

UN LLARG VIATGE 1939-2007

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

Volum I

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

2.7.- Plenitud. Etapa evolutiva i de reflexió a nivell artístic. De participació i reconeixements.

Dècades dels vuitanta i noranta, fi de segle i mil·lenni, primeres dècades del segle XXI. Fi del projecte socialista. Moments del posts i els neos: postmodernisme, postcolonialisme, postfordisme i neoliberalisme. Fi de la transició de la dictadura a la democràcia, intent de cop d'estat i cursa per a la modernització, noves estructures democràtiques: construcció i crisi de l'estat de les autonomies. Nou escenari i mitjans : globalització i internet.

2.7.1 Context sociopolític

2.7.1.1 Internacional.

2.7.1.1.1. Primer escenari, anys vuitanta: L'enfonsament d'ideologies i sistemes. Fi del socialisme: la *perestrojka* i la *glasnot*: fi de la "guerra freda".

Durant els anys vuitanta, a l'URSS es produeix una successió de primers mandataris. L'any 1982 mor Leonid Breznev que va deixar com herència als seus successors una important crisi econòmica del imperi soviètic. El seu successor Iuri Andropov, va afrontar amb dificultats la situació i va iniciar una línia reformista però estava malalt i va morir el 9 de febrer de 1984. L'establishment va posar el poder en mans de Konstantin Chernenko, un home gran de setanta-un anys, dèbil i malat, que va significar el retorn a les velles formes de l'estat soviètic, va morir el 10 de març de 1985. El Comitè Central va elegir el membre més jove del Politburó Mijail Gorbachov.

Mijail Gorbachov acabava de complir 54 anys, tenia clar que per millorar la situació interior de la Unió soviètica havia de disminuir a la vegada la despesa militar i els costos de l'imperi i tornar a reprendre negociacions de distensió amb EUA, sense abandonar el sistema vigent, ja que era un convençut que, amb tots els defectes, el socialisme era més just i equitatiu, en definitiva més beneficis per la gent comú.

Davant aquesta situació Gorbachov va endegar l'anomenada *perestrojka*, un programa de reformes profundes destinades a acabar amb la corrupció i la inoperància de l'estructura governamental. Va impulsar el desenvolupament mitjançant el retorn a una peculiar economia de mercat basada en la descentralització i la privatització controlada, en reduir la despesa militar i recuperar l'hegemonia mundial enfront de la EUA, que l'URSS havia anat perdent durant els divuit anys de mandat de Breznev.

Gorbachov va aplicar a la vegada la *glasnost* (política de portes obertes), va suposar l'inici d'un procés d'obertura i de tolerància en creences i opinions, amb la reducció del control i el dirigisme intern, però va haver de fer front a la inèrcia dels més refractaris al canvi i als propugnadors d'una renovació radical i ràpida. En aquesta etapa de dificultats i d'obstacles, el líder soviètic va aconseguir els seus majors èxits en les relacions internacionals, especialment en la política de defensa i amb un apropament distès als EUA. Entre els dos països s'acorda el desmantellament de les bases i els arsenals nuclears i la limitació de l'ús d'aquest tipus d'armes.

En reconeixement a les reformes empreses Gorbachov va obtenir el reconeixement internacional i se li va atorgar el Premi Nobel de la Pau l'any 1990 per la seva "*transcendental contribució a la distensió mundial, al desarmament i a la llibertat*", malgrat aquests fets les tensions internes van aflorar i l'economia va entrar en fallida, fets que el van allunyar del poder a finals de 1991.

Fi de la guerra freda: fi de la recessió econòmica i canvis en el model productiu
La *perestrojka* de Gorvachov va propiciar un nou mapa geopolític donat que va afavorir que es despertessin una sèrie de moviments nacionalistes que van aconseguir la independència de les repúbliques soviètiques del Bàltic i altres processos d'obertura cap a la democràcia en països de l'òrbita soviètica com Polònia, Txecoslovàquia.

Aquesta fase de relaxament i entesa en les grans qüestions internacionals entre les dues grans potències va portar a moviments i mobilitzacions populars a la RDA, que van desembocar en un fet d'una gran transcendència simbòlica, el 9 de novembre de 1989, un mes després que el règim celebrés el seu quarantè aniversari, la RDA va decidir obrir les seves fronteres a Occident. De manera immediata una multitud de persones es va concentrar davant el mur de Berlín i va començar a enderrocar-lo. Així es va posar simbòlicament fi a la "guerra freda". Pels nadals de 1989, els dirigents de la RFA i de la RDA obren la porta de Brandenburg i donen el primer pas cap a la unificació d'Alemanya, que es va aconseguir el 3 d'octubre de 1990 amb la desaparició de la RDA. Van ser els primers passos cap a la democratització dels països de l'Est d'Europa.

