillem Terribas van treure a la llum la revista *La Xinxeta*,⁴⁵ hereva d'una tradició de premsa satírica en català, sovint d'adscripció republicana i de tarannà llibertari, especialment brillant abans de la dictadura franquista. De fet, l'esperit que sol animar les millors obres del Grup Praxis 75 i les allunya de l'activisme tradicional, generalment més sorrut i allionador, és força deutor d'aquesta sensibilitat, filtrada per l'experiència de la revolta del seixanta-vuit, que ajunta la radicalitat crítica amb la mordacitat i la sornegueria. En aquest sentit, no resulta casual que Marquès i Bosch es presentessin sovint, a manera de marca identificadora, en companyia de Karl i Groucho Marx, o que en nombroses realitzacions plàstiques incloguessin directament caricatures i acudits provinents de revistes d'humor de l'època. La idea de fons, que en part podem vincular amb la motivació carnavalesca de capgirar els valors establerts entregant-se a la fruïció lliure,⁴⁶ era que la lluita per transformar la societat i el seu ordre simbòlic havia d'incorporar totes les dimensions i potencialitats de la persona, i especialment el gaudi i la delectança, la capacitat imaginativa, la dimensió passional i el vessant creatiu.

⁴¹ Francesc Ferrer havia estat un dels fundadors de CDC. Durant el tardofranquisme, va presidir la Cambra de Comerç de Girona. Fou el primer president d'Òmnium Cultural de la ciutat. L'any 1977 es va presentar a les primeres eleccions al Senat espanyol per la coalició Democràcia i Catalunya, en representació de CDC, però el 1979 va deixar el partit i aquell mateix any es va integrar com a independent en les llistes de l'Entesa Catalana, sota els auspicis del PSC, per a la nova convocatòria electoral. En totes les eleccions va sortir elegit.

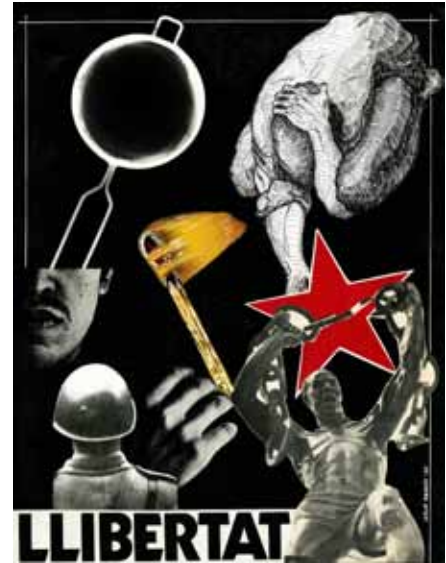
⁴² Tant Casero com Ferrer, que llavors exercien càrrecs polítics, i els mateixos membres de Praxis provenien de les capes populars i les classes mitjanes.

⁴³ El *Punt Diari* va publicar totes les vinyetes que formaven part de l'*Auca de Girona*, concretament els dies 5, 6, 8, 9, 10 i 11 de gener del 1980.

⁴⁴ Apuntador [Just Casero], «Apunts», *Punt Diari*, 4-1-1980, p. 5.

⁴⁵ Tant l'edició de l'esmentada *Auca de Girona* com la de *La Xinxeta* van anar a càrrec de Gòthia, empresa editorial de Francesc Ferrer, i la impressió es va fer als tallers de la família Marquès, on treballava Bep. Del grup impulsor de la revista, una part —Ferrer, Carreres, Llauger i Vivó— provenia de l'associació Amics de la Unesco de Girona.

⁴⁶ Com ja hem assenyalat anteriorment, una de les iniciatives de l'ADAG fou precisament la reinstauració del carnestoltes a Girona. Sobre aquesta interpretació del carnaval i la cultura popular com a mitjans de subversió de la cultura oficial i d'inversió de les jerarquies, vegeu Mikhail BAKHTIN, *La cultura popular en la Edat Mitjana i en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.



Lluita-Llibertat, (1 i 2) [díptic], s/d [1980].

Així doncs, des de les pàgines de *La Xinxeta*, un nom que suggeria tant la voluntat punxant dels seus impulsors com la magnitud modesta que s'atribuïen, es passava comptes amb determinats notables locals, es tractava la realitat social, política i cultural propera, sovint des de la ironia o el sarcasme, o s'abordaven fenòmens d'abast global. Els temes relacionats amb la llengua i la qüestió nacional hi tenien una presència destacada, fet que hem d'atribuir sobretot a la presència en l'equip de redacció de Ferrer i de diversos membres de NE —Carreres, Llauger i E. Marquès. Tots els articulistes empraven pseudònim, per bé que en alguns casos l'autoria era manifesta, i a vegades s'hi reproduïen articles signats apareguts en la premsa. La publicació incloïa també dibuixos i historietes gràfiques, així com collages del Grup Praxis. Entre els col·laboradors més ocasionals cal esmentar noms com ara els de Pere Solà, Dolors Bosch o Jordi Soler.



Bep Marquès, Carme Turon i Lluís Bosch Martí en ocasió d'una exposició del Grup Praxis al Portús, 1982.

Nicaragua-Bolívia, (1 i 2) [díptic], s/d [1980].

Moltes obres del grup de finals dels anys setanta i principis dels vuitanta tenen com a assumpte central el món naixent de la nova política democràtica. Així, hi apareixen les imatges de nombrosos militants i dirigents polítics locals representatius de la pràctica totalitat dels partits i les organitzacions que operaven a la regió de Girona. Aquesta focalització temàtica tan persistent s'explica pel fet que l'accés de la política a l'espai públic, en forma de vindicacions, programes i projectes, així com la seva manifestació personalitzada en la figura dels líders, era un dels reflexos simbòlics més evidents que acompanyava el procés de canvi polític. L'ús retòric a què Bosch i Marquès sotmetien aquestes icones era divers: en uns casos les empraven en un sentit sinècdòquic — un rostre era una manera de referir-se a un partit i, per extensió, a una política—; en altres, formaven part dels termes d'una metàfora en associar-les amb un nou element, sovint allunyat del seu camp semàntic —així, posem per cas, un personatge determinat era (com) un superheroi d'història o (com) un monstre antediluvià—, o bé agafaven significat per contigüitat, en funció d'allò que les rodejava o del context



Obra que clou la sèrie *Radiografies de la història. Història dels Països Catalans*, s/d [1982].



Carles Sentís, octubre 1982.

on es col·locaven. En ocasions, es tractava d'oferir un retrat diguem-ne psicològic d'un dirigent polític; llavors la seva imatge es veia complementada per una pluralitat de referències, algunes de directes, altres de més subtils i unes altres de metafòriques. Altres vegades, la confluència de diverses icones responia a la voluntat de plasmar una circumstància determinada o un esdeveniment històric. Aquests múltiples recursos també es podien combinar els uns amb els altres i oferir obres d'una notable complexitat interpretativa, gairebé polisèmiques, la qual cosa les acostava a la noció d'obra oberta, tal com l'havia teoritzada el semiòleg Umberto Eco.⁴⁷

Els treballs del Grup Praxis 75 d'aquest període van anar adquirint una acidesa creixent envers el món polític que capitalitzava el procés de sortida i superació del franquisme, però sense oblidar la fiblada puntual als nostàlgics del vell ordre. Així, les campanyes electorals tendien a ser vistes, cada vegada més, com meres

⁴⁷ Umberto Eco, *Obra oberta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992 [1a ed. italiana: 1962].



Joan Botanch, octubre 1982, i la seva reproducció a Punt Diari, 21-10-1982, p. 5.



"Ya están aquí", *La Xinxeta*,
nº 3, març 1981, p. 15.

operacions de màrqueting, entre la publicitat per vendre un producte i la celebració d'un concurs de bellesa; els partits, com màquines cada cop més desideologitzades i burocratitzades al servei d'interessos espuris, i els candidats, com titelles d'una representació endogàmica a la recerca de prebendes personals i grupals. Per a Bosch i Marquès, en lloc d'un model de democràcia veritable i participativa s'estava assistint a una redistribució del poder entre velles i noves camarilles dirigents, alhora que en l'àmbit sociocultural s'instaurava el simulacre, un seductor món d'aparences i generador de desig al servei del capitalisme consumista, allò que Guy Debord havia denominat *societat de l'espectacle*. No casualment, les figures del mim, el pallasso o l'actor, personatges que interpreten un paper, apareixen sovint en els seus muntatges. I també sol ser-hi habitual la paròdia de la instrumentalització de la sexualitat per part del món de la publicitat, en la qual, com diria John Berger, la capacitat de comprar es vincula a ser sexualment desitjable.⁴⁸

En síntesi, podem considerar que durant aquest període el Grup Praxis va intentar fer una mica de pont entre els nuclis progressivament hegemònics i els sectors que, situats a dins o a defora del bloc polític majoritari, n'eren discrepants o fins i tot antagònics, com ara certes agrupacions intel·lectuals, alguns corrents esquerranistes o independentistes i determinades plataformes sectorials que centraven la seva activitat en vindicacions específiques. Les finalitats que s'endevenen rere aquesta estratègia eren, d'una banda, fer emergir contradiccions i introduir elements de debat que ajudessin a avançar cap a plantejaments de major radicalitat social i nacional, i de l'altra, mirar de pressionar l'esquerra institucional a fi que tingués en compte tot allò que restava més enllà del seu àmbit estricte d'influència.

Aquesta doble vinculació i l'agudització de la mirada crítica cap als condicionants, les limitacions i les mancances del nou sistema polític o cap a les renúncies de les forces d'esquerra⁴⁹ van començar a produir tensions i topades entre el Grup Praxis i alguns dirigents i membres dels aparells dels partits de govern municipal, les quals ben aviat tendiren a agreujar-se.⁵⁰ Així, per exemple, l'any 1982, arran de les eleccions espanyoles i després del fracàs d'una candidatura unitària de les esquerres al Senat, tal com propugnaven alguns sectors, el Grup Praxis va endegar una campanya particular en què, passant per sobre del criteri dels partits, demanava el vot per a tres candidats pertanyents a tres llistes diferents: Francesc Ferrer, del PSC, Maria Crehuet, del PSUC, i Xavier Corominas, de NE. La parella d'artistes va editar un



Votem per les tres veus de les comarques gironines, 1982 [cartell].

⁴⁸ John BERGER, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975 [1a ed. anglesa: 1972], p. 159.

⁴⁹ La data de febrer del 1981, amb l'intent de cop d'estat, va marcar un punt d'inflexió significatiu en el procés reformador, ja que va comportar una involució política general. Fins i tot el PSC va perdre el grup propi al Congrés de Madrid i fou absorbit pel PSOE.

⁵⁰ L'accés de l'esquerra (PSC-PSUC) al govern d'una ciutat més aviat conservadora, en part a causa de la seva mateixa estructura socioeconòmica, i amb una implantació feble dels sindicats de classe i dels partits progressistes i democràtics, va portar els nous dirigents polítics a actuar amb molta prudència per no dispersar la majoria social assolida i per evitar acusacions o percepcions de radicalisme frontpopulista que poguessin espantar una part dels seus electors. I, en aquest context, els posicionaments simbòlics del Grup Praxis no resultaven gaire compatibles amb la voluntat de consolidar una cultura de govern estable i sense sobresalts i, per tant, lluny d'actituds i pràctiques que poguessin contribuir a generar formes de polarització política.



A BOCA DE CANÓ

pel grup praxis 75

Nom: Enric Manqués i Ribalta
 Zodiac: Aries
 Professió: Artista-pintor
 Edat: 51 anys
 Data i lloc de naixement: 19 d'abril del 1931 a la Rodona (El Gironès)

Girona històric, pintor i animador cultural d'esquerres, en la Girona de la postguerra. Des dels anys cinquanta que debuta artísticament amb el «Grup de Girona», ha participat en la formació de l'Estampa Popular a la famosa Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona. Els tres darrers anys ha estat el coordinador dels suplementes culturals del Punt-Diari, també fou assidu col·laborador a PRESENCIA amb el pseudònim d'Eugeni Ribalta. Darrerament ha estat taronja d'honor 81 de La Xinxeta.



—Gris o Verd?
 —Tècnicament, en pintura, el negre i el blanc no fan pas gris. Els bons grisos es fan en carmí i verd esmaragda.

- Una ciutat
- Girona d'ahir i potser de demà
- Baixar-se els pantalons, nedar i guardar la roba o arremangar-se les mànigues?
- Anar en mànigues curtes
- Marca de cotxe
- No tinc carnet
- Un passatemps
- La tertúlia amb els amics
- Les dones a la cuina, al llit o al poder?
- Ull, sou uns mal pensats i implícitament masculistes. Les tres funcions són carregades d'eròtica.
- Xampany, whisly o Aromes de Montserrat?
- Vi blanc d'Alsàcia fresc.
- Lluita de classes, compromís històric pactes a la Moncloa?
- El conflicte de classes, de moment, és inevitable.
- La terra per al qui la treballa?
- Amb màquines
- La casa de vacances, a on?
- A Jutlàndia
- Ordre, disciplina, control o repressió?
- Autogestió
- Un ideal utòpic.
- La desaparició de les classes socials
- Carn, peix o verdura?
- Peix del Mediterrani.
- Nuclears o energies alternatives?
- Em considero un mal ecologista
- Enfilat-se, caminar o arrossegar-se?
- No perdre la memòria
- Autonomies, federalisme o independència?
- Autodeterminació
- Un desig no conegut
- Que a Girona es faci un Congrés d'Urbanistes.
- Reagan, Woytilla o Woody Allen?
- Reagan: fa menys comèdia
- Tres llibres
- «Els mots» de Sartre, «La meva

- vida» de Trotsky i «Cent anys de soladat» de García Márquez.
- Classes de català o classes en català?
- Classes en català pel continent, però ull! amb el contingut.
- Avortament?
- Educació sexual.
- Generals, capitans o soldats?
- Encara no he fet la «milita». El President Macià era un militar....
- Un plat
- Bacallà amb samfaina
- Cadaqués, la Platja d'Aro o Camprodon?
- Avinonet de Puigventós.
- Un programa de T.V.
- No la miro mai
- OTAN, Mercat Comú o «300 milions»?
- A l'OTAN ens hi acaben de fotre.
- El cel o la terra?
- Ara i aquí
- Companys, Pujol, Cambó o Tarradellas?
- Els catalans que defensaren la República
- Limits a la llibertat
- El 23-F
- Catalunya o Països Catalans?
- Països Catalans: la utopia prencos. M'explico: una entitat política i una dimensió geogràfica necessàries per a la nostra supervivència com a cultura i poble.
- Un diari
- Liberation, Le Monde i els cent primers números de Punt Diari...
- Carrillo, Suárez, Fraga o Felipe?
- No m'agraden els camaleons.
- Català obligatori o bilingüisme?
- La llengua que es mama.
- Solidaritat, amistat, tranquil·litat o bona Voluntat?
- El lema d'un diari satíric
- «La llibertat d'expressió, és una eina que es rovella si no es fa servir».

«A boca de canó», *Presència*, 1-9-1982, p. 57.



Catalunya, el despertar ecològic, s/d [1980].

cartell, que fou afixat en la via pública i reproduït en la premsa gironina, en què defensava aquesta opció de vot.⁵¹ No van assolir els seus objectius, perquè ni Crehuet ni Corominas no van aconseguir l'escó, però van «remullar la sensibilitat socialista»,⁵² ja que, segons fonts d'aquest partit, la interferència de Praxis alterava la campanya, perjudicava el joc democràtic i podia induir els votants a confusions.⁵³ Alguns van considerar que aquesta iniciativa va fer que Jaume Sobrequés, que anava de número dos en la candidatura socialista, no sortís elegit a causa de la desviació de vots cap a les altres llistes.

⁵¹ La proposta del Grup Praxis fins i tot va ser recollida per un exdirector del *Punt Diari*, que en va suggerir l'aplicació a tot Catalunya, vegeu Carles S. COSTA, «Fabriquem les nostres Enteses», *Canigó*, novembre 1982, p. 21.

⁵² Uns anys després s'hi va referir Joan VALL CLARA a «La tema», *Punt Diari*, 3-6-1986, p. VIII. En l'esmentada campanya, el Grup Praxis, que va fer al *Punt Diari* aproximacions plàstiques sobre els diversos candidats gironins, també va rebre la rèplica de Carles Sentís, de la UCD, ja que en l'obra que li van dedicar recordaven el seu passat franquista. El candidat del PSC, Lluís Maria de Puig, es va referir així mateix al paper de Sentís com a espia de Franco. Vegeu Ramon ROVIRA, «Lluís Maria de Puig, o el candidat del canvi a les comarques gironines», *Punt Diari*, 10-10-1982, p. 3. El polític centrista va negar les imputacions que se li feien, tot i que estaven perfectament documentades, i va acusar els seus antagonistes de voler fer reviure l'esperit de la guerra civil. Vegeu «Els centristes presenten el seu programa de turisme», *Punt Diari*, 12-10-1982, p. 6; i Carles SENTÍS, «Els fantasmes de la guerra civil», *Punt Diari*, 19-10-1982, p. 10.

⁵³ Jordi BOSCH, «Lluís M. de Puig (PSC-PSOE)», *Los Sitios*, 27-10-1982, p. 9; i Joan VALL CLARA, art. cit.

Els "Collages" del Grup Praxi



Som molts...buscant feina, s/d [1981] i la seva reproducció a Punt Diari, 8-2-1981, p. 21.



Clausura d'una etapa

Cap a final de l'any 1983, els lligams, tot sovint en tensió, entre el Grup Praxis i el bloc polític hegemònic es trobaven definitivament trencats. Els primers consideraven que la distància entre els seus plantejaments d'aspiració transformadora i el pragmatisme reformista i curt de mires que impregnava la gestió del dia a dia, poc compromesa amb els interessos de les classes subalternes, ja no era assumible, i que les seves expectatives d'influir i intervenir en el camp institucional i parainstitucional havien arribat a un cul-de-sac. Pel que fa als segons, cada cop més cohesionats, amb més responsabilitats de govern i amb més dependències i servituds de tot ordre,⁵⁴ veien el grup fora de la seva estratègia política i del projecte global que intentaven tirar endavant.

En aquesta fase, Bosch i Marquès també van acabar perdent els canals de què disposaven en els principals mitjans de comunicació. En efecte, per un costat *Presència* va entrar en una crisi que la portà primer a una modificació de la periodicitat —va passar de ser setmanal a mensual— i després a una situació d'agonia —l'any 1982 fins i tot deixà d'aparèixer durant alguns mesos. Per l'altre, el *Punt Diari* va experimentar un deute creixent i problemes de gestió que l'abocaren a un canvi en la propietat de la companyia. Els empresaris Joan i Jordi Bosch foren les figures visibles que van agafar les regnes del mitjà per tal de reflotar-lo i garantir-ne la continuïtat, la qual cosa va comportar tot un seguit de canvis tant pel que fa a l'organització i el funcionament interns com en la mateixa concepció del diari.

En aquest procés, el Grup Praxis hi intervingué amb un article on recordava l'esperit fundacional del periòdic, és a dir, fer «un diari català, autogestionari, al servei de la llibertat informativa i dels interessos de les classes populars de les comarques gironines», alhora que expressava la seva temença de cara al futur a causa del «pacte amb el capital empresarial», el qual, al seu entendre, volia fer del *Punt* «un producte asèptic del mercat d'informació, no tant d'opinió, a canvi, és clar, de perdre part del seu carisma i suport progressista i popular». L'escrit també lloava la labor d'Enric Marquès com a



La batalla de los simios gigantes, 1983.



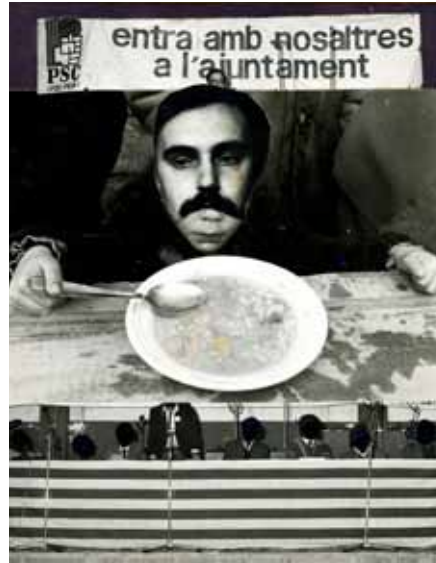
11 de setembre. El poble treballador per la independència nacional, 1982, cartell per al PSAN.

⁵⁴ Cal recordar que l'any 1982 el PSOE, amb el PSC, també assolí el govern de l'Estat espanyol.

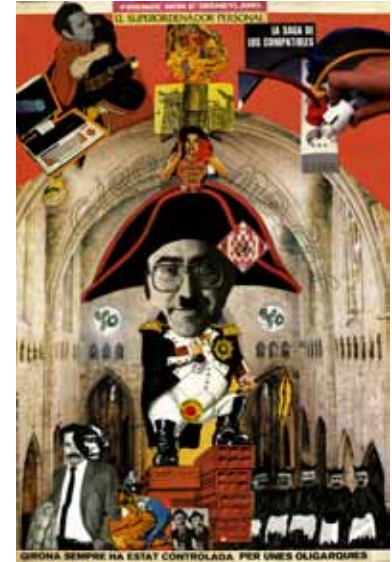
⁵⁵ GRUP PRAXIS, «Els interessos populars de les comarques», *Punt Diari*, 15-5-1982, p. 16.



D'esquerra a dreta, Bep Marquès, Francesc Ferrer, Damià Escuder i Lluís Bosch Martí. Foto: Josep M. Llauger.



Entra amb nosaltres a l'Ajuntament, s/d [1979?].



Girona sóc jo, s/d.

responsable del suplement cultural, i feia vots perquè la voluntat d'elaborar un producte «ben fet i competitiu» no suposés la seva supeditació als interessos dels poders locals.⁵⁵ El diari va acabar sortint de l'atzucac en què es trobava i, en aquest esperit de remuntada, va adquirir la capçalera de *Presència*, que va passar a ser el suplement dominical del periòdic. El Grup Praxis va continuar col·laborant en els dos mitjans uns mesos més, però cada cop de manera més discontinua, fins que a finals del 1983 pràcticament es va cloure la relació i el *Punt Diari* va deixar de publicar els seus treballs.⁵⁶ Davant aquest fet, la percepció dels membres del grup va ser que, lamentablement, els seus temors s'havien confirmat i el periòdic empenia definitivament una nova ruta.

⁵⁶ Enric Marquès va continuar un temps més al diari, enmig de dubtes, desafeccions i reassignacions de tasques. Tot plegat el portà a abandonar el *Punt* l'any 1985. Vegeu Pau LANAJO, Miquel TORRES i Carme VINYOLES, *Enric Marquès, periodista, Ajuntament de Girona - Diputació de Girona - Grup El Punt*, Girona, 2005, pp. 41-44. Lluís Bosch Martí hi publicà alguns articles més de manera ocasional.



Lluís M. De Puig, octubre 1982.



Arcadi Calzada, s/d.

Arabé, el sentiment d'exclusió que experimentava el Grup Praxis, en ser progressivament bandejat de mitjans i plataformes on col·laborava des de feia temps, també reflectia en l'esfera local —malgrat les seves especificitats i els retards i les mancances que la caracteritzaven— un fenomen polític i sociocultural d'abast més global que des dels anys seixanta i setanta s'estava donant en les societats de capitalisme tardà: el que alguns autors han qualificat de *postmodernitat*⁵⁷ i que, per Peter Wallen, palesava la crisi simultània i persistent del fordisme en l'economia i de les avantguardes cultes en les arts.⁵⁸ En efecte, els discursos emergents i les noves pràctiques afirmatives que els acompanyaven —i que s'imposaren durant la dècada dels vuitanta— se situaven als antípodes d'allò que pensaven i feien els membres de Praxis.

⁵⁷ El terme *postmodernitat* abraça un ampli ventall de significacions, de les quals destaquem les que considerem més rellevants per al nostre estudi. Segons uns autors, era el símptoma d'un nou conservadorisme que impossibilitava tancar el projecte humanista i il·lustrat de la modernitat (Jürgen HABERMAS, «La modernidad: un proyecto inacabado», dins *Ensayos políticos*, Península, Barcelona, 2002 [1a ed. alemanya: 1981], p. 373-399). Per altres, era l'expressió cultural del darrer estadi del tardocapitalisme (Fredric JAMESON, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996 [1a ed. anglesa: 1991]). A parer d'uns tercers, era l'evidència d'una mistificació ideològica que suposava que qüestions com ara la raó i la revolució ja no tenien cap validesa en el nou escenari social (Alex CALLINICOS, *Contra el posmodernismo*, El Ancora Editores, Bogotá, 1993 [1a ed. anglesa: 1989]), o, en fi, representava la instauració d'un règim d'acumulació flexible sorgit a mesura que el capital ampliava els seus marges de maniobra en tots els àmbits (David HARVEY, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998 [1a ed. anglesa: 1990]). En un sentit més restringit i políticament diferent, certs sectors de la crítica nord-americana usaven el mot *postmodernisme* per referir-se a les noves pràctiques que qüestionaven l'art més formalista, endogàmic i aristocratitzant, corresponent a l'alta modernitat, que s'havia imposat durant la dècada dels cinquanta i a principi dels seixanta. Segons aquesta terminologia, poc usual a la Catalunya de l'època —raó per la qual no l'hem assumida en aquest assaig, per bé que cal tenir-la en compte de cara a la seva equiparació internacional—, el Grup Praxis representaria un postmodernisme crític, de resistència o contrahegemònic.

⁵⁸ Peter WOLLEN, *El asalto a la nevera*, Akal, Madrid, 2006 [1a ed. anglesa: 1993], p. 221.