A nivell econòmic, a mitjans dels anys vuitanta, es van començar a observar els primers indicis d'acabament de la crisi, llarg període de recessió dels països occidentals industrialitzats, que va començar amb l'anomenada crisi del petroli, provocada per la decisió que, a mitjans dels anys setanta, van prendre els estats petrolers del golf Pèrsic de doblar i reduir el subministrament del cru als estats que van donar suport a Israel en el conflicte arabo-israelià.

Es va entrar en una fase d'expansió econòmica que va consolidar un mapa industrial europeu transformat, on antigues regions tradicionals fabrils competien amb les de creació recent, provocat pel fet que multinacionals nord-americanes es van desplegar a l'Europa Occidental. Fet que va comportar una transformació en les relacions del diferents agents del mercat laboral i un nou sistema de producció, conegut en la teoria econòmica i d'organització industrial com postfordisme, on predomina la flexibilitat en les relacions entre capital-treball i les reformes del model laboral que aquesta relació comporta.

2.7.1.1.2 Segon escenari anys noranta: canvi de paradigma en un món globalitzat : nous escenaris de conflicte, els tractats europeus, la mirada confrontada, les teories neoconservadores i el postcolonialisme.

Una de les conseqüències de la societat de la informació i de la cultura de masses és l'impacte global dels esdeveniments, la implicació dels estats i dels organismes supraestats i la percepció que d'aquests fets en tenen els individus cada vegada més informats, amb la conseqüent manipulació que aquest fet comporta, des dels mitjans de comunicació de masses.

Nous escenaris de conflicte: la Guerra del Golf i el conflicte de Bòsnia.

L'any 1991 hi va haver la primera guerra televisada, la guerra del Golf, que es va mostrar al món per televisió, tenia poc a veure amb el que realment va succeir, tal com explica Fontana (2011):

La propaganda inventó, por una parte, atrocidades como la de los niños prematuros asesinados en sus incubadoras por los invasores iraquíes de Kuwait, cuya difusión por una empresa de relaciones públicas contratada por los kuwaitíes sirvió para sacar adelante la votación que decidió la entrada de los Estados Unidos en la guerra (la niña que estremeció al mundo explicando entre lagrimas estos horrores era la hija del embajador de Kuwait, que no se había movido de los Estados Unidos, y la historia que contaba había sido inventada por completo).

Se cuidó también de que los corresponsales de los medios informativos no viesan más que lo que los militares habían preparado para ellos. Se quería evitar la repetición del “síndrome de Vietnam” y se les ocultaron cuidadosamente las realidades desagradables, (...) Cuando algunos periodistas se preguntaron qué sucedía en aquella extraña guerra en que no había cadáveres, Colin Powell aclaró que lo de enterrar soldados vivos era un procedimiento acorde con las leyes de la guerra. (p.776)

Amb George Bush al govern dels EUA, es va organitzar la primera gran guerra posterior a la guerra freda: la Guerra del Golf, una de les més sagnants per a la població civil.

El 12 de gener de 1991 el Congrés nord-americà va aprovar la declaració de guerra. L'operació Tormenta del Desert (Desert Storm) va començar el 18 de gener amb una primera fase de bombardejos massius sobre la població civil d'Irak. El 28 de febrer Saddam Hussein va acceptar l'exigència d'una rendició incondicional.

El balanç fou demolidor 240 morts dels atacants contra 1.000.000 milió de morts de la població civil iraquiana, víctimes d'uns bombardejos brutals i de l'ús d'un tipus d'armes que van seguir causant danys tant als iraquians com als soldats nord-americans que van estar a l'escena del combat.

Després de la Guerra del Golf, va saltar un nou conflicte en el pla internacional, la pau es trencà al centre d'Europa pel desmembrament de l'estat de Iugoslàvia. Els problemes van començar com a conseqüència d'una crisi econòmica estructural. L'atur i el malestar social van allunyar la població del govern i van crear tensions separatistes. La república federada de Bòsnia i Hercegovina es va veure sotmesa a la intransigència centralista de Sèrbia i a les ambicions independentistes d'Eslovènia i de Croàcia.

L'any 1991 quan Bòsnia i Hercegovina es va proclamar independent es van incrementar els enfrontaments entre les poblacions de serbis, croats i musulmans que hi convivien. La situació va derivar cap a una guerra civil que la presència dels cascs blaus de l'ONU no va aconseguir frenar, finalment l'any 1992 van abandonar el país a la seva sort.

Els propers anys l'enfrontament entre les comunitats serbobosniana i la de croats i musulmans va empitjorar i es va iniciar una cruenta neteja ètnica de les forces sèrbies sobre la població musulmana que va culminar l'any 1995 en una gran carnisseria, fet que va provocar la intervenció per via aèria de les forces de l'OTAN que va portar a la negociació del tractat de pau a Dayton (1995), amb una divisió garantida de Bòsnia i Hercegovina i el reconeixement progressiu de molts del estats i una important presència de soldats de la multinacional força d'interposició de l'OTAN IFOR (Implementation Force).

Després d'aquests dos grans conflictes i amb el fi de la creuada anti soviètica, es va buscar una nova amenaça col·lectiva per consolidar la unitat d'"Occident" amb la centralitat del lideratge nord-americà. Es va assenyalar com el pròxim enemic de "la civilització" el fonamentalisme islàmic, una de les primeres obres que va abordar aquest plantejament és l'article "*El xoc de civilitzacions?*" (The Clash of Civilizations?) del professor de Ciències polítiques de la Universitat de Harvard, Samuel Huntington, publicat l'any 1993 a *Foreign Affairs*. Huntington prediu que els principals actors polítics del segle XXI seran les civilitzacions en lloc dels estats-nació.

Els nous tractats europeus.

L'any 1992 es van signar els tractats de Maastricht, els països de la Unió Europea (UE) van donar un important pas endavant per a la seva unificació política i econòmica, amb l'objectiu d'impulsar el desenvolupament dels països membres. Era la reforma més important des de la creació de la CE l'any 1957, es va establir que un dels pilars de la nova política europea fos la Unió Econòmica i Monetària (UEM), a la que es van incorporar, l'1 de gener de 1999, els països que havien demostrat un grau de convergència adient, va ser concebut com una àrea d'estabilitat monetària on operar amb una moneda única, l'euro, destinada a substituir definitivament les monedes estatals a partir de juliol del 2002.

La introducció de l'euro i la creació del nou espai va suposar l'existència d'un sol Banc Central Europeu, l'establiment d'una política monetària única, un sistema de canvi unitari i tenir una concertació més estreta amb la resta de polítiques macroeconòmiques. Els acords de Maastricht van anar en la línia de reforçar el procés d'unitat europea: es va decidir aplicar una política exterior comuna, basada en el consens majoritari, en temes relacionats amb la Conferència de Seguretat i Cooperació a Europa (CSCE), el desarmament i el control de les armes. En política interior i jurídica es va optar per un increment de la cooperació interestatal en els afers d'immigració i asil, l'ampliació dels drets electorals per a una nova ciutadania europea, la supressió de les

fronteres i la lluita contra el crim organitzat per mitjà de l'Europol, la policia judicial europea.

La Unió Europea es va configurar com una potència mundial i va ampliar l'adhesió de diferents països: 1993 Dinamarca, 1994 Àustria, Finlàndia i Suècia, i progressivament es van anar incorporant: Xipre, Malta, la República Txeca, Polònia, Hongria, Eslovàquia, Romania, Bulgària, etc.

Durant els anys noranta els estats membres van acordar el pacte d'estabilitat que va imposar la barrera màxima de dèficit (3% del PIB) i la suspensió de vot al consell de ministres per als països que violin les llibertats fonamentals.

Va sorgir el moviment de les eurociutats, grup de pressió format per Barcelona, Birmingham, Frankfurt, Lió, Milà i Rotterdam, es van organitzant davant de les institucions europees i els governs estatals, en el convenciment que tenen un important paper a fer en matèria cultural, social, econòmica i d'innovació en la nova concepció del continent.

La mirada neoconservadora

L'equip de polítics neoconservadors que havien format part dels governs de Reagan i s'havien consolidat amb G.H.W. Bush, en aquesta dècada, mentre exercia la presidència Clinton, van preparar una nova formulació dels plans d'afirmació nord-americana en la política mundial, que implicava el retorn al rearmament i al unilateralisme, que reafirmava una idea d'imperi per a l'etapa posterior a la guerra freda. La direcció política estava en mans de persones que havien desenvolupat càrrecs en el passat com Donald Rumsfeld, la formulació dels nous projectes era d'un grup de joves intel·lectuals de dretes, molts d'ells d'origen jueu.