La Política, treball de tots

Si hi és venut que una estreta organització no pot mantenir-se sense l'existència d'una autoritat, d'un poder, és necessari, però, guardar-se de tota reverència servil cap a tota mena de poder.

Cal reprendre la manca de respecte, la insolència, i deixar d'afectuar els senyors de l'estat.

Com ho aconsellava Alain: «No aclameu, l'afirmació torna a vocalitzar i fa press del vostre cor».

A la submissió, Alain preferia la resistència. Per deixar d'ésser espectador i tornar a ser ciutadà, és necessari deixar d'adular l'estat. És necessari tornar la bossinada als poders i les patums que el regulen pel seu profit i al de la seva classe social o gremial.

En una república, l'estat no és el superior, sinó el servidor dels ciutadans; a ella els correspon el poder ja que l'estat els pertany; els elegits són els seus elegits i els ministres els seus ministres. Estan ella per ella i per a ella; corren per a ella, aleshores, controlar activament el seu poder. Recordem aquesta veritat evident: «L'estat som nosaltres».

A l'antiquitat, el poder era considerat una càrrega i no un privilegi. S'acceptava per divisions, però a dispreit. Cal tornar a trobar aquesta simplicitat democràtica que desmilita el poder i els poderosos per fer-ne una tasca comuna. És necessari acabar amb el misteri i l'espectacle del poder.

En realitat la política és assumpte de tots. Ha de deixar d'ésser monopolitzada pels tecnòcrates, que anaven als nostres ministeris, parlaments, ajuntaments i fan treballar Bany de la realitat. Com també els professionals de la política, dels buròcrates que dirigeixen els aparats de l'estat.

La política no pot continuar essent el santuari d'aquestes dues classes que servixen com màquines de l'estat-espectacle.

La democràcia ha d'ésser una casa de cristall. No pot



ser un club tancat, reservat per a alguns patrics de l'administració i de l'economia, per a alguns privilegiats de la informació, en resum, per a una nova élite aristocràtica.

Perquè no sigui veritat la dita de Paul Valéry que defineix la política com «l'art d'impedir a la gent fer el que els interessen», cal abolir aquesta definició per tornar a fer la política tal com ha d'ésser: Assumptes de tots.

És evident, la democràcia no pot consistir en un minut de llibertat cada cinc o set anys. No pot ésser el gest efímer de l'elector que llença un vot dins de l'urna i així, fins a les properes eleccions. Ser el simple testimoni passiu de la política feta pels altres, insulsiu: la política pertany a tots i no pot transformar-se en el monopoli d'unes superclasses que ens obsequien a les «necessitats del no poder, als militants, als figurants, i convertixen als ciutadans en espectadors, divertits, violats-embarrancats».

La política no és un joc o un concurs per a «Joves llops de dents llargues o idees curtes».

Grup Praxis 75



Eleccions. Votem per nosaltres, abril 1983, reproduït amb variacions a l'article "La política, treball de tots", Punt Diari, 28-4-1983, p. 13.

Breu panoràmica d'uns anys agitats. La revolució conservadora

Per entendre adequadament aquest fenomen, que va acabar comportant una mutació dels codis ètics i estètics, cal atendre, ni que sigui succintament, el seu origen i desenvolupament. De manera general, podem afirmar que la situació internacional durant els primers anys setanta va estar marcada per l'esgotament del model de creixement capitalista instaurat després de la Segona Guerra Mundial i que havia viscut el seu zenit durant els cinquanta i seixanta gràcies a un procés d'expansió ràpid i continu. Aquestes dues dècades s'havien caracteritzat per la reinversió del capital excedent en el comerç i la producció material. Però al final del cicle, a causa de l'augment de les pressions competitives entre els diferents agents econòmics, una bona part del capital diner es va apartar del comerç i la producció, la qual cosa va suposar una financerització de l'economia i l'increment de les activitats especulatives.⁵⁹

El nou fenomen de recessió i davallada, en què es combinaven una inflació elevada i una taxa de creixement baixa, anava més enllà de les problemàtiques estrictament conjunturals, en tant que les transformacions econòmiques en curs afectaven la mateixa estructura de la societat i els interessos d'àmplies capes de la població. Aquesta situació va generar un atur creixent i l'agreujament progressiu de les desigualtats, amb un augment dels extrems de pobresa i riquesa, com també del marge de la distribució de les rendes en la zona social intermèdia. La història dels vint anys que van seguir el 1973 fou, segons Eric Hobsbawm, la història d'un món que va perdre el rumb i que va lliscar cap a la inestabilitat i la crisi.⁶⁰

Aquesta dinàmica va tenir les primeres plasmacions polítiques amb la victòria del thatcherisme al Regne Unit l'any 1979 i l'accés, poc després, del Partit Republicà al govern dels EUA. L'escena mundial va viure una forta ofensiva neoconservadora amb l'aplicació, en diversos estats occidentals, dels principis del neoliberalisme, teoritzats per autors com ara Friedrich Hayek, Milton Friedman o Karl Popper, mentre

⁵⁹ Tots aquests canvis succeïen en un moment de declivi del poder nord-americà en l'ordre geoestratègic, malgrat els enormes esforços i les ingents despeses de guerra que havia comportat la intervenció al sud-est asiàtic, la qual, al seu torn, havia provocat un dèficit estatal extraordinari. Vegeu Giovanni ARRIGHI, *El largo siglo xx. Dinero y poder en los orígenes de nuestra época*, Akal, Madrid, 1999 [1a ed. anglesa: 1994], pp. 322-390.

⁶⁰ Eric HOBBSAWM, *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Crítica, Barcelona, 1995 [1a ed. anglesa: 1994], pp. 403-431.



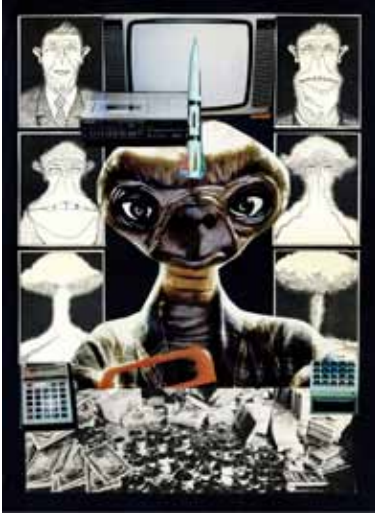
Fi de l'eufòria, s/d.

⁶¹ Geoff ELEY, *Una historia que ganar: Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Crítica, Barcelona, 2003 [1a ed. anglesa: 2002], esp. pp. 381-423.

⁶² Segons G. Eley, la política econòmica promoguda pel PSOE des del govern espanyol va ser "furiósament tecnocràtica: modernització neocapitalista i reestructuració industrial en benefici de la integració a Europa, desmantellament del sector públic, desocupació massiva"; Geoff ELEY, *Una historia que ganar*, op. cit., p. 421. Per D. Sassoon, l'aplicació progressiva de mesures liberals de desregulació per part del PSOE en la lluita contra la crisi econòmica –cal tenir en compte que Espanya tenia la taxa d'atur, inflació i déficit exterior més gran d'Europa occidental– convertia el nom del partit, amb l'èmfasi sobre *socialista i obrer*, en un anacronisme. Vegeu Donald Sassoon, *Cien años de socialismo*, Edhasa, Barcelona, 2001, pp. 677-684 [1ª ed. angl.: 1996].

que l'esquerra va tendir a una recessió generalitzada.⁶¹ A Catalunya, l'entrada en el flamant govern autònom dels catalanistes liberalconservadors i democristians de Convergència i Unió i, a partir del 1982, la pujada al poder de l'Estat d'un PSOE que havia fet apostasia de tot ideari anticapitalista i que, sota la batuta de Miguel Boyer, fins i tot va eradicar el keynesianisme del seu programa,⁶² així com la crisi en què van entrar el PSUC i el PCE, adobaren el terreny local per a la consolidació d'una cultura i un art de plena simptomatologia postmodernista.

En aquest context de plena transformació capitalista i d'intensificació dels mecanismes reguladors de la producció, de reorganització del mercat de treball, de declivi de la manufactura, de recessió de la despesa pública i d'aplicació de mesures privatitzadores, que impulsava la classe dirigent, va reaparèixer una visió del món que posava en qüestió allò modern associat a la raó. En un període caracteritzat per la despossessió esglaonada i gradual dels drets dels treballadors sota el fantasma



Sense títol, s/d.



Desembre, s/d [1981], obra per a un calendari de l'any 1982, promogut per l'ADAC.

de la crisi econòmica, es van fer presents unes dinàmiques de pensament que reactualitzaven el vell tema del *mal del segle* o del *kulturpessimismus*. Fou el moment del retorn de formes d'irracionalisme antiil·lustrat que pregonaven un replegament selectiu envers allò propi i particular, segons unes pautes interpretatives sovint essencialistes i reductores.⁶³ En el terreny de l'art, aquest va ser el cas, entre altres, de la transavantguarda i del neoexpressionisme. Així, per exemple, Achille Bonito Oliva es demanava: «Quina confiança es pot tenir en el futur si ja no existeix un projecte o un model de transformació social i el curs de la història ja no és complidament lineal?»⁶⁴. En conseqüència, a parer seu, la millor opció per a l'artista de la transavantguarda era recuperar una identitat corresponent al *genius loci* que, suposadament, habitava en la cultura pròpia. En una línia similar, Christos M. Joachimides, l'any 1981, apel·lava a un nou esperit de la pintura i a la ratificació dels valors tradicionals. Per ell, resultava ben obvi que els artistes europeus i nord-americans estaven redescobrint el plaer de pintar i que s'estava consolidant un renovat interès pel sentit de la intimitat.⁶⁵

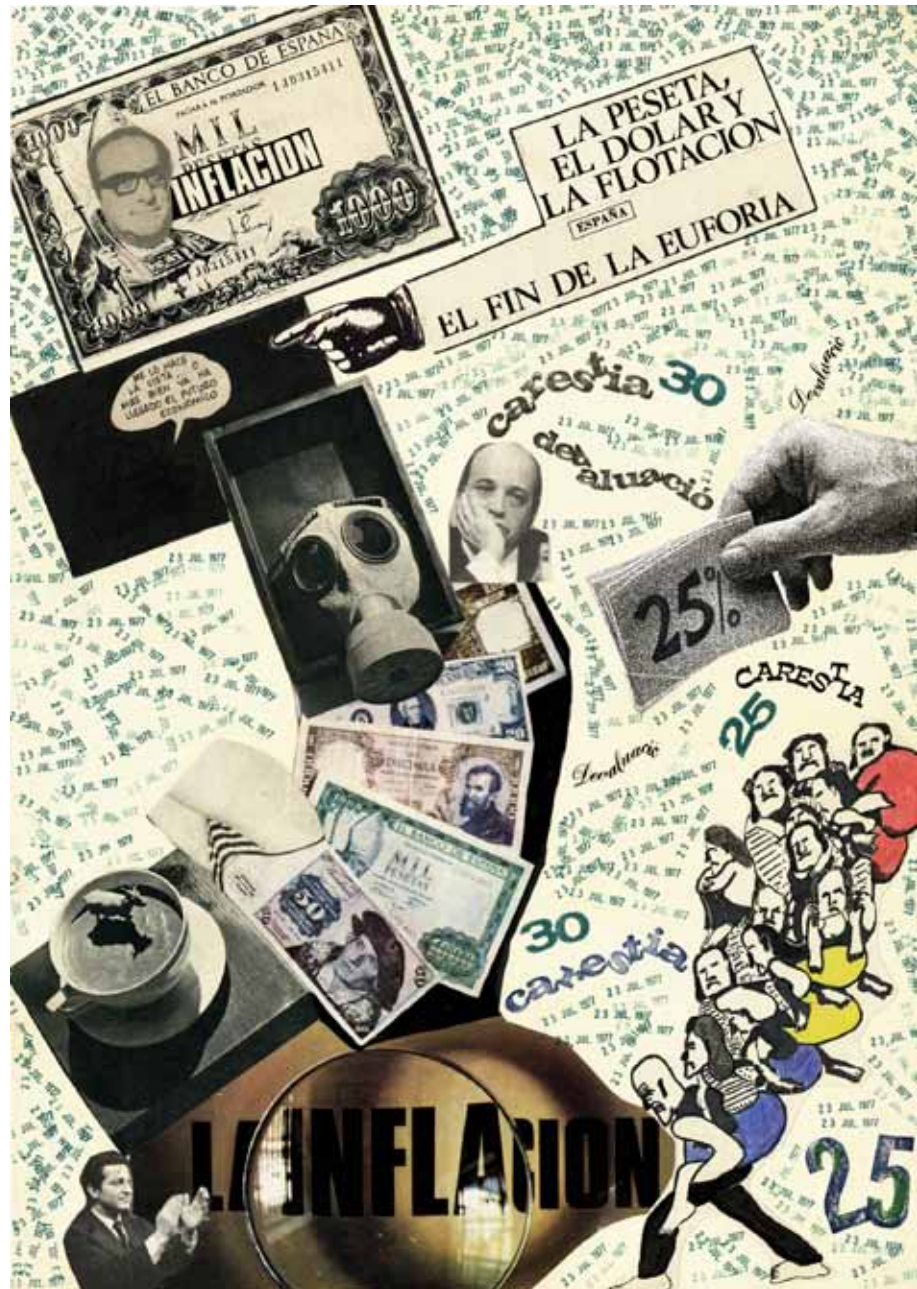
⁶³ Juan José SEBRELI, *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*, Debate, Barcelona, 2007.

⁶⁴ Achille BONITO OLIVA, «Transvanguardia: Italia/América» (1982), dins Anna Maria GUASCH (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, p. 35.

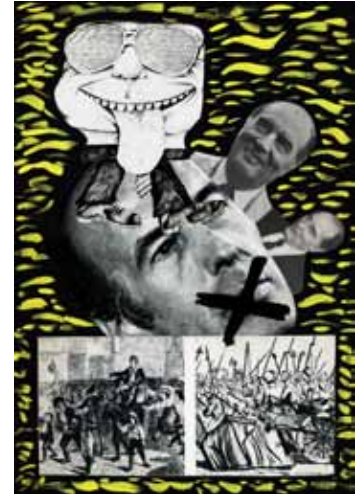
⁶⁵ Christos M. JOACHIMIDES, «Un nuevo espíritu de la pintura» (1981), dins Anna Maria GUASCH (ed.), *Los manifiestos...*, op. cit., p. 14.



La inflació, s/d [1977], i la seva reproducció a *Presència*, 27-8-1977, p. 4.



Aquesta actitud també tenia els seus paral·lels als Estats Units, on assagistes com ara Bazan Brock o Donald Kuspit valoraven el nou expressionisme alemany com una mena de tradicionalisme modern a la recerca d'una veritable identitat. D'altres, com ara Michael Fried o Barbara Rose, propugnaven una certa reactualització de les tesis puristes greenbergianes, que havien impregnat les polítiques artístiques oficials nord-americanes de dècades enrere. Però enfront d'aquestes posicions també es van articular diversos corrents que posaven en qüestió els valors associats als neotradicionalismes i als formalismes entotsolats, i que buscaven en les avantguardes d'entreguerres, les tradicions minimalistes o els conceptualismes les bases d'un nou discurs des d'on reintroduir críticament l'art en la vida social; alhora, aquests corrents valoraven la importància de l'emplaçament físic i els contextos socials i institucionals de l'objecte estètic, i s'interessaven pels mitjans de comunicació, la fotografia, el vídeo o la performança. Fins i tot, la vindicació de la pintura que feien alguns representants d'aquests sectors crítics, com ara Thomas Lawson, partia de la seva idoneïtat com a eina destructora de les il·lusions del present.⁶⁶ L'obra del Grup Praxis, amb les seves característiques pròpies i els seus condicionants locals específics, caldria situar-la en un marc de referències proper.



Sense títol, s/d [1981].

⁶⁶ Vegeu Brian WALLIS (ed.), *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 1991 [1a ed. anglesa: 1984].



PRESENTACIÓ DE LA CAMPANYA PER LA PAU I EL DESARMAMENT

Dia: 22 de desembre de 1982, a 2/4 de 8 del vespre

Lloc: CASA DE CULTURA DE GIRONA

S'hi projectarà la pel·lícula:

LA AMENAZA NUCLEAR

(Realitzada per les Nacions Unides)

L'organitza: COMITÈ PER LA PAU I EL DESARMAMENT

Presentació de la campanya per la pau i el desarmament, 1982, cartell per al Comitè per la Pau i el Desarmament.

Escenaris globals i camps locals

En l'àmbit català, la consciència crítica d'aquestes transformacions generals d'arrel estructural no va prendre forma fins una mica més tard, ja que es va veure interferida i emmascarada per la situació política del tardofranquisme. En efecte, en el mateix moment que s'esdevenien les primeres evidències d'aquesta crisi profunda d'abast global, amb totes les seves implicacions en els terrenys polític, social, ideològic i cultural, tenia lloc la progressiva derogació del franquisme, de manera que ambdós processos —el local i el global— no deixaren d'interactuar i d'influenciar-se mútuament.⁶⁷

L'evolució de la realitat política i social espanyola, amb l'adopció de mesures d'ajust econòmic per aturar la inflació, la progressiva consolidació de la reforma política i la necessitat de definir i apuntalar el nou marc institucional, va posar en un primer pla la idea d'estabilitat i de consens. Eren uns moments fundacionals, de fixació de les bases que havien de regular la vida col·lectiva, i, evidentment, el camp artístic, com a subsistema integrat en el marc social general, no quedava al marge d'aquesta dinàmica. Així, l'art i les necessitats polítiques immediates semblaven confluïr en una tendència cap a un cert estat d'apaivagament d'allò conflictiu. En la nova conjuntura, l'enfrontament i la mobilització es van anar substituint pels acords i els pactes entre els representants dels principals partits i sindicats, a fi de construir, amb les menors tensions possibles, un nou terreny de joc, sempre sota l'amenaça dels anomenats *poders fàctics*.⁶⁸

En una tal situació, tendia a imposar-se una visió bastant reduccionista i supraestructural de la política democràtica, fortament condicionada per la situació heretada, en què allò públic es vinculava de manera gairebé exclusiva a l'esfera politicoinstitucional. Els potents moviments associatius —veïnals, sindicals, territorials, culturals, etc.— que havien erosionat profundament el règim totalitari van anar cedint el lloc a la política parlamentària estricta i al joc partidista fins a arribar a un estat de desarticulació i desballestament de les xarxes d'autoorganització popular. Aquest procés lligava molt bé amb la represa i la posterior consolidació en el camp artístic del discurs al voltant d'allò propi i específic de l'art i de les disciplines artístiques.⁶⁹ L'ús d'aquesta categoria



Obra de la sèrie *Les nuclears: eina de mort*, s/d [1981].

⁶⁷ Xavier DOMÈNECH SAMPERE, *Quan el carrer va deixar de ser seu*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2002, p. 367.

⁶⁸ L'any 1981 es va donar un intent de cop d'estat, conegut popularment com a *tejerazo*, que malgrat que no va reeixir va suposar, en la pràctica, un punt d'inflexió significatiu en el procés democratitzador, el qual es va concretar en la involució de bona part de les dinàmiques socials i polítiques que fins aquell moment s'havien estat impulsant.

⁶⁹ En la justificació teòrica d'aquesta perspectiva es feia ús d'un ampli ventall d'autors que anava des de Roman Jakobson i el concepte de *funció poètica* fins a Gotthold Ephraim Lessing i el seu *Laokoon* (1766), en què l'autor tractava els condicionaments i les limitacions propis dels diferents mitjans artístics.



TV: La policia a casa, s/d [1978], i la seva reproducció a *Presència*, 1-5-1978, p. 50.



en el context postfranquista pretenia recloure l'art en una mena d'autonomia blindada, en un idealitzat espai de puresa estètica a recer de les possibles contaminacions de la vida política i social. Segons Mercè Vidal i Alicia Suárez, en els productors d'art es detectava «la mateixa actitud dimissionària i desencisada de molts activistes polítics» que s'havien situat «en la via d'una pràctica reformista o en la del *passotisme*».⁷⁰

L'èmfasi en la despol·lització artística i la defensa d'un art de qualitat que només es plantejés qüestions estètiques van esdevenir llocs comuns entre sectors majoritaris del camp artístic a Girona, a Catalunya i al conjunt de l'Estat espanyol.⁷¹ Aquesta opció obviava que un tal posicionament també tenia una significació politicoideològica concreta i estava condicionat per una circumstància històrica i social determinada; en el seu esteticisme, tampoc no tenia en compte que la idea de qualitat en abstracte resultava una fal·làcia, ja que qualsevol judici necessita partir sempre d'uns criteris de valor i aquests no són precisament emanacions de la naturalesa, sinó que responen a visions del món i de les coses, a formes específiques de veure i percebre la realitat, de manera que hi ha tantes idees de qualitat diferents com models existeixen d'apreciació i discerniment crític.

Com apuntàvem anteriorment, en l'àmbit anglosaxó la situació en el camp intel·lectual no era exactament la mateixa que al Regne d'Espanya i en bona part de l'Europa occidental. Segons John Roberts,⁷² mentre que al Vell Continent l'encontre entre modernitat i marxisme retrocedia, al Regne Unit i als Estats Units es feien nous usos i lectures d'aquesta confluència, convenientment enriquits amb aportacions de diversa mena, des de la semiologia crítica fins als estudis de gènere i postcolonials, la qual cosa propiciava noves pràctiques crítiques i manifestacions activistes. Aquesta receptivitat atenta a les múltiples dimensions del món social es feia present, entre altres, en obres de Pete Dunne, Loraine Leeson, Martha Rosler, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Louise Lawler o Cindy Sherman, i en l'activisme de col·lectius com ara Group Material, Gran Fury o Guerrilla Girls. Cal dir que aquesta conjuntura no resultava del tot aliena als efectes de la reacció conservadora que es vivia als països esmentats, i que generà una important resposta d'oposició des de nombrosos sectors. Per Lucy R. Lippard, defensora d'un art socialment compromès, una tal eferescència socioartística també expressava un moviment cultural de base, d'orientació esquerranista, que havia anat creixent silenciosament en el brou de cultiu alimentat per l'activisme dels seixanta.⁷³

⁷⁰ Alicia SUÁREZ i Mercè VIDAL, «De oca a oca y tiro porque me toca», *Artlugi*, núm. 9, març 1980, p. 5.

⁷¹ Un dels primers intents de promoure una imatge no conflictiva i despol·litzada de l'art i de la societat espanyola fou l'exposició *New Images from Spain* (1979), celebrada al Museu Solomon R. Guggenheim de Nova York, que va tenir el suport oficial del Centro Iberoamericano de Cooperación, el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano i el consolat general d'Espanya a Nova York. L'Estat veia la iniciativa com una oportunitat per transmetre una nova representació del país des d'un dels espais més emblemàtics de la ciutat nord-americana i, alhora, per tranquil·litzar els mercats i els governs amics. La imatge que es va decidir projectar fou la de normalitat, malgrat les profundes tensions que travessaven la societat d'una punta a l'altra, i la d'un art modern que només es plantejava problemes estètics. En mots de la comissària: «Si hi ha un denominador comú de l'art més interessant i original d'avui dia a Espanya, és l'ostensible absència de politització. I així nosaltres arribem a la conclusió que aquesta és la imatge de la nova Espanya; aquesta és la definició de l'art postfranquista: un art com a expressió artística.», a Margit ROWELL, «Noves imatges from Spain», *Saber*, núm. 3, maig 1980, p. 57. L'hem citat a partir de la traducció del text del catàleg que va aparèixer a la revista barcelonina.

⁷² John ROBERTS, «Muntatge, dialèctica i facultació», dins Jorge RIBALTA (dir.), *Domini públic*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994. Una visió sintètica de les diferències entre la situació a Europa i als Estats Units es recull a Martí PERAN, «Propietat i teatralitat. En el trànsit dels anys vuitanta», dins Dd. Aa., *Sobre la crítica d'art i la seva presa de posició*, MACBA, Barcelona, 1996. Segons Peran, mentre que a Europa la noció més consolidada de l'art postmodern responia a un «progressiu procés d'alliberament de qualsevol càrrega ideològica i de compromís», en l'escenari nord-americà se subratllava «la reflexió sobre la pràctica social de l'art», pp. 109-113.

⁷³ Lucy LIPPARD, «Caballos de Troya: arte activista y poder», dins Brian WALLIS (ed.), *op. cit.*, p. 356. Vegeu també Nina FELSHIN, «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», dins Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE i Marcelo EXPÓSITO (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

En aquell context, la represa de la idea de muntatge assolí una rellevància destacada. A Catalunya, des de la crítica d'art, Victòria Combalia, Àlicia Suárez i Mercè Vidal assenyalaven la preeminència de posicions inhibidores vers la política en el camp artístic,⁷⁴ mentre que per Javier Rubio la funció primera i principal de l'art era la fidelitat a la seva pròpia naturalesa.⁷⁵ Davant d'aquest estat de coses, en què s'anaven ofuscant les esperances polítiques i socials, amb la consolidació del cinisme i el descrèdit del concepte d'avantguarda, Alexandre Cirici va començar a adoptar posicions crítiques amb relació als plantejaments que, en forma d'un aparent «retorn a l'ordre», tendien a hegemonitzar el camp artístic. Durant l'any 1982, l'assagista barceloní va aguditzar els seus blames cap als neoconservadorismes estètics; enfront d'aquests, defensava la «connexió amb la vida de la societat real, en contrast amb els *reagans* de la cultura, que enarboren les banderes del postmodernisme i la transavantguarda», i entenia l'art com una forma o una font de coneixement i, alhora, com un producte social, ja que, al seu parer, l'obra d'art, a més d'una articulació formal, també era «l'expressió d'una concepció del món condicionat socialment».⁷⁶

⁷⁴ Victòria COMBALIA, "Prólogo" i Àlicia SUÀREZ i Mercè VIDAL, «De "la década prodigiosa" a "el sueño ha terminado"», dins Dd. Aa., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Blume, Barcelona, 1980, p. 7 i p. 90 respectivament.

⁷⁵ Javier RUBIO, «La razón ética», dins Dd. Aa., *El descrédito...*, op. cit., p. 55.

⁷⁶ Vegeu Narcís SELLES, *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*, Afers, Catarroja / Barcelona, 2007, pp. 345-372. La mort de Cirici, al gener del 1983, pràcticament va coincidir amb la marginalització d'una manera d'entendre l'art i els estudis artístics a Catalunya i a l'Estat espanyol, ja que els anys següents van veure l'entronització definitiva d'un postmodernisme afirmatiu i eclèctic, l'hegemonia de planteigs estètics endogàmics, l'assumpció d'una mal entesa pluralitat anul·ladora del dissentiment i l'esperit crític, la bel·ligerància cap a les actituds de responsabilitat ètica i social, i la preponderància d'unes opcions artístiques molt lligades a la seva capacitat per integrar-se eficientment en el mercat.

⁷⁷ Julià GUILLAMON, *La ciutat interrompuda*, La Magrana, Barcelona, 2001, p. 58.

⁷⁸ Vegeu, per exemple, Vicenç ALTAIÓ i Josep M. SALA-VALLDAURA, *Les darreres tendències de la poesia catalana*, Laia, Barcelona, 1979, p. 52; i Àlex BROCH, *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Edicions 62, Barcelona, 1991, pp. 177-179.

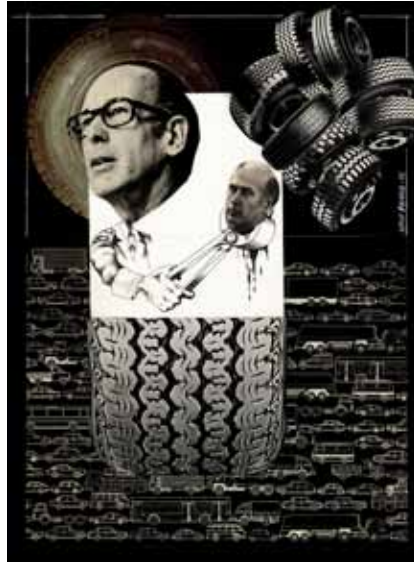
L'estudiós Julià Guillamon s'ha referit al desplaçament de sectors cada vegada més amplis del món intel·lectual cap a plantejaments allunyats d'allò que poc abans havien defensat i cregut; uns sectors que, enfront de l'art polititzat, passaven a propugnar la individualitat i els valors formals de l'obra d'art,⁷⁷ com si l'anomenat *art polititzat* estigués condemnat per algun disseny diví a no tenir *valors formals*.

En l'àmbit literari tendia a imposar-se igualment una clausura d'expectatives, una inclinació a l'entotsolament i un tancament en el text. Segons el parer d'alguns analistes, la poesia tornava a recuperar el seu antic estatut de discurs autònom, sotmès tan sols a les seves pròpies regles. I en la novel·la i el conte, el personatge narratiu, com a subjecte individual, manifestava poques preocupacions que transcendissin la seva pròpia vida i el seu interès. Hi dominava el jo o la recerca d'un sensualisme vital en què la desorientació interior, de finalitats i objectius, també era perceptible, mentre que el referent social apareixia desideologitzat.⁷⁸

En el terreny del pensament més pròpiament filosòfic cal deixar constància així mateix dels canvis de rumb que es van viure a Catalunya; uns canvis que tenien certs paral·lelismes amb l'emergència dels anomenats *nous filòsofs francesos*,



El feixisme nuclear, s/d [1978], i la seva reproducció a Presència, 1-6-1978, p. 50.



Sense títol, (1 i 2) [diptic], s/d [1980].

excomunistes desencantats que tendien a invertir la seva perspectiva anterior, així com amb la crítica postmodernista de Jean-François Lyotard a les grans metanarratives, generadora de formes diverses de relativisme, o amb el pensament dèbil teoritzat per Gianni Vattimo. En termes generals, es va donar un abandonament de les formulacions i les propostes assentades en subjectes col·lectius o en qüestions socials, així com un retorn a la reflexió sobre l'individu i el seu lloc en una circumstància històrica percebuda críticament en què la desfeta de valors i la crisi de sabers requerien noves maneres d'encarar la realitat. La construcció d'una nova subjectivitat, la voluntat de pensar el singular, la crítica de la racionalitat contemporània i la revaloració de la privacitat o del sentit íntim eren algunes de les seves propostes. Diversos autors veien aquesta situació en sintonia amb el moment romàntic després de la fallida de la via política com a mitjà per fer realitat els ideals de llibertat, igualtat i fraternitat, una fallida que hauria portat, primer, a la desconfiança i, després, al desencant. En aquell context, la solució estètica era contemplada com una mena de resposta als



Escalada del terror nazi a Europa, s/d [1980].

mals de la humanitat. Aquesta actitud introspectiva va portar a l'anomenat *silenci dels intel·lectuals*, a la manca de reflexió sobre les problemàtiques reals i peremptòries que afectaven el conjunt de la comunitat. Per Josep Ametller, aquell no era el silenci que acompanyava la creació sinó més aviat la seva defecció, en forma de reconversió cap a l'apatia, la inactivitat política i la gastronomia.⁷⁹

En l'àmbit català va tendir a predominar entre els nuclis intel·lectuals hegemònics, en molts casos vinculats al PSC, l'anomenada *cultura de la crisi*. En l'entorn madrileny, amb l'arribada del PSOE al govern de l'Estat, es va donar un afermament progressiu del nou imaginari afirmatiu, destinat a evidenciar la superació d'un passat tenebrós i ple de tensions, i en el terreny estètic es va impulsar un *seguidisme* força acrític envers les hegemònies artístiques cosmopolites.⁸⁰ Per un altre costat, es va afavorir la integració dels joves mitjançant una oferta lúdica i colpidora que donés sortida a

⁷⁹ Josep AMETLLER, «De com els intel·lectuals s'han refugiat en el silenci i la inactivitat política», *El Món*, núm. 77, 12-8-1983, p. 23.

⁸⁰ Aquesta tendència a *entrar a saco en el acervo artístico exterior* i l'esperit de dependència de l'art espanyol dels anys vuitanta ja van ser destacats per Vicente ALLIAGA a «Arte español en los 80», *RS*, núm. 1, primavera-estiu 1989, p. 44-50. S'ha de dir, però, que en l'àmbit català es va mantenir, en general, una diversitat estètica més gran i una major receptivitat cap a la pluralitat de poètiques que ocupaven l'escenari artístic, enfront d'una política estatal més unilateral i exclusivista, especialment preocupada per arrencar-se amb els corrents més en voga en els circuits europeus centrals i per supeditar-se als interessos del gran mercat artístic. El crític nord-americà D. Cameron també va remarcar la importància del component territorial en la cultura contemporània a l'Estat espanyol i va assenyalar, a Catalunya, l'existència d'elements d'especificitat artística amb relació a les opcions dominants espanyoles, com ara una apècia per l'anomenat *art radical*. Vegeu Dan CAMERON, «Report from Spain», *Art in America*, núm. 2, febrer 1985, p. 30. Però aquesta major radicalitat formal s'ha d'avaluar tenint en compte els nous condicionants institucionalitzadors i el procés de resignificació ideològica que van suposar el context postmodern i les seves noves discursivitats.



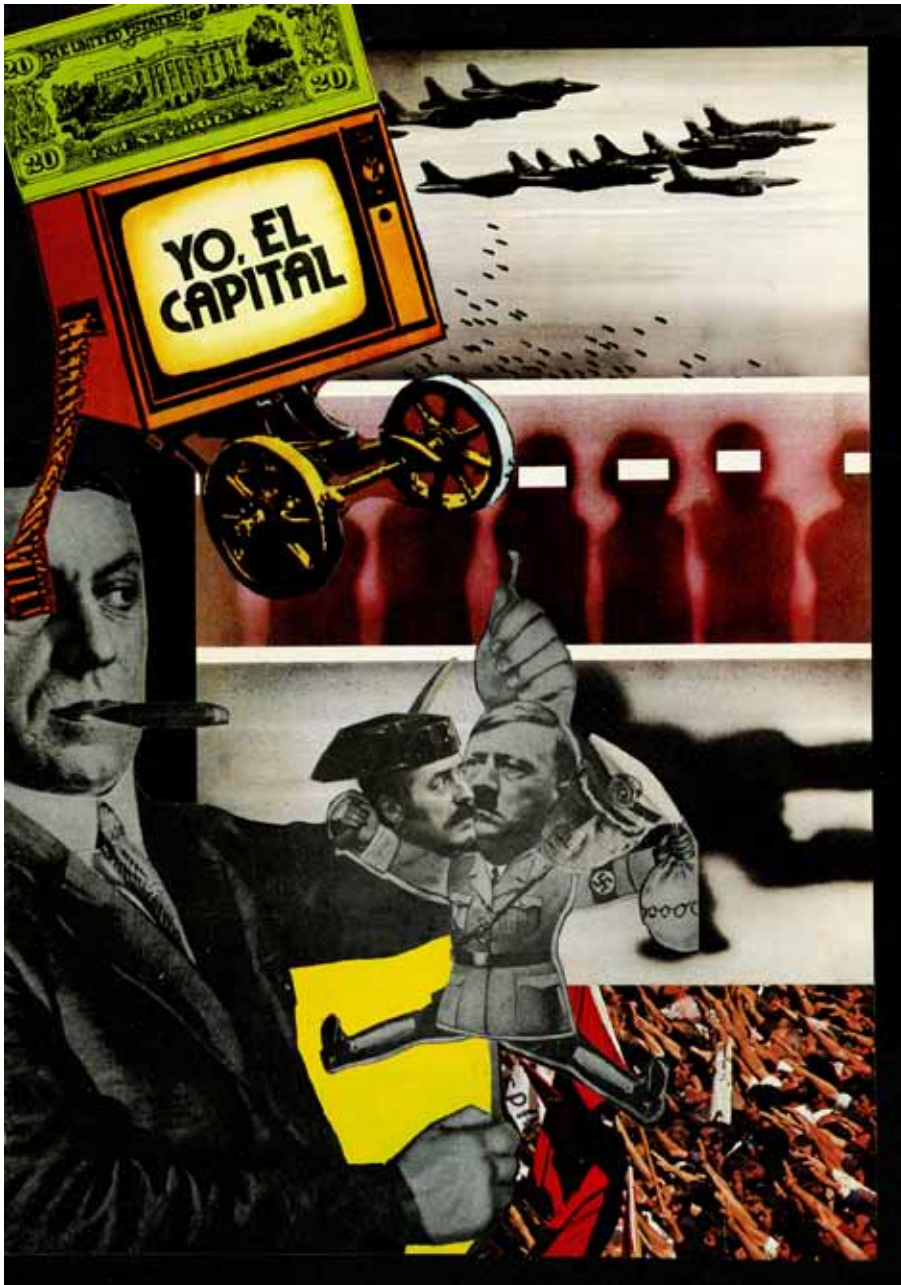
Cartell de Quim Daví corresponent a l'exposició *El temps dels assassins*, 1981.

la mala consciència política que amarava l'anomenat *estat de desencant*. Era una via superficial i festiva, autoqualificada de *postmodernista*, allunyada de qualsevol responsabilitat col·lectiva i que refusava la ideologia del compromís i la moral de l'esforç. El que es va conèixer com a *movida madrileña* —una mena de reversió del codi *progre* que reciclava i capgirava alguns plantejaments i propostes de la cultura alternativa de la Barcelona tardofranquista— fou una de les seves expressions més promocionades. Ben aviat la tendència narcisista i hedonista, sotmesa a un hàbil i eficient màrqueting i convenientment projectada pels grans mitjans de difusió estatals, arribà a tot arreu —també a Girona, on va trobar seguidors fervorosos— i es convertí en la subcultura dominant. La moda dels bars de disseny, la marxa nocturna, el culte al cos o l'entronització del divertiment banal en literatura i art eren algunes de les seves manifestacions més evidents.

En definitiva, els nous llocs comuns del discurs hegemònic es caracteritzaven pel fet de celebrar la fi de les utopies, la destitució definitiva de la crítica, les alegries del cinisme i la fragmentació del real.⁸¹ Es tractava, senzillament, de fer taula rasa de les cultures d'oposició i de deixar al marge qualsevol plantejament que advoqués per noves formes de politització i de radicalitat democràtica⁸², raó per la qual no ha de sorprendre que, en aquell context, el Grup Praxis fos progressivament bandejat dels espais centrals.

⁸¹ Sobre alguns aspectes vinculats a la *movida* es poden consultar, entre altres, Eduardo SUBIRATS, *Después de la lluvia*, Temas de Hoy, Madrid, 1993; i Teresa M. VILARÓS, *El mono del desencanto*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1998. Se'n pot trobar una visió sintètica a Eduardo SUBIRATS, «De la transición al espectáculo», *Quimera*, núm. 188-189, febrer-març 2000, pp. 21-26.

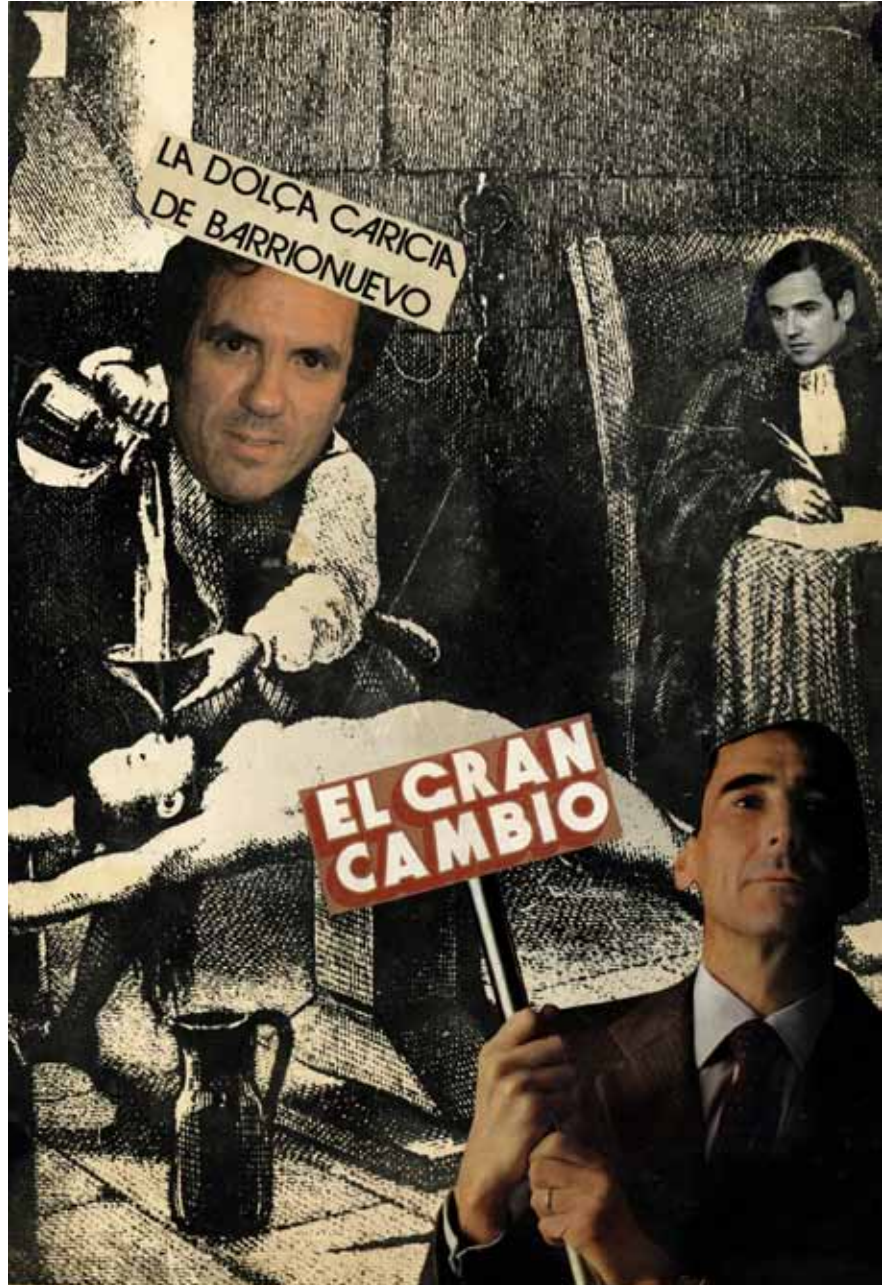
⁸² Juan ALBARRÁN, "Entre el viejo arte político y las nuevas políticas artísticas: La desactivación del arte español durante la transición democrática", *Trasdós*, núm. 11, 2009.



Jo, el capital, març 1981, i la seva reproducció a *Punt Diari*, 8-3-1981, p. 18.



El gran canvi, s/d [1983], i la seva reproducció a Presència, 3-7-1983, p. 38.



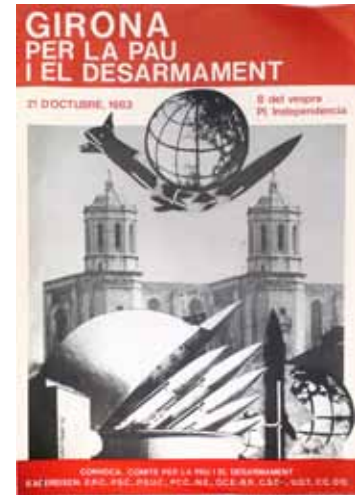
Reformulació d'una estratègia. Els nous camins del Grup Praxis 75

Aquesta nova situació va forçar Lluís Bosch i Bep Marquès a assajar cert replantejament estratègic, el qual es va acabar concretant en el progressiu acostament i la definitiva inserció del grup en les pràctiques de les organitzacions polítiques i dels nous moviments socials de Girona, com ara l'independentisme, l'ecologisme, el pacifisme i, en part de l'obrerisme del PCC, que s'havia escindit del PSUC com a expressió del malestar que es vivia en determinats cercles de l'esquerra davant l'incompliment de les expectatives creades i els efectes que la crisi econòmica generava en els sectors que el partit aspirava a representar preferentment, una crisi de la qual no es veia el final.⁸³

D'aquesta manera, els membres de Praxis miraven d'actualitzar el model d'art públic i col·laboratiu que anys enrere havia posat en circulació l'ADAG, si bé arrelat en aquesta ocasió en els subjectes de contestació que anaven apareixent en la nova circumstància històrica. El fonament politicoideològic del seu posicionament s'inspirava bàsicament en les aportacions de Manuel Sacristán i del grup editor de la revista *Mientras Tanto*.⁸⁴ La lectura de síntesi que en feia el Grup Praxis es recull en aquesta formulació:

[...] ara com ara, creiem que el futur de la nova esquerra passa pel retrobament politicosocial dels sectors més avançats i combatius del vell moviment obrer amb el jove moviment ecologista, els pacifistes antimilitaristes, les dones que lluiten per la seva emancipació i les minories nacionals oprimides.⁸⁵

Aquesta reorientació va propiciar un cert retrobament amb Enric Marquès i altres sectors afins, amb els quals van constituir l'anomenat Taller d'Informació Gràfica, que pretenia eixamplar els mitjans i les possibilitats d'acció del Grup Praxis. L'experiència, però, no va reeixir, i després de l'edició d'un cartell sobre Lluís Companys, que es va afixar pels carrers de Girona, es va dissoldre. Un cop finalitzades les col·laboracions a



Girona, per la pau i el desarmament, 1983 [cartell].

⁸³ Carme MOLINERO i Pere YSÀS, *Els anys del PSUC. El partit de l'antifranquisme (1956-1981)*, L'Avenc, Barcelona, 2010, pp. 305-342. També caldria atendre els efectes que l'anomenada estratègia de la responsabilitat propugnada pel PSUC-PCE, amb el seu suport a Suárez i a Juan Carlos I, va tenir en el malbaratament del seu capital polític, vegeu Geoff ELLEY, *op. cit.*, p. 418.

⁸⁴ Vegeu Lluís BOSCH MARTÍ, «Marxisme i ecologisme: una alternativa per al futur» (1 i 2), *Punt Diari*, 30-6-1983 i 1-7-1983, p. 7, i «Manuel Sacristán: marxisme i ecologisme», *Punt Diari*, 21-3-1986, p. 26.

⁸⁵ GRUP PRAXIS, «Marxisme i ecologisme», *La Fullaraca*, núm. 47-48, tardor 1984.



Portada del llibre *La humanitat, en perill d'extinció*, 1983, editat pel Col·lectiu Ecologista de Girona.

Presència i al *Punt Diari*, Lluís Bosch i Bep Marquès van publicar algunes obres a *Los Sitios - Diari de Girona* durant el 1984, però tampoc no van tenir continuïtat.

L'eix principal al voltant del qual el Grup Praxis articulà la seva pràctica durant els anys següents va ser l'ecopacifisme i, concretament, l'oposició a la permanència a l'OTAN de l'Estat espanyol, que hi havia ingressat sota el govern de la UCD sense consultar-ho a la ciutadania. D'aquesta manera, el grup se situava en un espai de referències global que, alhora, li permetia imbricar la lluita local, arrelada en un espai territorial concret, amb les contradiccions generades pel procés de reorganització del capital i els seus mecanismes de dominació a escala estatal i internacional. A Girona es va crear el Comitè per la Pau i el Desarmament, que aplegava nombrosos col·lectius, sindicats i forces d'esquerra. El Partit dels Comunistes de Catalunya era la principal organització que empenyia el moviment, per bé que la política de la plataforma unitària es posicionava tant en contra del bloc atlantista com del Pacte de Varsòvia, que reunia els països sota l'òrbita soviètica.⁸⁶

El Grup Praxis no es va limitar a produir material d'agitació i propaganda, sinó que es va integrar en el si del moviment. Lluís Bosch Martí va tenir un paper de primer ordre dins el Comitè: no només va publicar nombrosos articles en la premsa i difongué les tesis d'intel·lectuals pacifistes com ara E. P. Thompson, Manuel Sacristán, Mario Gaviria o Vicenç Fisas, sinó que també participà activament en l'organització i la projecció pública de la plataforma, així com en l'elaboració de tàctiques d'intervenció que propiciessin la mobilització de la ciutadania arreu de la regió de Girona. Una d'aquestes palanques per a l'acció fou la sol·licitud als ajuntaments perquè declarassin la seva població municipi desnuclearitzat. El rol capdavanter de Bosch es visualitza, per exemple, en el fet que va assistir a Madrid, en representació del col·lectiu gironí, a la trobada de la Coordinadora Nacional de Movimientos Pacifistas del Estado Español.⁸⁷ D'altra banda, aquesta vinculació va propiciar el seu coneixement directe d'una àmplia producció visual generada arreu del món i destinada a difondre tant la lluita antinuclear com l'oposició a la política militarista impulsada pels dos blocs antagonics. Cal destacar, en aquest sentit, que el Grup Praxis, arran d'una estada de Bosch al Regne Unit, fou un dels introductors a Catalunya dels incisius fotomuntatges de l'artista britànic Peter Kennard.⁸⁸

⁸⁶ En un article aparegut a *Los Sitios* s'insinuava que el Comitè gironí rebia diners de fora per organitzar les mobilitzacions i debilitar el bloc atlantista. Bosch Martí hi va respondre a les pàgines del mateix diari, vegeu Lluís BOSCH MARTÍ, «Una demagògia anacrònica de la guerra freda dels anys 50», *Los Sitios*, 6-11-1983, p. 16.

⁸⁷ Vegeu, per exemple, *Los Sitios - Diari de Girona*, 26-1-1984, p. 4.

⁸⁸ L'any 1983, el Col·lectiu Ecologista de Girona va editar un quadern informatiu amb el títol *La humanitat en perill d'extinció* en què s'adaptava un text de Ric Sissons sobre el perill nuclear i que contenia il·lustracions de Peter Kennard i el Grup Praxis 75.

La qüestió nuclear, el fet armamentístic i la política de blocs van ser objecte de nombroses obres del grup a causa de la seva creixent implicació en l'ecopacifisme. D'aquesta temàtica cal destacar sobretot dues sèries, entre l'*agit-prop* i la difusió argumentada, que van ser produïdes abans del decantament definitiu de Praxis cap a les cultures més radicals i alternatives. Ambdós treballs seguien, en general, el model de compaginar un text narratiu unitari, el qual s'anava desenvolupant en cada una de les peces del conjunt, amb diverses imatges il·lustratives. La part visual pretenia afegir contundència als mots, ampliar o reforçar simbòlicament alguns continguts, condensar determinades explicacions en una imatge de síntesi i commoure emocionalment el receptor. La primera d'aquestes sèries, formada per vuit unitats, alertava dels perills de l'energia nuclear i es cloïa identificant l'OTAN amb la nuclearització, ja que l'una i l'altra eren vistes com dues «cares complementàries del capitalisme».⁸⁹ La segona sèrie, d'una gran claredat compositiva, austeritat formal i contundència visual, constava de dotze peces i prenia com a eix argumental un article de Josep Antoni González Casanova, militant del PSC, que llavors encara es manifestava a favor del pacifisme i en contra del militarisme bipolar en què se sustentava la guerra freda.⁹⁰



Comunistes de Catalunya a l'Ajuntament, març 1983 [fullet].