L'any 1997 es va publicar la declaració de principis del Project for the New American Century, una organització finançada per diverses fundacions conservadores, que sostenia que "el lideratge de Amèrica del Nord" és bo per Amèrica del Nord i bona per al món" i advoca per una hegemonia amable, amb la finalitat de promoure la democràcia i la llibertat dels mercats.

El setembre del 2000 aquest grup va publicar l'estudi: *Rebuilding America's Defenses: Strategy, Forces and Resources for a New Century*, estudi que desenvolupa a fons les idees del nou projecte imperial. Estableix un sistema dedicat a preservar la *Pax americana*. Descriu diferents funcions: assegurar i estendre la zona de pau democràtica, evitar l'aparició de noves potències competidores, defensar les regions clau i explotar la transformació de la guerra. Marcava zones estratègiques: Àsia i el golf Pèrsic, documents on no es parla encara de terrorisme, sinó del pla per una nova supremacia mundial.

Aquest projectes tenien com primers objectius el Pròxim Orient per l'estreta relació dels grups "neocons" amb el lobby jueu.

La mirada postcolonial. Un discurs acadèmic.

El postcolonialisme i els estudis postcolonials són una disciplina acadèmica específicament postmoderna i que es mou en entorns de pensament i de recerca d'ideologia progressista i d'esquerres. Un discurs que s'ocupa d'analitzar i estudiar la reacció al colonialisme, particularment en l'àmbit dels països descolonitzats, tractant les relacions de poder, imperialisme, neocolonialisme i la tensió cultural entre colonitzadors i colonitzats. Els estudis culturals van obrir l'àmbit acadèmic a noves veus del que es va anomenar teoria postcolonial, que permetia analitzar els processos de construcció simbòlica i les estratègies de representació de les comunitats més desfavorides, ampliant així el marc epistemològic de la cultura occidental més enllà d'un patró d'alteritat.

Tot i que cronològicament l'estudi de la condició postcolonial es va iniciar a la dècada del 1950 des de diferents punts de vista, és a la dècada del 1980 quan els estudis postcolonials van intentar entendre i transformar l'ontologia i relacions de poder forjades durant els períodes de dominació colonial. Aquesta branca de la crítica postcolonial s'ocupa de qüestions referents a la idea de l'Altre, o del subaltern, proposant noves nocions de relació i anàlisi de la realitat, des d'un punt de vista d'hibridar les realitats i liminar els espais. Una de les obres més representatives, tot i que no fou la primera obra d'aquesta tendència, és el discurs iniciat per Edward Said a l'obra *Orientalisme*, publicada en primera edició l'any 1978 on denuncia els prejudicis eurocèntrics contra els pobles àrab-islàmics.

Des dels inicis dels anys noranta, el repàs crític del passat històric i de les relacions amb les antigues colònies es va convertir en un eix de treball que es va reflectir a les pràctiques institucionals del moment. Alhora, nocions com la «subalternitat», que permeten analitzar la relació entre els grups socials oprimits i el sistema social o el règim simbòlic que els oprimeix, han servit per fer visibles les formes de dominació que reproduïxen les estructures del colonialisme a l'interior de les societats de tradició europea.

Els processos de descolonització han provocat una transformació contínua de la població europea i uns índexs de contaminació cultural que han estat d'allò més productius en el camp de l'art contemporani.

2.7.1.2 Nacional

2.7.1.2.2 Primer escenari, anys vuitanta: Transició i democràcia: Cop d'estat i Construcció d'estructures d'estat, l'estat de les autonomies.

Construcció d'estructures d'estat: la internacionalització política entrada a l'OTAN i adhesió d'Espanya a la CEE.

El gener de 1981 la poc consolidada democràcia espanyola ha de fer front a una sèrie de contratemps que dificulten el període de la transició. Es produeix a finals de gener la dimissió del president de govern, Adolfo Suárez; ho justifica dient que no vol que la democràcia sigui un parèntesi en la història d'Espanya.

El 23 de febrer del mateix any, al cap d'un mes, en la sessió d'investidura del seu successor Leopoldo Calvo-Sotelo, es produeix un intent de cop d'estat militar que té com a braç executor Antonio Tejero, tinent de la Guàrdia Civil, el qual va entrar violentament al congrés del Diputats i segrestà els diputats i el Govern. La trama colpista, amb implicació de militars d'alta graduació, va ser avortada pel rei Joan Carles I, que va impedir que s'estengués la rebel·lió i durant la matinada del dia 24 de febrer, per televisió, es va manifestar a favor de la legalitat institucional.