Després d'uns anys d'innombrables iniciatives i mobilitzacions de les plataformes pacifistes, el 12 de març del 1986 va tenir lloc el referèndum per decidir la permanència, o no, del Regne d'Espanya a l'OTAN. El partit socialista, que sempre n'havia criticat l'ingrés i que llavors gaudia de majoria absoluta a les corts espanyoles, va canviar de posició i va passar a propugnar de manera activa la necessitat de mantenir-s'hi, per bé que acceptant i promovent el dret de la ciutadania a definir-se. A Catalunya va guanyar el «no», però al conjunt de l'Estat es va imposar l'opció favorable a continuar formant part de l'Aliança Atlàntica.

Aquest resultat va afeblir el moviment antinuclear, si bé la unitat d'acció que havien mantingut les esquerres va propiciar que es constituís una coalició electoral, Iniciativa per Catalunya, que va prendre la forma d'una federació de partits on es trobaven representats el PSUC, el PCC, l'Entesa dels Nacionalistes d'Esquerra i diferents grups d'independents. La seva intenció era tant reorganitzar aquest espai polític, situat a l'esquerra del PSC, com establir vincles i generar sinergies amb els diversos moviments socials. Lluís Bosch Martí va formar part de la candidatura que la nova organització va presentar a les eleccions municipals de Girona.⁹¹

⁸⁹ Aquesta sèrie es va publicar en forma de pòster a doble cara en la revista *La Fullaraca*, núm. 4, abril 1981.

⁹⁰ La sèrie en qüestió va aparèixer en forma de quatre tríptics al *Punt Diari*, 6 i 13-12-1981, pp. 18, i 3 i 10-1-1982, p. 14.

⁹¹ Josep Mir, «Iniciativa per Catalunya presentó su candidatura en Girona», *Diari de Girona*, 2-5-1987, p. 6.



Portada de la revista *El Batall*, nº 6, maig-juny 1984.

⁹² «Monument als gironins morts al camp de Mauthausen», *Los Sitios - Diari de Girona*, 26-2-1985, p. 5. Aquesta proposta va ser llançada des del mateix periòdic.

⁹³ «Gironins a l'homenatge a les víctimes del franquisme», *Los Sitios - Diari de Girona*, 17-9-1986, p. 7. A Girona es va constituir una comissió que va preparar diversos actes a la ciutat i que, alhora, va participar en la campanya d'abast estatal per rescatar de l'oblit i aconseguir el reconeixement oficial dels qui van patir represàlies durant la dictadura. Entre els impulsors hi havia Xavier Lao, Enric Marquès, Mateu Valls i Quim Domingo.

⁹⁴ Vegeu, per exemple, Ramon ROVIRA, «Síntesi», *Los Sitios - Diari de Girona*, 14-2-1985, p. 3.

⁹⁵ A la Junta també hi havia, entre altres, Narcís-Jordi Aragó, Josep Clara, Lluís Balliu, Josep M. Matamala i Isidre Vicens. Vegeu Tura SOLER, «Es crea l'Associació d'Amics de Sant Daniel per lluitar contra la variant», *Punt Diari*, 29-11-1988, p. 7.

⁹⁶ Narcís-Jordi ARAGÓ, «Papers de butxaca», *Presència*, 22-5-1983, p. 3.

A més de la qüestió ecopacifista, el Grup Praxis va donar suport o es va integrar a propostes més o menys puntuals sorgides de diversos àmbits ciutadans, com ara la necessitat de recuperar la memòria de les persones deportades al camp d'extermini de Mauthausen⁹² o d'homenatjar les víctimes del franquisme.⁹³ Però el nou eix mobilitzador en què va participar més activament fou la campanya que es va fer a Girona durant diversos mesos en contra del pas d'una variant de la carretera N-II per la vall de Sant Daniel, una de les principals zones verdes del municipi. L'objectiu de l'obra era descongestionar el trànsit de vehicles pel centre de la ciutat. Malgrat que l'alcalde Joaquim Nadal i l'Ajuntament havien manifestat la seva oposició frontal al projecte, alhora que proposaven solucions alternatives més racionals,⁹⁴ van acabar transigint amb la decisió del Ministeri d'Obres Públiques i Urbanisme, la qual cosa aguditzà les crítiques dels sectors opositors. Bosch Martí va formar part del grup contrari a la nova infraestructura i s'incorporà a la Junta de l'Associació d'Amics de Sant Daniel.⁹⁵ Es van celebrar actes informatius i grans manifestacions, es van presentar recursos i accions judicials i es proposaren altres opcions més respectuoses amb el territori, però no es va aconseguir modificar la decisió de les institucions. Per a aquesta lluita, el Grup Praxis va fer diversos treballs vindicatius i va tenir cura de l'apartat gràfic d'algunes de les campanyes.

En paral·lel, Bosch i Marquès van mantenir la seva habitual línia crítica i la mirada paròdica cap al món de la política institucional, en especial vers els mecanismes de representació i els estratagemes persuasius emprats en les campanyes electorals. Narcís-Jordi Aragó, un dels intèrprets més atents i afinats de l'acció de l'equip, es referia a la «dimensió esperpèntica» que els «aguts glossadors» de Praxis posaven en evidència. Segons ell, en les obres del grup es «desmunten implacablement les falses grandeses dels líders i s'hi dibuixen amb una lúcida duresa els trets més acusats de la seva fesomia ideològica i del seu perfil humà».⁹⁶ En no disposar del canal de diaris i revistes i en no haver-hi cap infraestructura artística, ni pública ni privada, que assumís la mena de guerrilla comunicativa que conreava Praxis, el grup va haver de continuar utilitzant espais al marge del món de l'art, bàsicament la Llibreria 22 i diversos bars. Arran de les eleccions al Parlament de Catalunya, el col·lectiu va fer la seva particular contracampanya. El periodista Aragó, novament, escrivia, amb perspicàcia:

[...] a l'aparador d'una llibreria el Grup Praxis 75 exhibia collages polítics amb uns cruels retrats psicològics dels candidats: fesomies evidentment



Obra de la sèrie sobre *Quico Sabaté*, s/d [1986].



Cartell per al VI Premi de Narració Curta Just M. Casero, 1986.

distortes, però no pas més manipulades que les imatges ensucrades dels beatífics pòsters electoralistes.⁹⁷

El punt de vista que el grup adoptava sobre la dinàmica política d'aquell moment es reflecteix molt bé en una entrevista apareguda a *Los Sitios - Diari de Girona*; en aquesta entrevista, Bosch i Marquès afirmaven que a mesura que el procés de transició havia anat avançant, els partits, també els d'esquerra, s'havien anat dretanitzant. Davant aquesta tendència, ells havien decidit optar per una actitud d'hostilitat cap als poders.⁹⁸

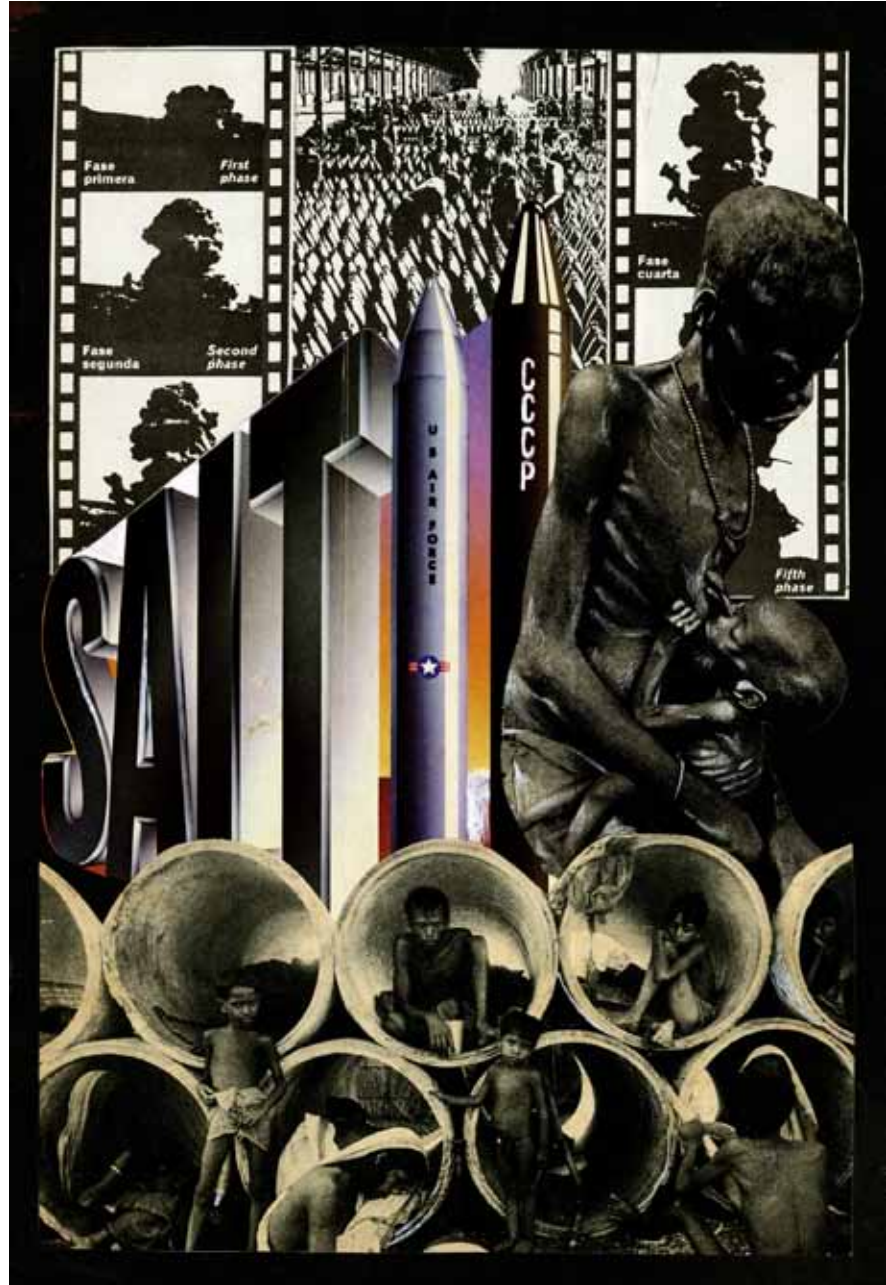
La seva última exposició es va presentar sota el títol *Carnestoltes 88*, precisament en el moment que a la ciutat tenia lloc aquesta celebració anyal. La voluntat de relacionar

⁹⁷ Narcís-Jordi ARAGÓ, «Girona: la menys imaginativa o la més avorrida de 1977 ençà», *El Món*, 27-4-1984, p. 8.

⁹⁸ Félix BOUSO MARÉS, «Nos interesa la multiplicación de la imagen», *Los Sitios - Diari de Girona*, 23-11-1984, p. 6.



Salt II, s/d [1983], i la seva reproducció al llibre *La humanitat, en perill d'extinció*, 1983, p. 3.



el que havia acabat esdevenint la festa de la disfressa amb la «classe política» era ben evident. De la mostra en qüestió, cal destacar la sèrie *L'època dels genis*, en què es feia ús del títol d'una exposició celebrada a Girona sobre l'art renaixentista i barroc del fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Des dels primers anys vuitanta, el terme *geni* havia estat reprès per una crítica neorevisionista inspirada en l'estètica romàntica per referir-se als nous creadors individualistes adscrits a les tendències en voga —pensem en el cas paradigmàtic de Miquel Barceló i la seva vindicació del barroquisme—, motiu pel qual es pot endevinar que Praxis llançava una mirada irònica cap a l'ús del mot i els sentits que aquest portava associats. La sèrie esmentada introduïa un recurs fins a cert punt innovador en la retòrica del grup, consistent en la utilització repetida d'una mateixa imatge que tendia a homogeneïtzar el significat de les diferents icones que se li adjuntaven. Concretament, es feia servir el cartell anunciador de l'exposició mencionada, on es reproduïa una obra del pintor Francisco de Zurbarán sobre la figura de sant Francesc d'Assís, en la qual els membres de Praxis havien substituït el cap del personatge per la representació caricaturesca de diversos líders polítics. El muntatge suggeria la indistinció entre projectes polítics aparentment diferents, però supeditats tots a uns interessos socials i econòmics similars.



OTAN no, bases fora, 1985 [fullet].

La darrera iniciativa rellevant en què va participar el Grup Praxis va ser la constitució del grup d'opinió El Pes de la Palla, al costat d'altres membres de l'esquerra gironina com ara Enric Marquès, Jordi Creixans, Jordi Còrdoba o Pere Pujolràs, entre altres.⁹⁹ La finalitat que s'hi endevina, en un moment de davallada de la capacitat organitzativa i mobilitzadora de les forces d'esquerra, era crear un nucli intel·lectual de referència que tractés críticament diversos aspectes de la realitat local i internacional i que, alhora, anés incorporant sectors joves capaços d'acabar confluint en un nou projecte. El seu canal d'expressió va ser el *Punt Diari*. L'experiència va durar prop d'un any però no es va arribar a consolidar, entre altres raons perquè el periòdic va decidir prescindir dels articles del col·lectiu, sovint punxants i no gens en sintonia amb el clima dominant. Un dels que van fer més forrolla va ser el dedicat a la cultura gironina, en què els autors denunciaven la superficialitat, l'elitisme i l'esperit mercantil que la impregnava, així com la seva dependència d'una xarxa d'interessos que impedia la lliure circulació d'idees i propostes:

Si s'ha de fer cas de la quantitat de manifestacions que genera el «món cultural» gironí, la manca de compromís —concepte olímpicament

⁹⁹ Altres col·laboradors van ser Carles Alabern, Pau Marquès, Marc Marquès, Joan Solà-Morales, Francesc Carbonell, Jordi Font, Jordi Busquets i Jordi Roig.



Carneistoltes 88. *L'època dels genis*, 1988.

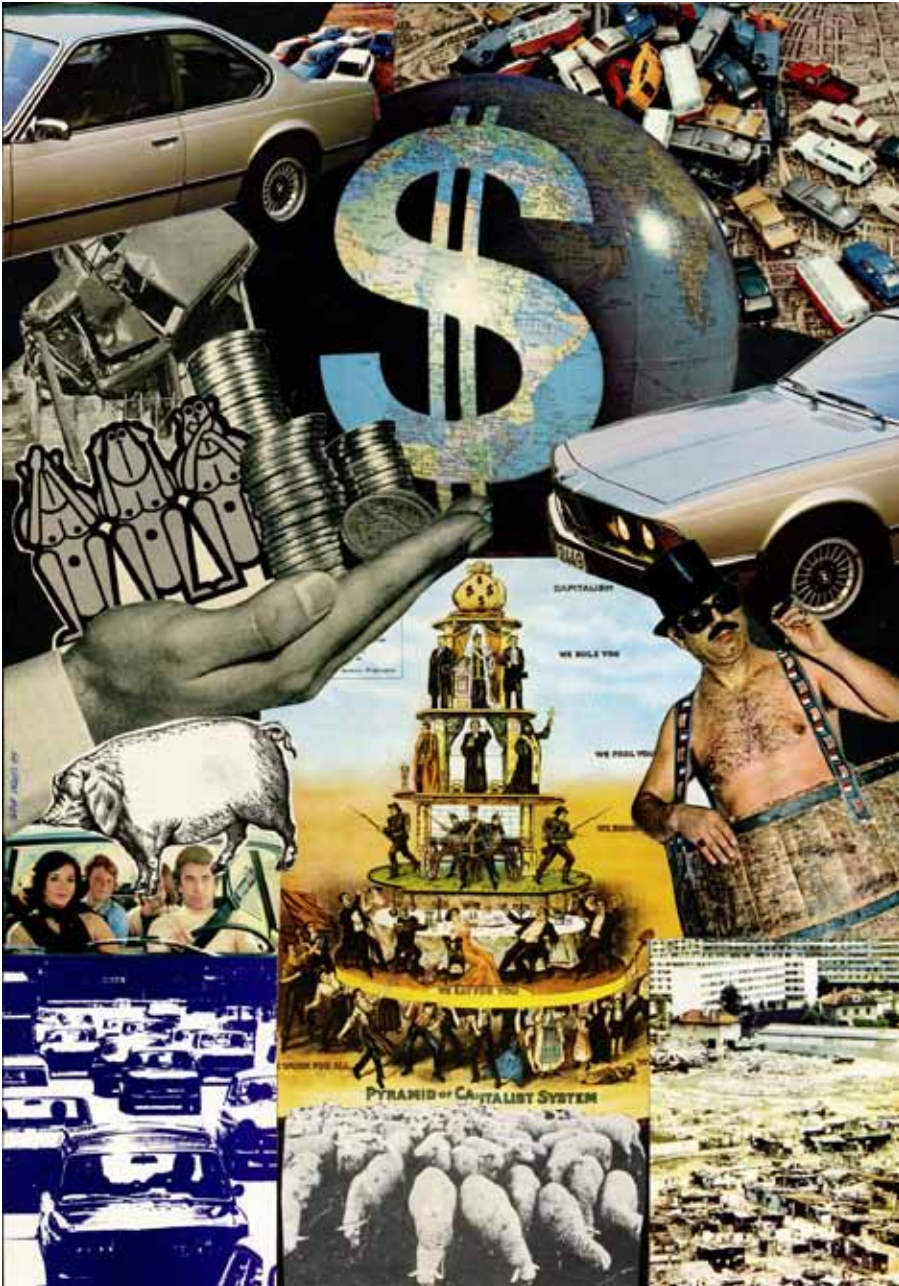
«superat» segons la dòcil postmodernitat— no correspon gaire als valors d'una sensibilitat mínimament conscient i pública. No era d'esperar que, després d'assolida la democràcia i les llibertats d'expressió, ens trobéssim, al cap de poc temps, amb un panorama polític i cultural que allò que més ha desenvolupat és la façana, les formes, el *new-look*, la gestualitat en lloc de la naturalitat, la sofisticació pseudocosmopolita —de consum restrictiu—, en lloc d'uns intents menys afectats, de més ampli abast.

[...] Aparentment, disposem de més òrgans —premsa diària—, però el debat, la sinceritat, la crítica —eines reguladores i transformadores— no hi circulen, no hi respiren com caldria. Dominen la por, la inhibició, els interessos creats, la ignorància, el partidisme, la mediocritat i egocentrisme d'alguns responsables polítics que —entre tots— hem permès que controlin, monopolitzin, limitin i empobreixin la vida cultural gironina.¹⁰⁰

L'escrit va ser contestat força àiradament per Antoni Puigverd, poeta, articulista i autor de diversos textos de presentació d'artistes neoexpressionistes i transavantguardistes locals. En el seu article, Puigverd tractava els planteigs d'El Pes de la Palla de candorosos, fora de temps i maniqueus. I conclouia: «Si tenen "el" camí, ja l'he llegit; i fa basarda».¹⁰¹ Puigverd potser no s'adonava que ell també tenia el seu, de camí, per bé que en una direcció gairebé inversa a la del col·lectiu denigrat. Possiblement la seva resposta va estar motivada perquè es va sentir més o menys al·ludit pels mots del grup d'opinió. L'escriptor havia estat un actiu militant socialista que, en aquells moments, participava de la recreació de molts dels valors dominants des d'una matriu ideològica propera a l'anomenada *cultura de la crisi* o *cultura del pessimisme*.

¹⁰⁰ EL PES DE LA PALLA, «Cultura gironina de paper couché», *Punt Diari*, 3-3-1989, p. 4. Segons el Grup Praxis, el redactor de l'article, que recollia el sentiment del col·lectiu, va ser Enric Marquès.

¹⁰¹ ANTONI PUIGVERD, «Salvadors», *Punt Diari*, 10-3-1989, p. 5.



Sense títol, s/d.



La poètica bestial de les mil mans
(resum simbòlic del 1978), s/d [1978],
i la seva reproducció a *Presència*,
1-1-1979, p. 44.



Caracterització d'un llenguatge

En els diferents apartats que formen aquest bloc final ens centrarem bàsicament en la manera de fer del Grup Praxis 75 i atendrem alguns dels principals recursos retòrics i conceptuals emprats i la manera com aquests s'ajusten a les diverses funcionalitats a què respon la seva obra. La nostra intenció ha estat evidenciar la riquesa del seu llenguatge i la fonamentació teòrica de fons en què s'assentava la seva pràctica, així com la voluntat del grup de construir una forma de comunicació alternativa als protocols dominants de l'alta cultura i capaç de motivar i facultar un públic receptor situat més enllà dels estrats burgesos. En contra del que va considerar la crítica artística més influent de l'època, excessivament condicionada pel clima estéticoideològic del moment, l'aportació del Grup Praxis, malgrat que no tota la seva obra tingui el mateix interès,¹⁰² constitueix, segons la nostra manera de veure, una de les contribucions més suggestives i singulars a la cultura visual dels anys vuitanta.

Com a punt de partida, ens sembla important dedicar uns mots al seu mètode de treball. En línies generals, podem dir que hi havia uns moments del procés d'elaboració en què participaven els dos membres del grup, bàsicament els relatius a la tria del tema i a la concepció formal de l'obra, i uns moments més personalitzats en què Bosch acostumava a tenir cura de la recerca iconogràfica i textual, mentre que Marquès, del qual no podem obviar la faceta professional d'impressor, assumia tant els aspectes més tècnics i manuals de la feina concreta del muntatge com una bona part de la labor compositiva. Per dir-ho en termes clàssics, l'un tendia a ocupar-se de la *inventio* i l'altre de la *dispositio*. Això no obsta, evidentment, perquè en alguna ocasió aquesta compartimentació s'alterés fins a modificar substancialment el sistema de treball.

Una qüestió prioritària que cal abordar té a veure amb la naturalesa i el caràcter del mitjà emprat habitualment pel Grup Praxis, tant pel que fa a la seva adscripció i genealogies com amb relació a les utilitzacions que l'equip en va fer durant la seva trajectòria. En principi, s'ha de constatar que no hi ha un acord total entre els estudiosos a l'hora de fixar els límits entre el *collage*, el *fotocollage* i el *fotomuntatge*, que serien els

¹⁰² Algunes de les persones que hem entrevistat en el curs d'aquest estudi relacionaven mecànicament el conreu del pamflet per part del Grup Praxis i la seva radicalització ideològica amb un decreixement de l'interès artístic del seu treball. Hem de dir, però, que això no és ben bé així, ja que hi ha pamflets i obres radicals excel·lents en la producció de Praxis. El problema, doncs, no se situa en aquesta esfera, sinó més aviat en la manera de formalitzar una determinada voluntat de denúncia o de blasme. En aquest sentit, assumiríem per al grup gironí una observació que va fer John Berger sobre els fotomuntatges de John Heartfield, de qui es declarava admirador. El crític anglès distingia entre les obres desmitificadores, les més interessants i suggestives, i les obres que simplement exhortaven mitjançant una retòrica moral simplificada. Vegeu John BERGER, *Selected Essays and Articles. The Look of Things*, Penguin Books, Londres, 1972, p. 187.



Lluís Bosch Martí i Bep Marquès treballant al taller. Fotografies: Jordi S. Carrera.

recursos artístics i els procediments de referència de l'equip gironí. Així, per exemple, Herta Wescher, en un llibre fonamental, tendeix a englobar sota el terme *collage* tots aquests procediments —i molts altres, encara més distants—, sense entrar en gaires disquisicions teòriques ni en gaires afinaments formals i conceptuals.¹⁰³

La perspectiva generalista de Wescher va ser qüestionada, entre altres, per Josep Renau, pel qual el collage i el fotomuntatge responen a criteris semàntics, metodològics i tècnics diferents. Segons ell, el fotomuntador, a diferència de qui practica el collage, tracta de crear un espai rigorosament fotogràfic i que sigui visualment versemblant mitjançant la combinació d'elements també fotogràfics provinents d'espais distints.¹⁰⁴ La visió de Renau, molt restringida, parteix bàsicament de la seva experiència personal i de la lectura que va fer de l'aportació de John Heartfield, de manera que més que un intent de definició atent a la multiplicitat de pràctiques, sembla la defensa d'una poètica específica —la seva pròpia—, influenciada en part pel realisme socialista.

¹⁰³ Herta WESCHER, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 [1a ed. alemanya: 1974]. El llibre és una versió abreujada i actualitzada de l'edició original en llengua alemanya de l'any 1968.

¹⁰⁴ Josep RENAU, «Homenaje a John Heartfield», *Photovision*, núm. 1, juliol-agost 1981.

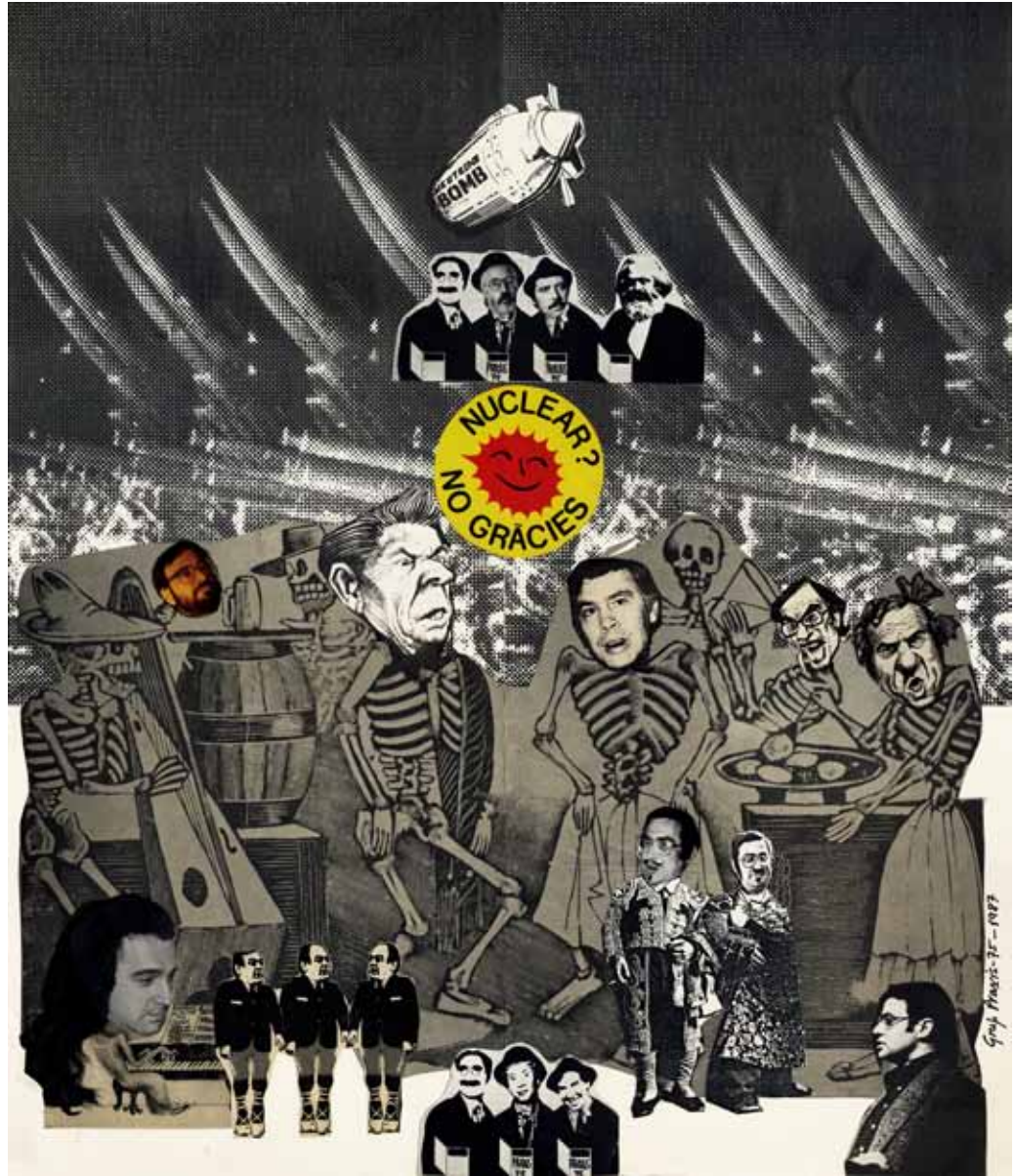


Segons la nostra manera de veure, ni Wescher ni Renau, malgrat l'indubtable interès de les seves aportacions, no enfoquen prou correctament la qüestió, l'una per ser massa abstracta i poc precisa, i l'altre per resultar excessivament limitat i circumscrit. De fet, ja entre els mateixos pioners del fotomuntatge es van donar enfrontaments sobre els fonaments, el sentit o la funcionalitat del procediment.

La historiadora Dawn Ades és autora d'un assaig on introdueix valuosos elements de reflexió que clarifiquen considerablement el tema.¹⁰⁵ Per exemple, després de constatar les diverses pràctiques i orientacions relacionades amb el fotomuntatge, les relaciona amb corrents estètics i contextos històrics específics, però en lloc d'obviar les contradiccions entre els diferents mètodes o d'advocar per una definició global prescriptiva, estudia les circumstàncies concretes de manifestació i els diferents usos dels diversos procediments. El criteri que segueix Ades a l'hora de considerar el caràcter propi del fotomuntatge és molt obert i, a diferència de les interpretacions d'altres estudiosos, no apareix condicionat pel procés tècnic,¹⁰⁶ sinó que, simplement,

¹⁰⁵ Dawn ADES, *Fotomuntaje*, Bosch, Barcelona, 1977 [1a ed. anglesa: 1976].

¹⁰⁶ Alguns autors consideren que per poder qualificar una obra de fotomuntatge cal que s'hi doni un ús de tècniques de laboratori. Vegeu, per exemple, William RUBIN, *Dada, Surrealism and their Heritage*, MOMA, Nova York, 1968 [catàleg d'exposició]. Des d'aquest punt de vista tecnicista, l'única obra del Grup Praxis que es podria considerar un fotomuntatge seria l'executada per a les Multisales Catalunya de Girona.



Nuclear? No gràcies, 1987.

demana que la imatge fotogràfica hi sigui predominant, tant si és encolada com refotografiada. Segons les seves pautes interpretatives, així doncs, una bona part del treball del Grup Praxis es podria englobar dins aquesta categoria.

Més recentment, Jacob Bañuelos ha fet un estudi panoràmic del fotomuntatge al llarg de la història que, en bona part, segueix el punt de vista d'Ades, per bé que n'amplia l'abast de la recerca.¹⁰⁷ La seva definició tampoc no està condicionada per la factura tècnica i la metodologia, sinó que considera que tot allò que comporta la transformació del significat d'una fotografia mitjançant l'addició d'altres elements, siguin textos, pintura o elements gràfics, pot esdevenir un fotomuntatge. Els aspectes fonamentals que el caracteritzarien i el distingirien del collage són, segons ell, la necessària inclusió d'elements fotogràfics (analògics o digitals), la bidimensionalitat i la potencialitat reproductiva o de multireproducció, mentre que el fotocollage consistiria en la conjunció d'ambdós procediments en una obra o bé exclusivament a retallar fotografies i a enganxar-les sobre un suport.

El crític d'art Jaume Fàbrega també va reflexionar sobre el particular i va proposar un terme propi adaptat a la llengua catalana, *fotoencolatge*, per referir-se a l'obra del Grup Praxis i a la d'aquells artistes «plàstics que manipulen imatges fotogràfiques impreses», mentre que reservava el mot *fotomuntatge* per al model instaurat per Heartfield i Renau.¹⁰⁸

La conclusió a què hem arribat nosaltres, després de revisar tota l'obra del Grup Praxis, és que en la seva producció s'alternen els procediments, els mètodes i els recursos, així com els usos a què aquests són sotmesos i les finalitats que es busquen amb uns tals usos. Aquesta multiplicitat fa que resulti excessiu qualificar tots els seus treballs de fotomuntatges, perquè hi ha peces en què la fotografia no ocupa el lloc prioritari i en altres no hi ha pròpiament muntatge, en el sentit que l'addició d'un element gràfic o visual no transforma de manera substancial el significat amb què aquest es posa en relació, sinó que perllonga, recrea o emfasitza un determinat aspecte que ja era present en l'element inicial pres aïlladament. És sobretot el cas de força obres de caire il·lustratiu, didàctic o propagandístic, on el tipus de funcionalitat a què s'aspira —sovint directa, immediata, eficaç i conceptualment unívoca— sol propiciar formes de redundància.

¹⁰⁷ Jacob BAÑUELOS, *Fotomontaje*, Càtedra, Madrid, 2008.

¹⁰⁸ Jaume FÀBREGA, «De fotografia», *Presència*, 22-6-1986, p. 12; «Connexions B: Fotografia com a llenguatge plàstic», *Punt Diari*, 1-11-1986, p. 48.



*Per uns Països Catalans lliures de la nuclearització,
setembre 1979.*

Però també resultaria poc precís i fins a cert punt deformatiu atendre només la tècnica, el fet d'encolar, perquè la principal tradició amb què es vincula Praxis, des d'un punt de vista estètic i ideològic, és justament la que va impugnar el sentit de la idea de collage. D'altra banda, hi ha realitzacions, com ara els murals per als cinemes Multisales Catalunya, en què, malgrat que s'utilitzen unes tècniques de fotomuntatge força elaborades i hi ha un treball específic sobre els negatius, una mica a la manera de Heartfield, no s'hi dona l'impacte dialèctic que caracteritza el discurs visual de l'autor alemany, ja que l'acumulació d'icones amb una finalitat més aviat de celebració dilueix el component antitètic. Per contra, hi ha obres d'execució més primària, moltes de les quals estan basades simplement en fotografies, imatges i textos retallats, en què la interacció d'elements genera efectes nous, una descàrrega semàntica inèdita que no es trobava en cap dels components de partida, la qual cosa les vincula de manera clara amb la poètica del muntatge.

Apunt històric sobre el fotomuntatge

Hi ha una coincidència força general a considerar que la manipulació de fotos és tan antiga com la mateixa fotografia, però el terme *fotomuntatge* va ser inventat al final de la Primera Guerra Mundial, quan els dadaistes alemanys van necessitar un nom per denominar la nova tècnica d'introduir fotos en les seves obres.¹⁰⁹ El fotomuntatge dadà va aparèixer en el context del collage —pensem sobretot en l'aportació cubista—, però en contra del collage, ja que la seva intenció era precisament marcar-hi distàncies, atès que els dadaistes veien en la nova tècnica unes potencialitats inèdites, més directes i polítiques, més arrelades en els problemes quotidians i en l'aspiració revolucionària que no pas en qüestions estètiques o filosòfiques.

En una línia paral·lela als fotomuntadors alemanys podríem situar les troballes que es van donar en el nou escenari políticocultural que va obrir la revolució soviètica. En aquest cas, la voluntat adoctrinadora i el vessant més propagandístic o didàctic s'interrelacionava amb teoritzacions, projectes i realitzacions vinculats al constructivisme, al suprematisme, al productivisme o a l'art no objectiu en el marc del riquíssim debat que es va produir durant els primers temps de l'URSS sobre el paper i el lloc de la producció artística en el si d'una societat revolucionària.¹¹⁰ D'aquella situació efervescent, en va ser deutor un corrent cinematogràfic innovador i radical, estretament relacionat amb el desenvolupament del fotomuntatge. No casualment els membres de Praxis eren entusiastes d'un dels caps de brot d'aquella tendència, el director Serguei M. Eisenstein.¹¹¹ El llenguatge visual del cineasta —amb l'ús de ruptures en el flux del discurs, el xoc d'imatges, les comparacions i metàfores, la presència d'intercalacions i contraposicions, les superposicions de motius o, en fi, l'alternança de distints plans i formes d'enquadrament— oferia moltes analogies amb la manera de procedir dels fotomuntadors.

Aquestes experiències històriques van ser fonamentals per als usos posteriors del fotomuntatge, el qual va esdevenir una eina privilegiada en els grans combats ideològics que van precedir la Segona Guerra Mundial, fins al punt que va ser emprat

¹⁰⁹ La invenció del fotomuntatge va ser reivindicada per Raoul Hausmann i Hannah Höch el 1918, i per George Grosz i John Heartfield el 1916.

¹¹⁰ L'artista Gustav Klutsis, que havia incorporat elements fotogràfics a una estructura geomètrica de ressons suprematistes a començament de la revolució i que estava vinculat a la revista *Lef*, al costat de noms com ara Tretiakov, Maiakovski o Rodtzenko, considerava que el fotomuntatge polític i militant s'havia creat a l'URSS, segons Dawn ADÉS, *op. cit.*, pp. 15-17.

¹¹¹ Arran de la inauguració de les Multisales Catalunya van triar *El cuirassat Potemkin* (1925) per a l'estrena, l'AFIC projectà els seus films més emblemàtics i diverses obres del grup gironí inclogueren fotogrames, a manera d'homenatges, d'algunes de les seves pel·lícules.

per la major part de les forces polítiques de l'època. El cartellisme que va generar la Guerra d'Espanya, tant en el bàndol republicà com en el feixista, també féu una utilització notable del fotomuntatge.

A final dels anys cinquanta hi hagué certa represa d'aquest procediment, que es perllongà durant les dècades següents amb més o menys intensitat segons els països, si bé des de noves perspectives crítiques vinculades a les tendències artístiques emergents, de l'art pop als nous realismes, de la figuració narrativa als diferents conceptualismes i les seves derivacions. A banda de les referències a la realitat social i política del moment, l'ús del fotomuntatge com a treball crític al voltant de la imatge produïda pels mitjans de difusió massiva fou també una eina útil per posar en qüestió el món purista i aristocratitzant de determinades tradicions artístiques modernes. En paral·lel al treball dels artistes, es va desenvolupar tot un corrent de pensament, sobretot en els Estats Units, que enfront de l'estètica formalista d'arrel greenbergiana, assentada en els valors de la propietat i la individualitat de les arts, aprofundia en la idea de teatralitat a fi de propiciar la disseminació de la idea global de l'art i erosionar la noció tradicional d'autoria per mitjà d'una cultura de l'apropiació.¹¹²

Bona part d'aquest bagatge, a voltes assumit directament i a voltes a partir d'una recepció mediatitzada, és present en les obres del Grup Praxis.

¹¹² Martí PERAN, «Propietat i teatralitat...», *op. cit.*, p. 104.

John Heartfield contra Adolf Hitler

Els seus fotomuntatges són la crònica més crítica i lúcida que un artista hagi fet mai sobre un règim polític

L'edició del calendari de PRESENCIA 78 i la realització del vestíbul de les multales Catalunya per part del Grup Praxis 75 han popularitzat entre nosaltres l'art i la tècnica del fotomuntatge. Lluís Bosch-Martí, un dels integrants del Grup Praxis que també il·lustra sovint aquestes pàgines amb els seus propis "collages", ha volgut aprofitar l'actualitat del tema per reflexionar sobre el naixement del fotomuntatge i les seves infinites possibilitats d'expressió. Fruit d'aquest propòsit és el treball que publiquem aquí, dedicat íntegrament a John Heartfield. Altres capitols d'aquesta sèrie, encara no escrits, podrien ser dedicats a Josep Renau amb els seus muntatges multicolors de l'era de l'"american way of life" i als darrers moviments d'aquesta fórmula expressiva, des dels "bazooka" del diari parisenc "Liberation" fins al "comix underground" i a la premsa marginal.

En una estada recent a Londres, tot fullejant l'inevitable "Times Out", setmanari on es troben anunciades totes les activitats artístiques i culturals de la City, em vaig trobar gratuïtament sorprès en veure anunciada a "ICA, The Institute of Contemporary Arts" una mostra antològica de John Heartfield, artista alemany no massa conegut al nostre país, malgrat ser famós arreu del món per haver estat l'inventor de la tècnica del fotomuntatge. L'exposició s'intitulava "Political Photomontages in Germany". Per a mi, que formo part juntament amb en Bep Marqués del Grup Praxis 75 —habituals col·laboradors gràfics d'aquestes pàgines de PRESENCIA— fou una oportunitat única poder veure a Londres l'obra original de Heartfield en una mostra antològica que comprenia tota la seva vida. No cal ni dir que vaig adquirir el voluminos catàleg editat per commemorar la mostra i que vaig passar hores contemplant i estudiant els fotomuntatges i veient diferents vegades el film documental que es projectava com a complement didàctic de l'exposició.



Heartfield vist per Rodtschenka.



Hitler vist per Heartfield.

LA PERILLOSA FASCINACIÓ DE LES IMATGES

Personalment, des de molt jove m'he sentit atret i fascinat per la tècnica i la pràctica dels "collages" fotogràfics. Procediment inventat pels pintors surrealistes i dadaiistes, és a dir, els fills espirituals d'en Breton, simbòlic i simbòlic de Freud, Marx, Nietzsche, Lumière i Mieses. Ja, igual que ells, vaig sentir la fascinació pel nou hàbitus mitjà tècnic de les fotografies i per l'enorme quantitat de material gràfic visual imprès i publicat en milions de pàgines en diaris i revistes on es reproduïen milers de fotos, dibuixos, grafismes publicitaris, lletres, etc., sobre endevinements, notícies i contes que succeïen àdhucament arreu del món. Crec que els artistes nascuts a l'era de la imatge o l'imperi dels Mass Media hem de saber utilitzar i reeditar el material procedent d'aquests nous mitjans, ja que són

per a nosaltres un nou univers, natura, paisatge, pedres, iconografia, història i vida per explorar, inspirar-se, recrear críticament, manipulant los de l'habitual càrrega alienadora i tendenciosa que solen portar. El moviment surrealista fou el Cant del Cigne i la Revolució Final de la inadaptació i divorci dels artistes i de les arts modernes enfront de la nova Civilització Tècnica Industrial. La gran embranzida que fou el surrealisme —especialment el vessant francès dels Dadà— amb Duchamp al davant va provocar garrebé totes les ruptures i innovacions que avui, després de mig segle d'experiències i de nous ismes i modes en els més diversos camps de les arts contemporànies, encara no han estat superades.

Heartfield, juntament amb el cursós i genial dibuixant també alemany George Grosz, va fer en una primera etapa "collages" lírics, anarquitzants, èrotics, en la línia de llibertat

creadora d'un Max Ernst. La majoria d'aquests artistes havien anat als fronts de la Primera Gran Guerra Europea i havien patit en la seva pròpia carn, vist i reflexionat sobre el camp de batalla la barbàrie i la brutalitat dels homes de la guerra i la fútilitat en què es convertí en els grans mots retòrics com Civilització, Humanisme, Progrés, Moral, etc. No és, doncs, gens estrany que els surrealistes i dadai, després de tornar de tot aquest horror, portessin tanta mala barba, escèpticisme i crítica, revolta, escarni i denunciació dels vells i periclitats valors burgesos. Tots creien en aquella època que la revolució que renovaria el món estava a punt d'esclatar per tota els indrets d'Europa. Però el que va sorgir per

avortar-la fou la contrarevolució nazi-feixista de la qual en països com la nostra Pell de Brau tot just ara, després de mig segle, comencem —i que durí— a sortir-ne.

LA REPÚBLICA DE WEIMAR

A l'Alemanya dels anys 20 als 30, en plena República de Weimar, anys terriblement convulsius, rentadors i crítics, Heartfield i Grosz varen realitzar la seva apassionant i revolucionària obra artística i social. Passaren des de la temporada inicial fent un art provocatiu i festiu a l'estil dadà fins a un compromís radical i total amb la realitat socio-política alemanya i varen denunciar les cada cop més prebals i evidents ombres i urpes de la futura barbàrie nazi. La situació política de l'Alemanya d'aquell temps era autènticament pre-

Lluís Bosch Martí, "John Heartfield contra Adolf Hitler", *Presència*, 1-8-1978, p. 47 i 49 [darrera].

▶ revolucionària: les lligues espartaquistes de tendència boltxevic feien "soviets" i prenen les armes i ocupaven i dominaven ciutats i províncies senceres, tal com els seus companys comunistes de la URSS havien fet en la recent i triomfal Revolució d'Octubre. Els tenien en compte que Alemanya era el país que el "Vell Marx" havia profetitzat que seria el primer on es podia fer la revolució socialista i implantar l'estat comunista, pel seu alt índex d'industrialització. Però la realitat històrica fou tot el contrari: el triomf s'esdevingué a l'entendre i feudal Rússia, mentre a Alemanya la contrarevolució nazi s'imposava assassinant els líders espartaquistes com Rosa Luxemburg i Carles Liebknecht, ells i tots els altres capdavanters del moviment obrer alemany anaven caient aniquilats per les successives purgues que els nazis desencadenarien arreu d'Alemanya. És evident que Heartfield i Grosz no podien marginar-se de la brutalitat del món que els envolta i van optar per una plàstica de denúncia absoluta sobre el perill que representava l'escalada del nacionalisme nazi i d'Adolf Hitler que hom veia avançar cap a la cada cop més clara Prefectura del que seria el futur i terrificant estat del III Reich.

De fa molts anys sóc un curiós i estudiós del patètic i tràgic destí de la República de Weimar, que en tants aspectes s'assembla a la no

cop més evident escalada brutal de mètodes, contradiccions i arbitrarietats mitjançant les quals els nazis anaven minant i aterroritzant la cada cop més "desestabilitzada" (ai hem d'usar aquest mot avui tan de moda) República de Weimar, que marxava cap al caos i la descomposició. En aquella anys trenta, els artistes veritablement conscients dels problemes de la seva època, tenien una opció ben clara. Europa vibrava cap al socialisme; tots havien d'ajudar a fer prendre consciència a les masses que el futur era la Revolució proletària, que l'enemic comú era la contrarevolució dels moviments nazi-feixistes, i això és el que artistes com Heartfield i el dramaturg Brecht i els meus admirats filòsofs i sociòlegs de la famosa Escola de Frankfurt van fer. Avui això no és tan clar, tot i que l'esperança en la utopia és encara la mateixa, malgrat que la tan portada crisi i caiguda final de la societat burgesa — avui neocapitalista — no s'acabi de produir com va estar a punt de produir-se durant els anys trenta amb les revolucions triomfants dels uns i les avortades dels altres i malgrat les esperances no complertes però, repetixo, per a alguns encara vivents, puix la lluita continua...

LA DESMITIFICACIÓ DEL III REICH

Els fotomuntatges de Heartfield són la crònica

observació dels esdeveniments històrics i polítics, vistos amb una fina ironia entre Aristòfanes i Swift, acompanyats d'un gran coneixement psicològic dels homes i de les institucions. Tot això era recollat per un enorme bagatge cultural, una consciència política sempre alertada i una solida selecció i estudi d'una ingent quantitat de llibres, revistes, diaris, fotografies que ell, només amb uns simples estacions, retallava i reorganitzava ajudat després per fotògrafs, laboratoris i impressors. Així elaborava les punyents i definitives imatges en gris, negre o maró, colors monocolors que solen tenir els seus fotomuntatges, que donen la sensació de ser les autèntiques fotografies, reportatges o seqüències cinematogràfiques dels esdeveniments històrics reals. Heartfield creava bàsicament la contrainformació-denúncia de les contradiccions històriques, en feia la nova fotografia ideològicocrítica-produdista-desmitificadora, enriquida amb textos propis, que superava el caos aparent dels esdeveniments i en feia una reflexió política convertida en art i universalitat. Els seus fotomuntatges, a diferència de les simples fotografies o dels cartells publicats a la mateixa època, es convertiren en imatges atempurals i universals malgrat la gran càrrega de denúncia immediata i de realisme crític que traïquen, per estudiar el veritable traçament històric sociològic de Hitler i del Nazisme i de tota la brutal i ridícula pelueta de



Hitler i Goering en tres imatges reveladores: una plàstica de denúncia absoluta i visceral.

menys tràgica Segona República Espanyola. Aquests anys, igual que a l'Espanya d'abans de la guerra civil, foren un dels grans períodes de renouament de les arts i les ciències. És una paradoxa absurda —com santes de la història universal— que gent de la categoria d'Einstein, Freud, Thomas Mann, Hermann Hesse, Bertolt Brecht, Adorno, Walter Benjamin, Ernest Blich, Giusèppe i Kierkegaard fossin incombrats, expulsats, tancats alguns d'ells en camps de concentració, obligats a l'exili o al suïcidi per les brutals partides i ineducitats nazis, bàrbares i anacròniques com Hitler, Goering, Himmler i Goebbels.

Tornant a Heartfield, cal destacar la implanència, el risc, la lucidesa i la perspectiva històrica dels seus fotomuntatges, que molts abans dels anys trenta ja estaven denunciant i advertint bàsicament sobre el perill i de la cada

viatal, la saga més exemplar, crítica i lúcida que un artista hagi fet mai sobre un Règim Polític: són la veritable contrainformació antipropagandística i visceral de Hitler i del Nazisme. És d'agrair que en els anys de total obscurantisme, terror i repressió que vivia l'Alemanya Nacional-Socialista algú denunciés i deixés per a la posteritat l'altra cara veritable del gallicantre de fanfarrons, desfildes, uniformes i demés fantasmades del mètodes que hi havia darrere l'Àpica Pangermanista dels hitlerians. Els fotomuntatges històrics-cròniques de Heartfield són l'equivalent contemporani de les pintures realistes i sarcàstiques d'un Brueghel, als gravats d'un Callot sobre les matances i guerres de Religió a França, al Goya dels "Desastres de la Guerra", als dibuixos satírics d'un Daumier de la França de la restauració napoleònica. La seva tècnica, molt austera i ríca a la vegada, es basava en una agudíssima

dirigents i de fantasmades del nefast III Reich. Els fotomuntatges de Heartfield són la requisitòria artística, moral i crítica més forta i completa que es pot fer contra la negativitat i l'absurd d'un règim polític com el Nazisme Hitlerià.

LLUIS BOSCH MARTÍ

Forma significant i funcionalitat social

L'estudiós Jacob Bañuelos defineix el fotomuntatge com un sistema semiòtic de comunicació les bases teòriques del qual es troben en el muntatge d'imatges i en un procés de selecció, combinació i articulació entre elements visuals que dóna lloc a una unitat nova de forma i contingut.¹¹³ Ara bé, com ja hem apuntat, no totes les seves manifestacions segueixen unes mateixes pautes procedimentals o metodològiques, ni parteixen d'uns mateixos fonaments epistemològics ni aspiren a idèntics efectes. Una de les principals investigadores del muntatge, Susan Buck-Morss, distingeix dos pols en la seva utilització: l'un, vinculat a la teorització benjaminiana, es caracteritzaria per mantenir irreconciliablement separats entre si els diversos elements ideacionals de la imatge, en lloc de fusionar-los en una perspectiva harmonitzadora, mentre que l'altre unificaria tan estretament els seus components que eliminaria qualsevol evidència d'incompatibilitat i contradicció.¹¹⁴

Aquesta reflexió és interessant i ens pot servir per caracteritzar determinats aspectes del treball del Grup Praxis i per establir algunes comparacions amb altres aportacions que també compartien la voluntat de fer la crítica del capitalisme i dels seus mecanismes de domini i explotació, però que partien d'uns pressupòsits una mica diferents no només pel que fa a la concepció i la realització de l'obra, sinó també perquè les societats on els uns i els altres produïen i projectaven les seves creacions responien a unes dinàmiques socials i comunicatives molt distintes.

El grup gironí operava en un moment històric en què els grans mitjans de difusió havien assolit un poder sense precedents en la conformació de les subjectivitats i en les maneres de percebre el món, i en el qual la publicitat havia extremat la seva sofisticació retòrica i la seva capacitat de crear desig. Les imatges de tota mena eren gairebé omnipresents, el seu caràcter efímer i ubic i llur manca de corporeïtat, valor i fàcil accessibilitat rodejaven el ciutadà com el llenguatge,¹¹⁵ i el seu paper en l'engranatge social i econòmic havia adquirit un valor i una rellevància que mai no havia tingut abans.

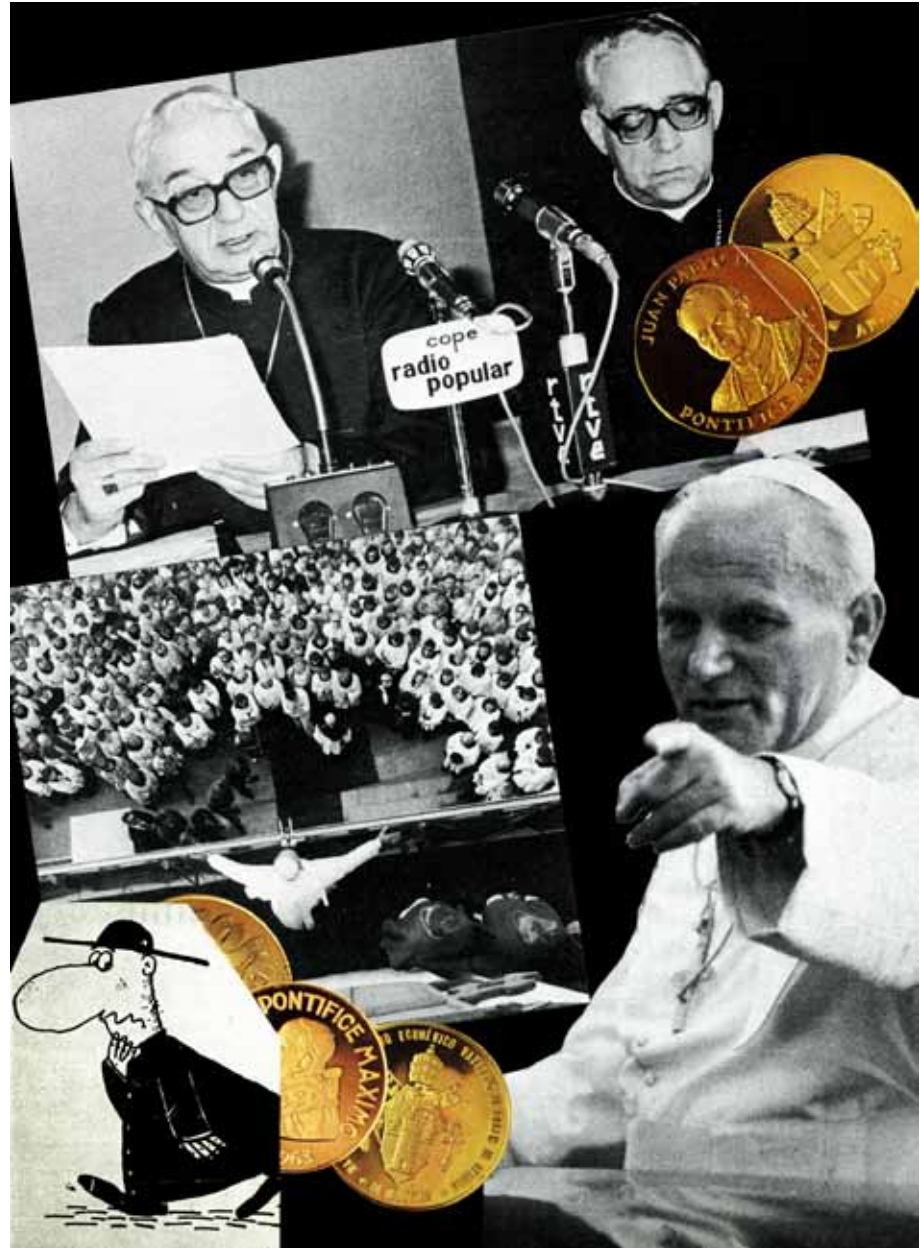
¹¹³ Jacob BAÑUELOS, *op. cit.*, pp. 20 i 30.

¹¹⁴ Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001 [1a ed. anglesa: 1989], p. 84.

¹¹⁵ John BERGER, *op. cit.*, p. 41.



Sense títol, s/d [1982], i la seva reproducció al llibre de Joan Carreres i Pèra, *Cròniques humanes de cada dia*, 1982, p. 83.



Aquesta situació va propiciar nombroses contribucions teòriques i reflexions crítiques al voltant del fenomen comunicatiu, les quals foren assumides per diversos grups d'artistes i incorporades creativament en el seu quefer. El Grup Praxis es basava, entre altres, en plantejaments de Vicent Aguilera Cerní, recollits en el seu llibre *El arte impugnado* (1969), per justificar la seva pràctica. El tractadista valencià, impulsor de l'anomenada *crònica de la realitat*, afirmava que, en un món en canvi, l'art havia d'aprendre de les noves tècniques de comunicació si no volia resignar-se a caure en una refinada i lenta agonia i exercir el trist paper de luxe minoritari i superflu. Al seu entendre, l'artista havia de fer ús dels mitjans que els ofería el món contemporani per tal de combatre el paper alienador dels nous mitjans de massa.¹¹⁶

En aquell context, Bosch i Marquès no aspiraven a crear un nou espai fotogràfic unificat i visualment versemblant, tal com l'havia teoritzat Renau tot comentant l'aportació pròpia i la de Heartfield, sinó més aviat al contrari.¹¹⁷ Efectivament, en lloc de diluir la identitat plural dels elements formals constitutius per construir una representació d'aparença homogènia —una mena de totalitat il·lusòria—, el Grup Praxis partia d'una voluntat destructora i d'una mirada distanciadora de carés brechtiana, que feia ostensible la fragmentació i la combinació de mitjans artístics prèviament diferenciats.

Aquesta renúncia a l'artificiositat, i extensivament a les promeses fal·laces que hi podien anar associades, és la que fa que els seus retalls encolats tinguin un volgut component de tosquedat i no amaguin el seu origen ni el seu caràcter, o que hi alternin de manera arbitrària i mancada de prejudicis l'ús del color amb l'ús del blanc i negre. O que incorporin elements de distint grau iconogràfic, en què el detallisme d'una foto contrasta amb la falta de nitidesa de l'altra, o en què la caricatura i la deformació figurativa comparteixen l'escena amb representacions d'una suposada fidelitat referencial. O, en fi, que les obres continguin manipulacions, clarament i volgutament explícites, a l'entorn de l'escala relativa de persones i coses, com ara que els caps de les figures representades solguin ser exageradament grossos amb relació a la resta del cos.

Tot plegat evidencia que la seva utilització d'elements fotogràfics no responia a cap afany il·lusionista, sinó a una aspiració bàsicament instrumental i cognitiva, en tant que els elements visuals emprats portaven associades unes significacions conegudes, les

¹¹⁶ La referència concreta al text de l'intel·lectual valencià es recull a GRUP PRAXIS, «Marxisme i ecologisme», art. cit.

¹¹⁷ Això no obsta, és clar, perquè el Grup Praxis fes uns quants fotomuntatges d'interès remarcable que mantienien l'espai unificat i la versemblança visual, però la immensa majoria de la seva obra no segueix aquestes pautes. Bosch va dedicar dos articles a aquests mestres del fotomuntatge: LLUÍS BOSCH MARTÍ, «John Heartfield contra Adolf Hitler», *Presència*, 1-8-1978, pp. 47-49, i «Josep Renau contra l'imperialisme», *Presència*, 1-9-1978, pp. 34-35.

quals eren sotmeses a tota mena de capgiraments lingüístics i conceptuals amb una finalitat il·luminadora. Es tractava, en definitiva, d'una estratègia desnaturalitzadora que, mitjançant el qüestionament de les representacions culturals dominants, volia contribuir a evidenciar les configuracions del poder i a desmantellar els mites en què aquest s'assenta; una estratègia que, en darrer terme, pretenia combatre els sentiments d'ineluctabilitat i de fatalisme i, per contra, fer veure que la vida social és un constructe humà i, per tant, modificable per l'acció conscient de les persones.

Un dels autors de referència del Grup Praxis, Walter Benjamin, atorgava un sentit progressista al muntatge, ja que interromp el context en què s'insereix.¹¹⁸ El pensador alemany, a partir de la valoració del teatre èpic de Bertolt Brecht, arribà a la conclusió que la presència d'elements que trenquen la lògica d'una situació, que alteren el lloc admès de les coses, empeny el públic a allunyar-se de la situació representada i a fer-se preguntes sobre allò que se li ofereix. És a dir, la ruptura de la continuïtat propicia una mirada crítica i una nova avaluació del que, per habitual o familiar, resulta imperceptible. En un sentit similar, podríem considerar que un dels efectes que bona part dels retrats de Praxis provoquen en el receptor és, en un primer moment, l'estranyament, pel fet que posen en relació, una mica a la manera del *ready-made*, elements aparentment distants, com ara la cara d'un personatge conegut en un entorn o en una circumstància que resulten inusuals o inversemblants a la seva idiosincràsia particular; o bé, en altres casos, s'endevina una voluntat reveladora, mitjançant la vinculació metafòrica o metonímica d'un rostre amb els seus fantasmes o amb determinades realitats colgades sota el món de les aparences i dels somriures estandarditzats. L'objectiu és polsar el ressort capaç de desvetllar allò reprimat, fer emergir l'ocult o evidenciar l'inconfessable.

Davant aquests jocs associatius, la reacció psicològica immediata, provocada per la desorientació o l'estupefacció, sol ser una expressió de comicitat —ja deia Lukács que un bon fotomuntatge feia el mateix efecte que un bon acudit—,¹¹⁹ però després del sotrac emocional inicial, quan entra en joc la distància reflexiva i es percep el nou sentit que es desprèn de la imatge de síntesi, la commoció deixa pas a la cognició. El xoc visual obre la porta al discerniment, de manera que la imatge que sobta i que colpeix passa a ser la imatge que cal llegir i interpretar.

¹¹⁸ Walter BENJAMIN, «El autor como productor» (1934), dins Brian WALLIS (ed.), *op. cit.*, p. 307.

¹¹⁹ Citat per Dawn ADES, *op. cit.*, p. 15.



Sense títol, s/d [1982].



Sense títol, s/d [1982].

El ressò de la densa teorització benjaminiana és present en molts altres aspectes de la pràctica del grup gironí. Un dels més evidents ve de la importància atorgada a les tècniques de reproducció i al qüestionament de la unitat de l'obra i de l'aura o halo mític amb què aquesta s'embolcalla¹²⁰. O bé en l'ús al·legoritzat de llenguatges i imatges provinents del món mercantil, pensem en els anuncis, una de les fonts habituals emprades per Praxis en les seves obres. Així, aquests signes característics de la mercaderia són sotmesos a operacions de ruptura entre el significat i el significat, la qual cosa serveix en ocasions per evidenciar el seu caràcter cosificat, una mica a la manera d'un Kurt Schwitters, però sobretot per buidar, desplaçar o transformar els seus sentits en vincular-los a un altre context comunicatiu.

La suggestió de l'intel·lectual alemany també s'endevina en la utilització que fa el Grup Praxis d'imatges arcaïques -com ara estampes i gravats antics-, que són posades en relació amb esdeveniments contemporanis per generar la dialèctica passat-

¹²⁰ Vegeu Walter BENJAMIN, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Ed. 62, Barcelona, 1983 [1ª ed. fr.: 1936].

present i provocar una forma d'il·luminació. O bé, en l'ús de les cites com a mètode de composició, les quals són objecte de talls, repeticions i paràfrasis. Finalment, la vindicació dels avantpassats oprimits i la memòria dels vençuts, més que no pas la idealització dels descendents lliures, també pot vincular-se a la filosofia de la història de Walter Benjamin¹²¹.

L'obra del Grup Praxis, amb relació a les pràctiques artístiques del seu temps, és susceptible de contemplar-se en oposició amb la freda afirmació tautològica i amb la restricció visual de certs conceptualismes, que B. H. D. Buchloh qualificava críticament com la manifestació d'una «estètica de l'organització legal-administrativa i de la validació institucional»,¹²² per bé que l'interès comú pels codis lingüístics i la voluntat compartida de posar en qüestió paradigmes visuals tradicionals, l'estatus mercantil o les formes de distribució fan que mantinguin certes afinitats de fons, tot i que la manera de plasmar-ho resulti ben diferent. Tot i així, s'ha de tenir en compte que l'eclosió de Praxis va tenir lloc en un moment de recessió dels conceptualismes, malgrat que l'ADAG va fer un ús creatiu d'algunes de les seves aportacions, en especial les que responien o podien respondre a una aspiració emancipadora, i les va posar al servei del seu propi discurs crític.

¹²¹ En el programa de mà de l'exposició del Grup Praxis sobre les metamorfosis dels totalitarismes que es va presentar a la Casa de Cultura de Girona l'any 1979, es recull textualment aquesta cita benjaminiana.

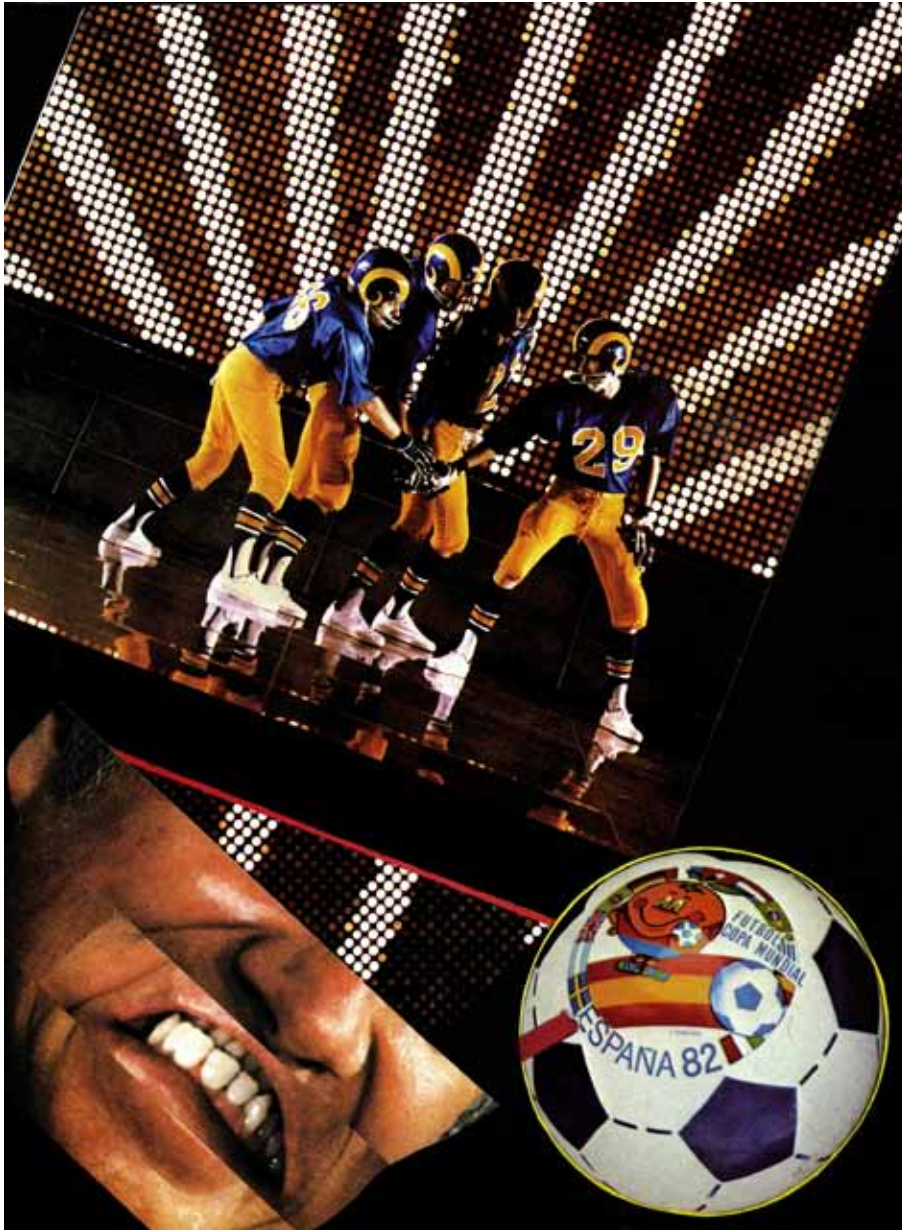
¹²² Benjamin H. D. BUCHLOH, «El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones», dins *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*, Akal, Madrid, 2004 [1a ed. anglesa de l'article: 1997].

¹²³ A grans trets, aquesta pràctica de l'art s'ha considerat desfuncionalitzada del seu entramat social, desideologitzada, despolitzada i exercida per artistes sense pretensions de crítica social i cultural, individualista (i emblematitzada en els adjectius *jove* i *rebel*), voluntàriament sotmesa a les directrius del mercat i acrítica estèticament, segons Jorge Luis MARZO, «El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80», dins Dd. Aa., *Toma de partido. Desplazamientos*, Quinzena d'Art de Montesquiu, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1994, p. 129.

¹²⁴ El sociòleg N. García Canclini ha emprat l'expressió *estètica incestuosa* per referir-se a les obres que demanen al receptor un interès pur per la forma, al marge del seu contingut i funció. Segons ell, els qui aconsegueixen aquesta percepció exhibeixen, a través del seu gust «desinteressat», la seva relació distant amb les necessitats econòmiques i amb les urgències pràctiques. Vegeu Néstor GARCÍA CANCLINI, «Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu», dins Pierre BOURDIEU, *Sociología y cultura*, Grijalbo, Ciutat de Mèxic, 1990, p. 17.

Però l'antagonisme del Grup Praxis 75 es fa més aviat present en relació amb les estètiques neotradicionalistes o de base neoromàntica, àdhuc cap a les manifestacions característiques del *high art*, que van ocupar bona part de l'escena artística dels anys vuitanta;¹²³ unes estètiques que en alguns casos es volien closes en si mateixes, al marge de la quotidianitat i de les conteses del món,¹²⁴ i que, en altres, apel·laven a una visió de l'art concentrada en el jo i a un model d'artista com a demiürg i home de geni, imbuït d'energia creadora. Era un art que es volia original, que solia vindicar uns orígens essencials, més enllà de la història, i que afirmava orgullosament els seus atributs disciplinaris. Enfront d'aquestes poètiques, el grup gironí se situava als seus antípodes, al bell mig de la conflictivitat social i política i amb una obra feta a partir de citacions, fragments i extractes d'altres obres, en un clar refús de la idea d'originalitat que, alhora, transgredia les compartimentacions disciplinàries.

La concepció de l'artista que es desprèn de la pràctica del Grup Praxis és la de simple organitzador d'informació visual i verbal preexistent, la qual cosa suposa un cert



España 82, s/d [1982], i la seva reproducció al llibre de Joan Carreras i Péra, *Cròniques humanes de cada dia*, 1982, p. 219.

esvaïment de la idea d'autor i de la individualitat estilística i l'èmfasi expressiu, dos aspectes que possiblement calgui vincular amb la coneguda teorització barthesiana. D'altra banda, les seves obres són el resultat d'una conjunció d'elements, el fruit d'un diàleg —o d'una confrontació— entre una diversitat d'imatges i textos de múltiples provinences, i no contenen cap presència material que vulgui denotar o suggerir una transcendència ontològica o una emotivitat singular i única. Tot això no impedeix, és clar, que la seva producció acabi adquirint una personalitat pròpia. Aquesta manera de fer, reprenent el que afirmàvem a l'inici d'aquest assaig, es relaciona amb el concepte d'al·legoria. En mots de Craig Owens:

[...] la imatgeria al·legòrica és una imatgeria usurpada; l'al·legorista no inventa imatges, les confisca. Reivindica el seu dret sobre allò culturalment significant, i es presenta com el seu intèrpret. En les seves mans, la imatge es transforma en una altra cosa (*allos* = 'altre' + *agoreuein* = 'parlar'). No restableix un significat original que es pogués haver extraviat o enfosquit; l'al·legoria no és hermenèutica. Més aviat el que fa és incorporar un altre significat a la imatge.¹²⁵

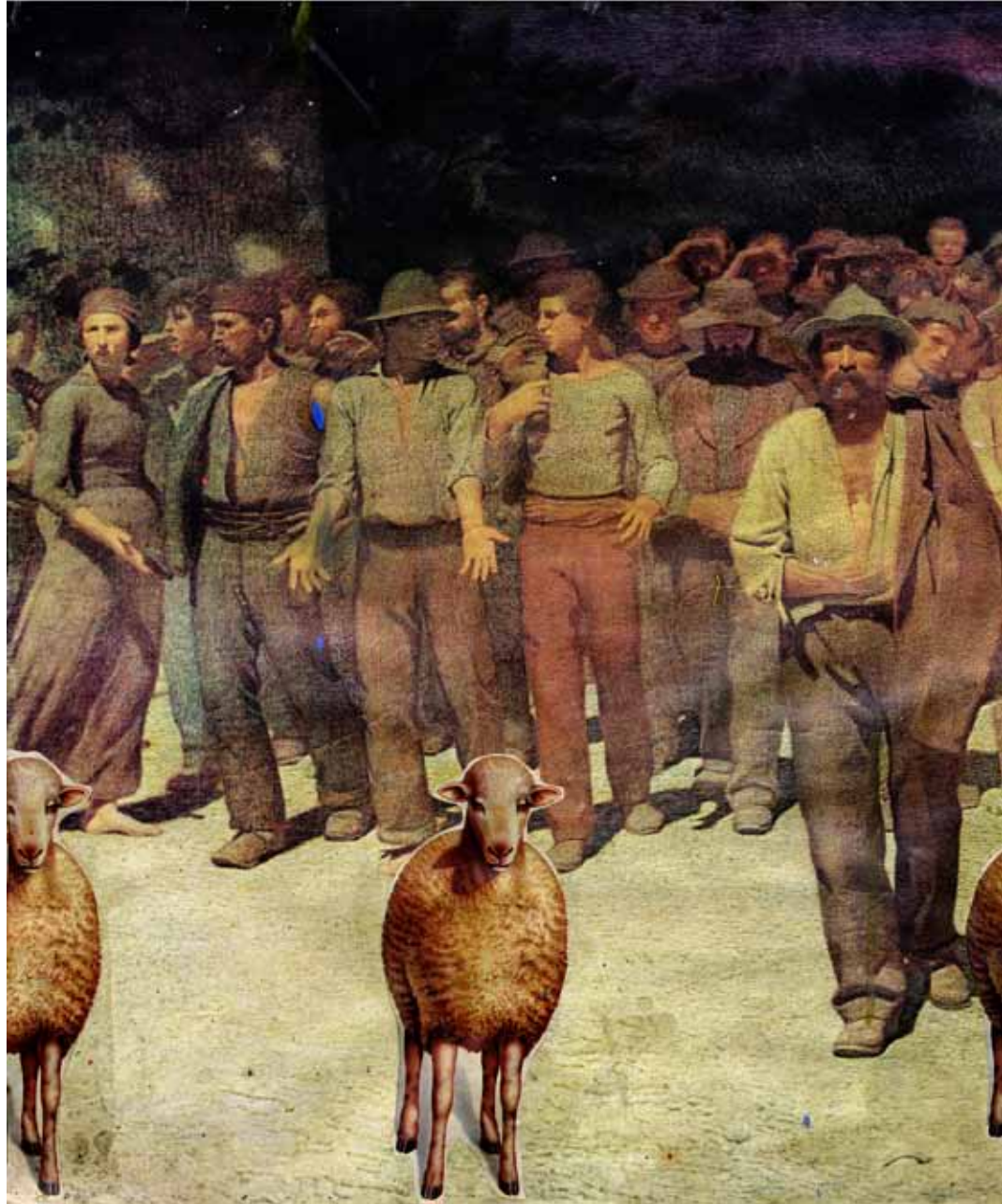
¹²⁵ Craig OWENS, «El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad», dins Brian WALLIS (ed.), *op. cit.*, p. 205.

¹²⁶ Aquest treball de l'any 1987 es volia publicar en forma de llibre, però no es va trobar editor i ha restat inèdit. La part escrita de l'obra parteix del llibre d'Antonio TELLEZ Sabaté, *Guerrilla urbana en España (1945-1960)*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 1978 [1a ed. francesa: 1972]. La part visual, que no té la riquesa d'altres aportacions del grup, segueix bàsicament el text però, alhora, va més enllà, ja que en relacionar imatges de l'experiència del maquis amb nous grups practicants de la lluita armada anticapitalista a l'Europa occidental, depassa la mera il·lustració i hi afegeix un nou sentit polític. Precisament fou aquest aspecte, especialment tenint en compte la persistència de la violència a l'Estat espanyol, el que Jaume Fabre, a qui el Grup Praxis havia demanat una introducció per al recull, va trobar inoportú i poc afortunat. Cal tenir present que quan el periodista va redactar el seu text s'acabava de produir l'atemptat d'Hipercor. Vegeu Jaume FABRE, «Elogi de l'extemporaneïtat», juliol 1987 [text mecanografiat inèdit].

Els fons dels quals el grup extreia la seva imatgeria abracen un ampli espectre de procedències, però allò que tendeix a unificar-les és el seu caràcter de producte imprès, d'objecte de la reproducció mecànica. Són pràcticament inexistents les obres de Praxis amb un element iconogràfic o representatiu en una posició de centralitat que hagi estat produït expressament pels membres del grup, però sí que hi ha petites intervencions gràfiques, sobretot damunt algunes imatges per alterar-ne o subvertir-ne el sentit, un recurs que remet als grafitis espontanis en la via pública. La utilització de la pintura hi té una mica més d'importància, per bé que bàsicament tendeix a limitar-se a retocs de perfils o a la creació de plans de color amb una finalitat compositiva o simbòlica; en casos molt aïllats s'hi apunta un suggeriment naturalista. En algunes sèries hi ha un component cal·ligràfic destacat, però té un caràcter bàsicament instrumental i, alhora, sol respondre a una voluntat objectivista i desidentificadora que procura esquivar qualsevol rastre capaç de suggerir un estat d'ànim personal o un subjectivisme exhibicionista. En altres ocasions, fa pensar en el tipus de grafies usades en els còmics. En l'última sèrie, la dedicada a Quico Sabaté, en lloc de l'escriptura a mà alçada ja s'empra un text mecanografiat.¹²⁶



El geniú sabor americana,
s/d [1990].



Sense títol, s/d [1977].



Entre les nombroses províncies de què parlàvem cal citar diaris, revistes i llibres il·lustrats, propaganda electoral, programes de mà i cartells de cinema, adhesius, fotografies, fulls de mà, reproduccions de gravats antics, material publicitari, etc. Sense cap ànim d'exhaustió, podem esmentar alguns mitjans concrets que foren utilitzats com a subministradors iconogràfics: fou el cas de les revistes *Presència*, *Triunfo*, *Libération*, *Le Canard Enchaîné*, *Interviú*, *El Viejo Topo*, *Nuestro Cine*, *Fotogramas*, *Por Favor* o *El Jueves*.

Els seus treballs també es caracteritzen per l'apropiació de reproduccions d'obres d'art, posades en relació amb fotografies de personatges coneguts i amb imatgeries de la cultura popular, tradicional o de masses. Es tracta d'una operació vinculada als conceptes d'intervisualitat i d'hibridisme i que, més enllà del qüestionament de les idees d'originalitat i d'especificitat disciplinària, hem d'entendre així mateix com un posicionament crític no només cap a l'entronització d'un suposat gust elevat i distingit assentat en criteris socialment classistes i culturalment segregadors, sinó també cap als usos alienadors i consumistes que es poden trobar tant rere l'explotació mercantil de l'aura del gran art com rere allò considerat més banal i vulgar. De les obres integrades en l'univers del Grup Praxis i sotmeses a processos de muntatge i resignificació, podem esmentar peces de Leonardo da Vinci, El Greco, Frans Hals, Francisco de Zurbarán, Eugène Delacroix, Francisco de Goya, Giuseppe Pellizza, José Guadalupe Posada, Pablo Picasso, René Magritte, Juli González, Josep Obiols, Helios Gómez, Carles Fontserè, Antonio Saura, Joan Genovés o l'Equip Crònica. També cal esmentar la incorporació dins el fotomuntatge propi de fotogrames de pel·lícules de cineastes com ara Serguei Eisenstein, Charlie Chaplin i Luis Buñuel o dels fotomuntadors John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Aleksandr Rodtzenko, Herbert Bayer, Josep Renau o Peter Kennard —la qual cosa, a part de marcar una determinada tradició de referència, també suposa una metalingüística picada d'ullet—; o bé de dibuixos de ninotaires i il·lustradors com ara Joseph Shuster, Jack Kirby, Steve Ditko, Charles Schulz, Josep Escobar, Robert Crumb, Summers, Ops, Chumy Chúmez, Guillén, Perich, Go Nagai, el grup Onomatopeya o el col·lectiu francès Bazooka. En un altre pla, cal esmentar l'ús sovintejat de fotografies de Salvador Martí, la majoria publicades a *Presència*, però també algunes d'inèdites.

Moltes de les lectures que ens proposa el Grup Praxis apareixen, doncs, mediatitzades per les significacions que es desprenen d'aquesta diversificada imatgeria, de manera



Eleccions a Girona, s/d [1983].

que tendim a llegir el sentit d'una imatge a partir d'una altra imatge; un mecanisme que, de nou, ens remet a l'estructura de l'al·legoria, de la qual s'ha dit que té com a paradigma la idea de palimpsest.¹²⁷ Per veure-ho amb més claredat ens fixarem en un muntatge senzill, però d'una gran eficàcia comunicativa, elaborat a partir de la famosa pintura *Il quarto stato* (1902), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, en la qual apareix un grup de treballadors que sembla que avancin cap a l'espectador. La interpretació del muntatge està totalment condicionada per la representació d'uns xais que Bosch i Marquès van afegir en el primer pla de l'obra, seguint la mateixa disposició horitzontal que els manifestants. El significat que s'hi imposa és força evident: els treballadors són assimilats a un ramat de xais, és a dir, a l'esperit gregari, a la carn d'escorxador. En un sentit general, aquesta peça podria reflectir la integració del proletariat al capitalisme, l'anul·lació del seu caràcter antitètic.

¹²⁷ Craig OWENS, «El impulso alegórico...», *op. cit.*, p. 204.

Ara bé, l'atenció cap al context socioeconòmic i polític en què es va fer l'obra possiblement permetria una major concreció de la crítica de Praxis. En efecte, cal tenir present que l'any 1977 es van signar els Pactes de la Moncloa, en què els representants dels principals partits polítics (UCD, CiU, PSC-PSOE, PSUC-PCE, etc.), les associacions empresarials i el sindicat CCOO —la UGT es mostrà més reticent— van acordar un seguit de mesures per salvar una situació econòmica difícil, i també, és clar, l'operació de reforma política, així com unes determinades regles de joc i un determinat ordre social. Uns acords que, malgrat la defensa aferrissada que en van fer les direccions del PSUC-PCE i CCOO, van erosionar notablement el poder adquisitiu de les classes treballadores, mentre que els aspectes més progressistes es van incomplir.¹²⁸

Cal dir, a més, que, el mateix any, el PSC va emprar la pintura de Pellizza amb la frase “vindrà aquell dia que el treball vencerà” en una campanya per captar militants i associats al partit, amb la qual cosa el posicionament que denota l'obra del Grup Praxis també incidia directament en la política seguida per una de les organitzacions signants d'aquells Pactes.

Però la lectura de l'obra no ha d'acabar necessàriament aquí, sinó que és possible perllongar-la i buscar-hi noves associacions. Així, per exemple, podem tenir en compte que aquells anys el quadre de Pellizza es va fer famós perquè va ser utilitzat pel cineasta Bernardo Bertolucci per anunciar el seu film *Novecento* (1976). Com és sabut, el director italià formava part de l'entorn intel·lectual del PCI, el principal partit comunista de l'Europa occidental, que havia formulat l'estratègia eurocomunista, la qual per alguns sectors situats a la seva esquerra suposava una opció reformista a frec de la socialdemocràcia, una forma de col·laboracionisme amb uns partits i un estat esquitxats per la corrupció, una renúncia a la revolució mundial o una romanalla estalinista derivada de la idea de construir el socialisme en un sol estat. A Catalunya i a Espanya, l'estratègia eurocomunista també havia estat assumida pel PSUC i el PCE i per les organitzacions que els eren afins, malgrat les desavinences internes que això va provocar. Així, la signatura dels Pactes de la Moncloa per part d'aquestes forces, que havien encapçalat les reivindicacions de les classes treballadores, vindria a ser, segons les pautes interpretatives esmentades, una concreció en el temps i en l'espai del suposat abandonament de l'esperit revolucionari inicialment propugnat pels comunistes italians. La virada estratègica de l'eurocomunisme va acabar en fracàs, entre altres raons perquè una part important de les seves bases socials no l'assumí.

¹²⁸ Vegeu José María MARÍN, Carme MOLINERO i Pere YSAS, *Història política de España 1939-2000*, Istmo, Madrid, 2001, pp. 287-296.

La funció resignificadora, que en el cas anterior prové de la presència d'una determinada imatge —la dels xais—, també la pot acomplir un text. Vegem-ho succintament en un cas concret. Hi ha un fotomuntatge del Grup Praxis en què apareix la fotografia d'uns models atlètics, abillats només amb eslips i arrengrats en fileres, que exhibeixen orgullosament els seus cossos musculosos i ben dotats; sembla que s'ofereixin a l'avaluació d'un hipotètic públic situat fora de camp. La imatge, que connota la idea de cosificació, sembla correspondre a l'elecció d'un Míster Univers. La intervenció de Bosch i Marquès, a banda d'extreure aquesta foto del seu context i fer-la seva, consisteix a incorporar-hi uns mots com a capçalera provinents de dos espais diferents: per un costat, hi ha la juxtaposició d'uns elements textuais de caire informatiu que anuncien una campanya electoral —«Eleccions a Girona», i a sota, en format més petit, «partits/coalicions/candidats»—, i per l'altre, s'hi adjunta una frase exclamativa que podria procedir d'un diari o una revista: «¡Com estan!». Els primers mots tenen un caràcter institucional, constatiu i neutre i emmarquen l'àmbit de referència, mentre que els segons incorporen una dimensió expressiva, reforçada pels signes admiratius, que manifesta un embadaliment burleta cap als cossos esculturals.¹²⁹ La lectura més evident de l'obra completa, dirigida pels components verbals, és l'assimilació d'una elecció política a un concurs de bellesa; la veu subjectiva faria de nexa entre la dimensió literal de la imatge i la metafòrica, en el sentit que el subratllat irònic tant podria aplicar-se a l'una com a l'altra. La conclusió de tot plegat és que l'espectacle i el màrqueting s'han cruspit la confrontació política; ja no hi ha projectes ideològics i sociopolítics en pugna, sinó meres reïficacions i simples estratègies de mercat.

¹²⁹ Aquesta mena de relació entre imatge i text fa pensar una mica en la vella tècnica dels emblemes, que fou recuperada per John Heartfield en els seus fotomuntatges. L'emblema reuneix una figura amb dos textos diferents, l'un com a títol (*inscriptio*) i l'altre com a explicació (*subscriptio*). Vegeu Peter BURGER, *op. cit.*, p. 139.

Relació de les principals realitzacions, activitats i iniciatives

1975

Redacció del *Petit manifest d'uns pintors del Gironès*, que constitueix l'escrit fundacional del Grup Praxis 75 [setembre/octubre].

La primera obra presentada públicament com a grup va ser *Nou retaule de la fi d'un món a Girona. Homenatge a Joaquim Ruyra*, en la III Mostra Provincial d'Art Fontana d'Or, Girona [exposició col·lectiva].

1976

Els Drets Humans ara, editat per Justícia i Pau de Girona [cartell].

El repte dels Drets Humans, primer muntatge del grup destinat al programa anunciador d'un cicle de cinema organitzat per l'AFIC en el marc de la campanya d'abast estatal promoguda per Justícia i Pau; va ser reproduït en el butlletí de l'Associació.

Comencen les col·laboracions a *Presència*, generalment en forma de collages, fotocollages o fotomuntatges on solen tractar aspectes de l'actualitat social i política. Hi publiquen de manera continuada fins a l'any 1979, i més ocasionalment fins al 1983.

Col·laboren puntualment en la revista *Recull* de Blanes, per a la qual fan la portada del número 1279, del 17 d'abril.

Exposició, a la Casa d'Espiritualitat de Banyoles, de quinze plafons sobre el tema dels drets humans arran de les jornades «Església i drets humans», que s'hi van celebrar sota l'organització de Justícia i Pau de Girona. Aquestes obres també s'exposaren a Girona, a Cassà de la Selva i a Malgrat de Mar.

Els membres del Grup Praxis van participar en la constitució de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG), en van signar el manifest fundacional *-Cal distingir entre les aparences i la realitat-* i van prendre part en totes les manifestacions del col·lectiu.

La primera manifestació de l'ADAG, *Drets Humans, ara!*, celebrada a la Casa de Cultura de Girona, s'emmarcava en la campanya de Justícia i Pau. Posteriorment la mostra es va traslladar a un casal de Barcelona, en el marc del Congrés de Cultura Catalana [exposició col·lectiva].

ADAG, *Homenatge a Carles Rahola*, Sala Fidel Aguilar, Girona; Societat L'Amistat, Cadaqués; Fundació Joan Miró, Barcelona [exposició col·lectiva].

Execució del cartell de l'ADAG per al *Cicle de comunicació gràfica. 1.El cartell polític (Cuba, Itàlia, Xina, Portugal, França)*, Sala Fidel Aguilar, Girona.

ADAG, *Salvem la Devesa*, Sala Fidel Aguilar, Girona [exposició col·lectiva].

ADAG, *Amnistia total*, Sala Fidel Aguilar, Girona [exposició col·lectiva].

Realització d'un collage per a l'estand de la revista *Presència* a les Fires de Girona.

Execució del cartell de l'ADAG per a la XXVI Festa Literària de la Nit de Santa Llúcia, a partir de diversos retrats d'escriptors catalans elaborats per Enric Marquès.

Crònica mural de la Girona predemocràtica era el títol dels dos díptics presentats a la IV Mostra d'Art Fontana d'Or, Girona [exposició col·lectiva].

1977

ADAG, *Festa! Carnestoltes 1977*, Sala Fidel Aguilar, Girona [exposició col·lectiva i organització del primer carnaval després de la guerra a la rambla de la Llibertat].

ADAG, *Volem l'Estatut*, Sala Fidel Aguilar, Girona [exposició col·lectiva].

Iniçien a *Presència* una secció pròpia titulada «Radiografies», on entrevisten personatges de la vida social i política de Girona i, alhora, fan una mena de retrat de cada un d'ells, amb referències diverses a la seva personalitat, mitjançant la tècnica del collage. Hi solen combinar l'ús del dibuix, la fotografia i les imatges impreses.

Execució del cartell *Presentació del Sindicat de Treballadors de l'Administració Pública de Catalunya*, per a l'ADAG.

ADAG, *Onze de Setembre. Diada de Catalunya*, plaça de Catalunya, Girona [performança].

Gironacord [fotocollage publicat a *Presència*, 26 de novembre, i també en format de calendari editat per la mateixa revista].

1978

Execució de la sèrie *Història del cinema. De Lumière a l'underground*, a partir de la qual van realitzar diversos fotomurals de gran format, fets amb la col·laboració del fotògraf Emili Marquès, per al cinema Multisales Catalunya. Uns altres, més petits, s'instal·laren al cinema Ultònia.

Inauguració Multisales Catalunya, juny [fullet i cartell]

1979

Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán, Casa de Cultura, Girona

na [exposició]. La mostra es va celebrar en el marc de la Setmana d'Homenatge a Walter Benjamin, organitzada pel PSC.

Que la prudència no ens faci traïdors, febrer [cartell].

Execució del mural *Els Segadors* al Casal Laureà Dalmau de Girona, seu d'ERC.

Primeres reproduccions dels collages i muntatges del grup al *Punt Diari*.

1980

Auca de Girona, amb la col·laboració de Just Casero, editat per Gòthia [cartell].

Inici de les col·laboracions al *Punt Diari*, amb obres inèdites. Hi aniran publicant de manera força continuada fins a l'any 1983.

Participació en l'*Exposició Antiimperialista*, Sala Fidel Aguilar, Girona [mostra col·lectiva].

Participació en l'*Exposició per la Llibertat dels Patriotes Catalans*, Sala Fidel Aguilar [mostra col·lectiva], organitzada pels Comitès de Solidaritat amb els Patriotes Catalans, amb la col·laboració de la Llibreria Les Voltes, la Llibreria 22 i l'Ajuntament de Girona.

Amb Joan Carreres Péra, Francesc Ferrer, Josep M. Llauger i Enric Marquès funden la revista satírica *La Xinxeta*, editada per Gòthia, de la qual van sortir sis números. Entre els col·laboradors cal esmentar noms com ara els de Just Casero, Carles Vivó, Guillem Terribas, Pere Solà, Dolors Bosch o Jordi Soler.

Inici de les col·laboracions a *La Fullaraca*, revista editada pel Col·lectiu Ecologista de Girona.

1981

Cartell d'homenatge a Just Casero publicat arran de la seva mort; anteriorment havia aparegut al *Punt Diari*, 1-2-1981, p. 34.

Amb el fotomuntador Quim Daví, presenten l'exposició *El temps dels assassins* a l'Ateneu La Flor de Maig del Poblenou, a Barcelona. També exposen conjuntament a la Cooperativa Cultural Rocaguinarda de Barcelona [edició de cartells].

Il·lustració «Salt, independència municipal» per a la revista saltenca *La Farga*, núm. 20, febrer 1981.

«Les nuclears: eina de mort», pòster de doble cara format per vuit vinyetes collage, *La Fullaraca*, núm. 4, abril 1981.

1982

1982 del Grup Praxis 75, promogut per l'ADAC [calendari].

Exposició *El temps dels assassins*, amb Quim Daví, a l'Institut Politècnic de Cornellà [edició de cartell].

Participació en l'exposició *Contra el militarisme* en el marc de les IV Jornades AntiOTAN, organitzades a l'Antic Hospital de la Santa Creu pel Grup d'Acció Directa No Violenta AntiOTAN (GANVA), Barcelona.

Participació en *l'Homenatge a Humphrey Bogart*, Galeria El Colom de Cadaqués, Espai B-M de Granollers, Galeria d'art Sant Lluç d'Olot, etc. [exposicions col·lectives].

Il·lustració del llibre de Joan Carreres Péra, *Cròniques humanes de cada dia*, editat per Kapel, Barcelona.

Disseny d'una publicació sobre el Primer de Maig per al PSC i la UGT.

«Els interessos populars de les comarques», article publicat al *Punt Diari*, 15-5-1982, p. 16.

Radiografies de la història. Història dels Països Catalans. Aquesta obra va itinerar durant mesos per diferents poblacions de la regió de Girona i la Catalunya del Nord (Girona, Arbúcies, Anglès, Olot, Riudellots, Salt, Vilopriu, el Portús, Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent...). Se n'editaren diversos cartells que, per una cara, reproduïen la peça que encapçalava la sèrie i, per l'altra, contenien un text d'Enric Marquès titulat «Història dels Països Catalans. Una nova sèrie del Grup Praxis»; en alguns també hi havia l'article de Joan Carreres Péra «La darrera obra del Grup Praxis 75».

Execució del llibret *El català, una llengua mil·lenària per al futur de Catalunya*, editat per l'Ajuntament de Girona. Posteriorment la Crida a la Solidaritat en va fer una nova edició sota el títol *Ep! La llengua catalana es troba malalta. Per què? Defensem-la*, arran d'una campanya de promoció de l'idioma impulsada per l'esmentada plataforma cívica.

Il·lustració del llibre de Francesc Ferrer, *Via fora*, editat per Gòthia, Girona.

Edició en format cartell d'una obra sobre el centenari de la mort de Darwin; en el revers hi ha l'article de Joan Carreres Péra, «Darwin, Marx, Freud». Ambdós havien aparegut publicats al *Punt Diari*, 4-7-1982, p. 38.

Los Hermanos sin Marx [cartell].

11 de Setembre. El poble treballador per la independència nacional [cartell i fullet].

Consell de guerra: 142 anys per a Jordi Puig, CSPC [cartell i fullet].

Votem per les tres veus de les comarques gironines: Francesc Ferrer, Xavier Corominas i Maria Crehuet [cartell].

1983

«Marx, socialisme o barbàrie», article publicat al *Punt Diari*, 13-3-1983, p. 7.

«La Política, treball de tots», article publicat al *Punt Diari*, 28-4-1983, p. 13.

Exposició del treball *Temps d'eleccions* a la galeria Sant Jordi en el marc d'una mostra de Lluís Bosch Martí, Girona.

Il·lustració del quadern *La humanitat en perill d'extinció*, editat pel Col·lectiu Ecologista de Girona. L'obra també inclou fotomuntatges de l'artista anglès Peter Kennard. L'any següent se'n va fer una nova edició.

Comunistes de Catalunya a l'Ajuntament: un treball del Grup Praxis commemoratiu de la mort de Karl Marx és emprat pel PCC en la seva campanya a les eleccions

municipals de Girona [fullet i portada de la publicació amb el programa electoral].

Una part de la sèrie *Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán* (1979) és presentada a la Festa d'Avant per la Pau i el Desarmament, PCC, Barcelona [exposició i edició d'un fullet]. I també inclosa en la mostra col·lectiva *Artistes plàstics per la Pau i el Desarmament*, celebrada al Born de Barcelona [programa de mà].

Amb Enric Marquès, Quim Daví i Marina Vilageliu constitueixen el Taller d'Informació Gràfica (Tigra), de vida efímera. Editen un cartell sobre Lluís Companys.

Cartell sobre José Oneto, director de *Cambio 16*, en el marc d'una iniciativa promoguda per partits d'esquerra (ERC, NE, PCC, PSAN, etc.) i diverses entitats socials en contra de les campanyes intoxicadores impulsades per l'empresa periodística espanyola.

Cartell per al cicle de xerrades "Coneixem i defensem la nostra terra", organitzat per l'ADAC.

Execució de les portades de *Presència*, 18-12-1983 i 31-12-1983.

Exposició a Les Bernardes de Salt.

1984

La humanitat en perill d'extinció, editat pel Col·lectiu Ecologista de Girona [calendari].

Publicació de diversos muntatges a *Los Sitios - Diari de Girona*.

Un referèndum clar i ara per sortir de l'OTAN, anunci de concentració i *happening* pacifista a la platja de Pals, 20 de maig, convocat pels Comitès i Grups per la Pau i el Desarmament de les comarques gironines [cartell].

Execució de la portada de la revista *El Batall*, núm. 6, maig-juny.

Exposició sobre les eleccions al Principat de Catalunya als aparadors de la Llibreria 22, Girona.

«Marxisme i ecologisme», article publicat a *La Fullaraca*, núm. 47-48, tardor.

Polítics gironins, al Bar Boira, Girona [exposició i edició de cartell].

1985

OTAN no, bases fora, anunci de la concentració impulsada pel Comitè de Solidaritat amb Nicaragua i el Comitè per la Pau i el Desarmament de Girona [fullet].

Entrada a l'OTAN, Comitè per la Pau i el Desarmament de Girona [fullet].

Cruspim-nos l'OTAN, convocatòria del Comitè per la Pau i el Desarmament de Girona [cartell i fullet].

Il·lustració de la publicació *10 anys de Justícia i Pau a Girona*, editada pel Secretariat de Justícia i Pau.

Execució de quatre muntatges per a les pàgines interiors d'*El Batall*, octubre-novembre 1985, p. 19-22.

1986

11 de Setembre. *Pau, treball i autodeterminació*, concentració convocada per CCOO, Col·lectiu Ecologista de Girona, CJC, ENE, PCC, PSUC i PCE (m-l) [cartell].

VI Premi de Narració Curta Just M. Casero, convocat per la Llibreria 22, octubre 1986 [cartell].

Quico Sabaté, sèrie sobre el mític guerriller formada per quaranta-vuit peces [obra inèdita].

Girona Política 86, exposició a la Llibreria 22, Girona.

1987

XXV Festa del Pedal, GEIEG, Girona [cartell].

1988

Postal per a la Coordinadora N-II per l'Autopista, Girona.

Disseny i compaginació del full *Salvem la Vall de Sant Daniel. La N-II per l'Autopista*, editat per la Coordinadora N-II per l'Autopista, Girona.

XXV Pujada a peu al santuari dels Àngels, GEIEG, Girona [cartell].

Festa del barri de Sant Fèlix, per a l'associació de veïns, Girona [cartell editat en el programa de mà].

Carnestoltes 88. L'època dels genis, Cafeteria-Art Cappuccino i Llibreria 22, Girona [exposició i edició de postal anunciadora].

Fons d'Art Ràdio Salt, Llibreria El Setè Cel i Can Panxut, Salt [exposició col·lectiva].

1989

Els membres del Grup Praxis van participar en la constitució del grup d'opinió El Pes de la Palla, al costat d'Enric Marquès, Jordi Creixans, Lluís Corominas, Jordi Còrdoba o Pere Pujolràs, entre altres, que durant prop d'un any van publicar diversos articles al *Punt Diari*. Altres col·laboradors van ser Carme Vinyoles, Pau Lanao, Carles Alabern, Pau Marquès, Marc Marquès, Joan Solà-Morales, Francesc Carbonell, Jordi Font, Jordi Busquets i Jordi Roig.

1990

Festes de Primavera, acte organitzat per l'Associació de Veïns Rambla i Argenteria, Girona [cartell i programa de mà].

Catalogació

Obra exposada

El repte dels Drets Humans
s/d [1976]
Collage
50x35 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 23

Unió de Centre Democràtic
s/d [1976]
Collage
24x17 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 25

Alianza Popular
s/d [1977]
Collage
50x36 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 25

L'Assemblea d'un poble
s/d [1977]
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 30

La inflació
s/d [1977]
Collage
62x44 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 64

Gironacord
s/d [1977]
Collage
100x70 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 34

Sense títol
s/d [1977]
Collage
44,5x89 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 106-107

Joan Gelada
s/d [1977]
Collage
28x20 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 31

Nous devons empêcher les hommes de s'entretuer et cela en prenant le pouvoir. Le pouvoir aux femmes!
s/d [1978]
Collage
50x32 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 32

TV: La policia a casa
s/d [1978]
Collage
47x38 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 68

El feixisme nuclear
s/d [1978]
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 71

Història del cinema. De Lumière a l'underground (1)
s/d [1978]
Collage
100x62 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 41

Història del cinema. De Lumière a l'underground (2)
s/d [1978]
Collage
100x62 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Història del cinema. De Lumière a l'underground (3)
s/d [1978]
Collage
100x62 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Història del cinema. De Lumière a l'underground (4)
s/d [1978]
Collage
100x62 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Machismo y feminismo
s/d [1978]
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 45

La poètica bestial de les mil mans (resum simbòlic del 1978)
s/d [1978]
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 86

Sense títol
Setembre 1979
Collage
50x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 32

Per uns Països Catalans lliures de la nuclearització
Setembre 1979
Collage
50x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 92

Entra amb nosaltres a l'Ajuntament
s/d [1979?]
Collage
24x20 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 58

Auca de Girona
1979
Collage/Dibuix
75x52 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 46

Escalada del terror nazi a Europa
s/d [1980]
Collage
27x37 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 73

Nicaragua-Bolívia (1 i 2) [díptic]
s/d [1980]
Collage
40x28 i 40x28 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 49

Lluita-Llibertat (1 i 2) [díptic]
s/d [1980]
Collage
38x30 i 38x30 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 48

Sense títol (1 i 2) [díptic]
s/d [1980]
Collage
38x29 i 38x29 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 72

Catalunya, el despertar ecològic
s/d [1980]
Collage
27x37 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 55

Sense títol
s/d [1981]
Collage/pintura
36x25 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 65

Som molts...buscant feina
s/d [1981]
Collage
34x26 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 56

Jo, el capital
Març 1981
Collage
35x25 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 75

Girona sóc jo
s/d [1981?]
Collage
73x52 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 58

Desembre
s/d [1981]
Collage
44x30 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 63

Sense títol
s/d [1982]
Collage
28x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 101

Sense títol
s/d [1982]
Collage
28x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 101

Sense títol
s/d [1982]
Collage
28x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 98

España 82
s/d [1982]
MHCG. Fons Grup Praxis 75
Collage
28x21 cm
p. 103

Carles Sentís
Octubre 1982
Collage
39x28 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 50

Joan Botanch
Octubre 1982
Collage
36x28 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 51

Lluís M. de Puig
Octubre 1982
Collage
30x23 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 58

Eleccions a Girona
s/d [1983]
Collage
36x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 109

Eleccions. Votem per nosaltres
Abril, 1983
Collage
28x22 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 60

La batalla de los simios gigantes
Abril 1983
Collage
31x22 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 57

El gran canvi
s/d [1983]
Collage
50x34 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 76

Salt II
s/d [1983]
Collage
32x22 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 82

Nuclear? No gràcies
1987
Collage
50x44 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 90

Sense títol
s/d
Collage
55x39,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 85

Carnestoltes 88. L'època dels genis
s/d [1988]
Collage
50x33 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 84

Sense títol s/d
Collage
41x30 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 63

Fi de l'eufòria
s/d
Collage
30x44 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75
p. 62

Arcadi Calzada

s/d

Collage

36x24 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

p. 59

El genuí sabor americà

s/d [1990]

Collage

46x31 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

p. 105

Obres projectades

Convergència Democràtica de Catalunya

s/d [1976]

Collage

23x17 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Partit Socialista de Catalunya-Congrés

s/d [1976]

Collage

34x28 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Esquerra Democràtica de Catalunya

s/d [1976]

Collage

33x23 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Lliga de Catalunya

s/d [1976]

Collage

38x26 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Partit Socialista de Catalunya-Reagrupament

s/d [1976]

Collage

27x23 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Nacionalistes d'Esquerra

s/d [1980]

Collage

40x28 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Joc net
s/d [1980]
Collage
39x28 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Partit Socialista Unificat de Catalunya
s/d [1980]
Collage
39x28 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Bon estiu mainada!
s/d [1980]
Collage
27x37 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Josep Tarradellas, Adolfo Suárez, Juan Carlos I
s/d [1981]
Collage
35x26 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Fora
s/d [1981-1982?]
Collage
29x23 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Lluís Racionero
Octubre 1982
Collage
31x25 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Josep Quintanas
Octubre 1982
Collage
36x24 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Centristes de Catalunya-UCD
Octubre 1982
Collage
29x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Joan Vidal i Gayolà
Abril 1983
Collage
29x22 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Jaume Veray
s/d [1983]
Collage
50x33 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

José Oneto
s/d [1983]
Collage
50x33 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Joan Miró
abril 1983
Collage
40x25 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Welcome to Girona
s/d [1985]
Collage
50x29 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

José M. Aznar
s/d [1988]
Collage
70x42 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Fuerza Nueva
s/d
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Convergència i Unió
s/d
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Ramon Sala
s/d
Collage
28x24 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

CDC
s/d
Collage
22x16,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

San Pujol y Cia, banquero y mártir
s/d
Collage
65x50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Comparte Coca-Cola y una sonrisa
s/d
Collage
44x27 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

29.3.682.330 parados
s/d
Collage
29x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Sèries consultables per ordinador

Metamorfosis de los totalitarismos en la sociedad contemporánea. El nazismo alemán.

Sèrie formada per quaranta-una obres numerades (1-41, hi manca la n° 27 i la n° 40)

s/d [1979]

Collage

65x50 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Les nuclears eina de mort

Sèrie formada per vuit obres numerades (1-8).

s/d [1981]

Collage

42x29 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

El nou pacifisme

Sèrie formada per onze obres sense numerar.

s/d [1982]

Collage

32x24 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Radiografies de la història. Història dels Països Catalans

Sèrie formada per cinquanta-cinc obres numerades (0-54)

s/d [1982]

Collage

65x50 cm

Fons Diputació de Girona

Quico Sabaté

Sèrie formada per quaranta-vuit obres sense numerar

s/d [1986]

Collage

32x22 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Cartells, octavetes, programes de mà, fullets i calendaris

Els Drets Humans ara

1976

Cartell

46x30 cm

Ajuntament de Girona. CRDI

El repte dels Drets Humans

1976

Programa de mà

29,5x20,5 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Cicle de comunicació gràfica. 1.El cartell polític (Cuba, Itàlia, Xina, Portugal, França)

1976

Cartell

58,5x42,5 cm

XXVI Festa Literària de la Nit de Santa Llúcia

1976

Cartell

68,5x49 cm

Gironacord

1977

Calendari

69x35 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Multisales Catalunya

1978

Programa de mà

17x10,5 cm

MHCG. Fons Grup Praxis 75

Multisales Catalunya
1978
Cartell
69x44 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Radiografies de la història.
a) Les metamorfosis dels totalitarismes
1979.
Programa de mà
21x29,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

11 de setembre. El poble treballador per la independència nacional
1982
Cartell
43x31 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Consell de guerra: 142 anys per a Jordi Puig
1982
Cartell
44x64 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Presentació de la campanya per la pau i el desarmament
1982
Cartell
64x44,50 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Votem per les tres veus de les comarques gironines
1982
Cartell
29,5x21 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

1982 del Grup Praxis 75
1982
Calendari
43x30 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Cicle de xerrades "Coneixem i defensem la nostra terra"
1983
Cartell
44x26,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Girona, per la pau i el desarmament
1983
Cartell
82x56 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Comunistes de Catalunya a l'Ajuntament
1983
Fullet
21x14,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

La humanitat en perill d'extinció
1984
Calendari
45x32 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Un referèndum clar i ara per sortir de l'OTAN
1984
Cartell
64x44 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Cruspim-nos l'OTAN
1985
Cartell
45x32 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

OTAN no, bases fora
1985
Fulletl
21,5x15,5 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

VI Premi de Narració Curta Just M. Casero
1986
Cartell
33x23 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

11 de Setembre. Pau, treball i autodeterminació
1986
Cartell
45x32 cm
MHCG. Fons Grup Praxis 75

Llibres, revistes, diaris, fulls

ADAG, Cicle de comunicació gràfica, Girona, 1976.

Presència, 12-11-1977, 1-6-1978, 1-8-1978, 1-1-1979,
18-12-1983 i 31-12-1983.

Punt Diari, 8-3-1981, 21-10-1982, 28-4-1983.

La Xinxeta, nº 3, març 1981.

La Fullaraca, nº 4, abril 1981.

Joan Carreres i Péra, *Cròniques humanes de cada dia*,
Ed. Kapel, Barcelona, 1982.

*El català, una llengua mil·lenària per al futur de
Catalunya*, editat per l'Ajuntament de Girona, 1982.

Francesc Ferrer, *Via fora*, Ed. Gòthia, Girona, 1982.

La humanitat, en perill d'extinció, editat pel Col·lectiu
Ecologista de Girona, Girona: 1983.

El Batall, nº 6, maig-juny 1984.

10 anys de Justícia i Pau a Girona, Ed. Secretariat de
Justícia i Pau, Girona, 1985.

Salvem la Vall de Sant Daniel, Ed. Coordinadora N-II per
l'Autopista, Girona, 1988.

Resum / Resumen / Résumé / Abstract

Resum

El Grup Praxis 75 es va crear a Girona en els moments finals de la dictadura franquista, com denota el número incorporat al nom i que correspon a l'any de la seva fundació, en un context de creixent mobilització de les forces socials i polítiques oposidores al règim totalitari i partidàries d'avançar cap a una nova societat lliure i igualitària. L'activitat del grup es va estendre al llarg dels anys vuitanta del segle passat.

Els seus membres -Bep Marquès i Lluís Bosch Martí- van participar activament en la fundació i la impulsó de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978) i van exercir d'incansables animadors ideologicoculturals en el complex i conflictiu procés de derogació del franquisme. Posteriorment van mantenir una destacada activitat com a grup independent inserit en les iniciatives dels moviments socials més actius de la ciutat (ecologistes, independentistes i pacifistes).

Entre els aspectes que singularitzen la seva aportació, a banda d'aquesta estratègia col·laborativa amb plataformes i associacions reivindicatives, cal esmentar la centralitat que el muntatge tenia en la seva obra. Una manera de fer i d'afrontar la realitat inspirada en tècniques, mètodes de treball i processos de conceptualització provinents del collage, el fotocollage i, sobretot, el fotomuntatge, en especial de determinades experiències dels dadaistes alemanys d'entreguerres, però alhora receptiva a suggeriments dels nous realismes, l'art pop, la figuració narrativa o les pràctiques crítiques i activistes del seu temps. També caldria esmentar en la seva genealogia, el ressò d'experiències històriques arrelades a la realitat catalana, de la cartellística política dels anys trenta a la premsa satírica d'adscripció republicana i llibertària.

En el cas del Grup Praxis, la combinació de textos i imatges, extrets d'una diversitat de fonts impreses, constitueix el fonament constitutiu d'una forma significant, basada en la interferència semiòtica i la hibridesa lingüística, on es mixturen sense prejudicis referents

iconogràfics de l'art culte i elements característics de les cultures populars i de masses, i se'ls atorguen nous sentits crítics. La seva poètica visual s'assenta en una ric desplegament de figures retòriques (repeticions, paral·lelismes, antítesis, comparacions, metonímies, metàfores, etc.), sovint posades al servei d'un objectiu desmitificador.

Des d'un punt de vista funcional, la seva obra -on conviuen l'al·legoria més elaboradora amb el pamflet més directe i punyent- va esdevenir tant un instrument de lluita politicoideològica com una mena de crònica de la realitat, sovint amb un ús destacat de la ironia o del sarcasme més corrosiu. Un altre vessant de la seva producció responia a la set de coneixements i als afanys de recuperació de la memòria que van emergir amb força arran de la represa democràtica, i, en aquest sentit, el grup va jugar un paper de rescat i de propagació de diferents aspectes de la història amb una marcada voluntat il·lustrativa i didàctica.

Aquest conjunt de característiques, a les quals caldria afegir la utilització de canals de difusió alternatius als de l'art establert -com ateneus, casals, centres d'ensenyament, llibreries o bars-, o el qüestionament de la idea d'obra única, ja que bona part de la producció del grup va ser feta per ser reproduïda en cartells, fulletons, llibres i calendaris o bé vehiculada des de mitjans de la premsa periòdica, ens permet contemplar la seva pràctica com un veritable assaig de cultura visual d'aspiració popular, motivació antilietista i esperit carnalesc, pensat per connectar amb capes àmplies de la població.

La revisió historiogràfica del Grup Praxis 75, poc valorat per la crítica artística del seu temps, evidencia que, per

sota de l'aparent unanimitat afirmativa i de la suposada despolitització de l'art dels "feliços vuitanta", existien iniciatives d'una notable acuitat ideològica, riquesa lingüística i fonamentació teòrica, i, alhora, radicalment compromeses en la transformació de l'estat de les coses. A més, l'esmentada experiència té una rellevància històrica indubtable, atès que, per una banda, constitueix una baula entre els moviments artístics contestaris dels seixanta i primers setanta i les noves manifestacions dels noranta receptives al món social. I, per l'altra, manté una notable sincronia amb algunes de les pràctiques crítiques que van emergir contemporàniament en països com el Regne Unit i els Estats Units, però sense respondre a cap mena de mimetisme superficial o de transposició mecànica, sinó com el resultat original d'un pregon arrelament al seu propi context sociocultural, cosa que ens permet parlar d'una forma particular de *site-specificity*. Tot plegat, atorga al grup gironí un valor excepcional i una transcendència indubtable en el camp de la creativitat comunicativa de l'època.

Resumen

El Grup Praxis 75, como indica el número incorporado a su nombre, que corresponde al año de su fundación, se creó en Girona en los últimos tiempos de la dictadura franquista, en un contexto de creciente movilización de las fuerzas sociales y políticas opositoras al régimen totalitario y partidarias de avanzar hacia una nueva sociedad libre e igualitaria. Su actividad se extendió a lo largo de los años ochenta del siglo pasado.

Los miembros del grupo —Bep Marquès y Lluís Bosch Martí— participaron activamente en la fundación y el impulso de la Assembla Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978) y ejercieron de incansables animadores ideológico-culturales en el complejo y conflictivo proceso de abolición del franquismo. Más adelante, mantuvieron una destacada actividad como grupo independiente inscrito dentro de las iniciativas de los movimientos sociales más activos de la ciudad (ecologistas, independentistas y pacifistas).

Entre los aspectos que singularizan su aportación cabe mencionar, además de la citada estrategia de colaboración con plataformas y asociaciones reivindicativas, el papel central que el montaje tenía en su obra. Una manera de hacer y de afrontar la realidad inspirada en técnicas, métodos de trabajo y procesos de conceptualización procedentes del collage, el fotocollage y, sobre todo, el fotomontaje, en especial de determinadas experiencias de los dadaístas alemanes de entreguerras, pero al mismo tiempo abierta a sugerencias de los nuevos realismos, el arte pop, la figuración narrativa o las prácticas críticas y activistas de su tiempo. Sin olvidar la trascendencia que en su genealogía tienen diversas experiencias históricas arraigadas en la realidad catalana, desde la cartelística política de los años treinta hasta la prensa satírica de adscripción republicana y libertaria.

En el Grup Praxis, la combinación de textos e imágenes, extraídos de fuentes impresas muy diversas, constituye la base de una forma signifiante basada en la interferencia semiótica y el hibridismo lingüístico, capaz de mixturar

sin prejuicios referentes iconográficos del arte culto y elementos característicos de las culturas populares y de masas, y otorgarles nuevos sentidos críticos. Su poética visual se asienta en un rico despliegue de figuras retóricas (repeticiones, paralelismos, antítesis, comparaciones, metonimias, metáforas, etc.), a menudo puestas al servicio de un objetivo desmitificador.

Desde un punto de vista funcional, su obra —en la que la alegoría más elaborada convive con el panfleto más directo y punzante— se convirtió tanto en un instrumento de lucha ideológico-política como en una especie de crónica de la realidad, a menudo con un uso destacado de la ironía o del sarcasmo más corrosivo. Otra vertiente de su producción respondía a la sed de conocimientos y a los anhelos de recuperación de la memoria que emergieron con fuerza a raíz del restablecimiento de la democracia; en este sentido, el grupo desempeñó un papel de rescate y de propagación de diferentes aspectos de la historia con una marcada voluntad ilustrativa y didáctica.

Este conjunto de características —a las que habría que añadir la utilización de canales de difusión alternativos a los del arte establecido (ateneos, círculos recreativos y culturales, centros de enseñanza, librerías, bares...) y el cuestionamiento de la idea de obra única, ya que buena parte de la producción del grupo fue hecha para ser reproducida en carteles, folletos, libros y calendarios o bien vehiculada desde medios de la prensa periódica— nos permite contemplar la práctica del grupo como un verdadero ensayo de cultura visual de aspiración popular, con motivación antielitista y espíritu carnavalesco, pensado para conectar con capas amplias de la población.

La revisión historiográfica del Grup Praxis 75, poco valorado por la crítica artística de su tiempo, deja patente que tras la aparente unanimidad afirmativa y la supuesta despolitización del arte de los «felices ochenta» subyacían iniciativas de una notable acuidad ideológica, riqueza lingüística y fundamento teórico y, al mismo tiempo, radicalmente comprometidas con la transformación del estado de las cosas. La experiencia del grupo tiene, además, una relevancia histórica indudable: por un lado, constituye un eslabón entre los movimientos artísticos contestatarios de los sesenta y primeros setenta y las nuevas manifestaciones de los noventa abiertas al mundo social; por otro, mantiene una notable sincronía con algunas de las prácticas críticas que emergieron contemporáneamente en países como Reino Unido y Estados Unidos, pero sin responder a ningún tipo de mimetismo superficial o de transposición mecánica, sino como el resultado original de un profundo arraigo en su propio contexto sociocultural, lo que nos permite hablar de una forma particular de *site-specificity*. Todo ello otorga al grupo gerundense un valor excepcional y una trascendencia indudable en el campo de la creatividad comunicativa de la época.

Résumé

Comme l'indique le chiffre accolé à son nom, qui correspond à l'année de sa fondation, le Grup Praxis 75 a été créé à Gérone dans les derniers temps de la dictature franquiste, dans un contexte de mobilisation croissante des forces sociales et politiques opposées au régime totalitaire et partisans d'avancer vers une nouvelle société, libre et égalitaire. L'activité du groupe s'est prolongée au long des années quatre-vingt du siècle dernier.

Ses membres – Bep Marquès et Lluís Bosch Martí – ont pris une part active à la fondation et à l'essor de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978) et ils ont fait fonction, inlassablement, d'animateurs idéologiques et culturels au sein du processus d'abolition du franquisme, à la fois complexe et conflictuel. Ensuite, en qualité de groupe indépendant, leur participation aux initiatives des mouvements sociaux les plus actifs de la ville (écologistes, indépendantistes et pacifistes) a été tout à fait remarquable.

Parmi les aspects qui distinguent leur contribution, mis à part cette politique de collaboration avec des plateformes et des associations contestataires, il faut signaler que le montage occupait dans leur œuvre une place centrale. Une façon de faire et d'affronter la réalité inspirée de techniques, de méthodes de travail et de processus de conceptualisation issus du collage, du phot collage et, surtout, du photomontage, notamment de diverses expériences des dadaïstes allemands d'entre les deux guerres, mais également ouverte aux suggestions des nouveaux réalistes, du pop art, de la figuration narrative ou des pratiques critiques et activistes de leur temps. Il faudrait encore relever, dans leur généalogie, l'écho d'expériences historiques enracinées dans la réalité catalane, ainsi que celui des affiches politiques que publiait dans les années trente la presse satirique d'obédience républicaine et libertaire.

Chez le Grup Praxis, l'assemblage de textes et d'images tirés d'une grande diversité de sources imprimées constitue la base d'une forme signifiant

reposant sur l'interférence sémiotique et l'hybridation linguistique, capable de mêler sans complexe références iconographiques propres de l'art savant et éléments caractéristiques des cultures populaires et de masses, en leur conférant de nouvelles significations critiques. Sa poétique visuelle prend appui sur un riche déploiement de figures rhétoriques (répétitions, parallélismes, antithèses, comparaisons, métonymies, métaphores, etc.), souvent mises au service d'un objectif démythificateur.

Du point de vue fonctionnel, son œuvre – où se côtoient l'allégorie la plus élaborée et le pamphlet le plus direct et frappant – tient tout autant de l'engin de combat politique et idéologique que de la chronique de la réalité, avec un penchant marqué pour l'ironie ou le sarcasme ultra corrosif. Autres facettes de sa production, la soif de connaissance et le désir de récupérer la mémoire historique qui se fait jour avec force au retour de la démocratie. À cet égard, le groupe a joué un rôle de sauveteur et de propagateur de différents aspects de l'histoire, avec une volonté illustratrice et didactique prononcée.

Ce faisceau de caractéristiques, auxquelles il conviendrait d'ajouter le recours à des canaux de diffusion parallèles à ceux de l'art établi – athénées, maisons communes, établissements scolaires, librairies ou bars –, ou la remise en cause de l'idée d'œuvre unique, puisqu'une grande partie de la production du groupe était conçue pour être reproduite sur affiches, tracts, livres et calendriers ou encore véhiculée par la presse périodique, nous permet d'envisager la pratique du groupe comme une véritable tentative de culture visuelle d'aspiration populaire, doublée d'une motivation antiélitiste et d'un esprit carnavalesque, et pensée pour atteindre de larges couches de la population.

La révision historiographique de Praxis 75, groupe peu prisé par la critique artistique de son époque, montre bien que, sous l'apparente unanimité d'affirmation et la prétendue dépolitisation de l'art des « heureuses années quatre-vingt », il existait alors des initiatives d'une acuité idéologique, d'une richesse linguistique et d'une pertinence théorique remarquables, par ailleurs radicalement engagées dans la transformation de l'état de choses. De plus, l'expérience en question revêt une importance historique indubitable quand on sait que, d'une part, elle constitue le maillon intermédiaire entre les mouvements artistiques contestataires des années soixante et du début des années soixante-dix et les nouvelles manifestations des années quatre-vingt dix ouvertes au monde social, et que, d'autre part, elle est pratiquement synchrone avec quelques-unes des pratiques critiques nées à la même époque dans des pays tels que le Royaume-Uni ou les États-Unis, sans toutefois relever d'un quelconque mimétisme superficiel ou d'une transposition mécanique, mais plutôt comme le résultat d'un enracinement profond dans son propre contexte socioculturel, chose qui nous permet d'y voir une forme particulière de *site-specificity* (art in-situ). Tout ceci confère au groupe de Gérone une valeur exceptionnelle et une indubitable importance dans le champ de la création communicative de l'époque.

Abstract

Grup Praxis 75 was created in Girona in the final days of the Franco dictatorship, as indicated by the number incorporated in the name and corresponding to the year it was founded, in a context of growing mobilisation of social and political forces opposed to the totalitarian regime and in favour of advancing towards a new free and egalitarian society. The group was active throughout the 1980s.

Its members – Bep Marquès and Lluís Bosch Martí – actively participated in founding and propelling the Assembla Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978) and acted as untiring ideological and cultural driving forces in the complex and conflictive process of revoking the Franco regime. They later developed notable activity as an independent group within the initiatives of the most dynamic social movements in the city (ecologist, pro-independence and pacifist).

Particularly outstanding among the aspects that distinguished the group's contribution, apart from

this collaborative strategy with protest groups and associations, is the centrality of montage in its work. A way of making and confronting reality inspired by techniques, working methods and processes of conceptualisation that come from collage, photo collage and, above all, photomontage, especially from different experiences of the interwar German Dadaists, but also receptive to the suggestions of the new realisms, pop art, narrative figuration or the critical and activist practices of the time. Moreover, the echo of historical experiences rooted in the Catalan reality and the poster production policy in the Republican and libertarian-leaning satirical press of the 1930s is also a notable part of its genealogy.

In the case of Grup Praxis, the combination of texts and pictures, taken from a wide range of printed sources, is the foundation of a significant form, based on semiotic interference and linguistic hybridism, which can impartially mix iconographic references of cultivated art with elements characteristic of popular and mass cultures, giving them new critical meanings. Its visual poetics is founded on a

rich array of rhetorical figures (repetitions, parallelisms, antitheses, comparisons, metonymies, metaphors, and so on), often used for a demythifying objective.

From a functional point of view, its work – where the most elaborate allegory coexists with the most direct and pointed pamphlet – became both an instrument of political and ideological struggle and a kind of chronicle of reality, often with a particular use of the most biting irony or sarcasm. Another aspect of its production responded to the thirst for knowledge and to the urge to recover memory that emerged strongly from the return to democracy. In this respect, the group played a role of rescuing and making known different aspects of history with a marked illustrative and didactic imperative.

This set of characteristics, to which should be added the use of channels of dissemination alternative to those of established art – such as associations, cultural, social and education centres, bookshops or bars – or the questioning of the idea of a single work, as much of the group's production was made to be reproduced in posters, leaflets, books and calendars or channelled through the periodical press, allows us to see its practice as a real experiment in visual culture with a popular aspiration, anti-elitist motivation and carnivalesque spirit, conceived to connect with broad layers of the population.

The historiographic revision of Grup Praxis 75, little valued by the artistic critics of its period, shows that, beneath the apparent affirmative unanimity and the supposed depoliticisation of the art of the “happy eighties”, there were initiatives of notable ideological acuity, linguistic richness and theoretical foundation,

while radically committed to the transformation of the state of things. Moreover, the aforementioned experience has an unquestionable historical relevance, given that, on the one hand, it constitutes a link between the artistic protest movements of the 1960s and early 70s and the new manifestations of the 1990s receptive to the social world. And, on the other, it maintains a notable synchrony with some of the critical practices that emerged at the same time in countries such as the United Kingdom and the United States, but without responding to any kind of superficial mimeticism or mechanical transposition, but rather as the original result of a deep rooting in its own socio-cultural context, which allows us to speak of a particular form of site-specificity. All of this gives this group from Girona an exceptional value and an undoubted transcendence in the field of communicative creativity of the time.