El nou gabinet de govern va presentar la petició d'entrada a l'OTAN, tema no ben vist per amplis sectors de la població, però el govern ho va considerar oportú per poder efectuar necessàries i oportunes reformes a l'exèrcit. El desembre de 1981 es va signar el protocol d'adhesió d'Espanya i els parlaments, dels llavors quinze països membres, el van ratificar en els mesos següents sense oposició. L'any 1986, amb el PSOE al poder, es va convocar un referèndum que va confirmar, amb un 52,53% de vots favorables, la voluntat dels espanyols de continuar a l'Aliança Atlàntica.

El 12 de juny de 1985, al Palau Reial de Madrid, es va realitzar la signatura del tractat d'adhesió d'Espanya a la CEE, va ser un procés llarg que s'havia iniciat en ple franquisme, l'any 1962, sol·licitud que no es va tenir en compte a causa de la persistència del règim dictatorial de Franco. L'any 1970 es va signar un acord de preferència i l'any 1977, quan es restableix la democràcia a l'Estat espanyol i per tant queda eliminat el principal obstacle per a la integració espanyola a la CEE, el govern sorgit de les eleccions torna a sol·licitar l'adhesió, que va entrar en vigor l'1 de gener de 1986.

Aquest fet va suposar un desafiament al procés de modernització que havia d'abordar l'Estat espanyol, calia un canvi de mentalitat i l'adaptació de les estructures d'estat: socials i econòmiques del país a la política comunitària.

La configuració de l'estat de les autonomies.

Els vuitanta, per l'Estat espanyol, van ser uns anys de canvi en la seva organització territorial, durant els quals es va configurar l'estat de les autonomies.

Després de la crisi governamental, que com he explicat va acabar amb la vida política d'Adolfo Suárez i va enfonsar el seu successor Leopoldo Calvo-Sotelo, l'octubre de 1982 va guanyar amb una còmoda majoria el PSOE i va portar a la presidència de l'Estat, Felipe González, qui al llarg de la campanya havia propugnat un canvi d'estil en la governabilitat del país. Quan va arribar a la presidència del consell de ministres, va desplegar una política reformista de tendència moderada que va afrontar la reconversió industrial i va promoure el sosteniment econòmic, va devaluar la pesseta, fet que va acompanyar de mesures de reactivació.

La descomposició dels partits de centre i de dreta va propiciar la consolidació del PSOE, que va obtenir la confiança de l'electorat per exercir el poder no

només en el Govern de l'estat, sinó també en molts municipis i en la major part de les comunitats autònomes.

Malgrat aquesta comoditat i confiança, el creixement de la taxa d'atur i el distanciament amb les centrals sindicals va tenir com a resultat una creixent conflictivitat social, que va portar a mobilitzacions reivindicatives de millores salarials i de demanda de llocs de treball, especialment en les zones més afectades per la reconversió industrial, procés que va desembocar, el desembre de 1988, en una vaga general que va paralitzar pràcticament tot l'Estat.

L'any 1981, després d'haver obtingut el respectiu estatut d'autogovern per part de Catalunya i el País Basc, la UCD i el PSOE van acordar el pacte autonòmic que va configurar el denominat "estat de les autonomies". En dos anys es van aprovar els següents estatuts: 1982 Galícia, Andalusia, Astúries, Cantàbria, La Rioja, Múrcia, València, Aragó, Castella- La Manxa, Canàries i Navarra i el 1983 Madrid, Castella- Lleó, Balears i Extremadura .

A Catalunya, amb les eleccions parlamentàries de 1980 va arribar a la presidència de la Generalitat restaurada, després del retorn de l'exili del president Josep Tarradellas, el polític Jordi Pujol, líder de la coalició nacionalista de Convergència i Unió (CiU), que va endegar una política de transformació i de modernització del país, sense deixar de banda la articulació d'una consciència nacional col·lectiva i la consecució d'un equilibri territorial entre les diferents comarques. Home de tarannà populista, va governar amb majoria, amb pactes o en coalició, fets que el van portar a revalidar la seva condició de primer dignatari de Catalunya fins l'acabament del segle XX.

2.7.1.2.2 Segon escenari, anys noranta: moment de creixement i de recessió, la paradoxa dels grans esdeveniments internacionals: l'Exposició Universal de Sevilla i els XXV Jocs Olímpics de l'era moderna a Barcelona.

El procés de transformació i accés a la modernitat endegat per la societat espanyola al llarg de la dècada dels vuitanta i més concretament en el període que va de 1986 al 1990, introduïdes en l'apartat anterior, coincideix amb un moment d'expansió econòmica nacional i internacional.

En el cas de l'Estat espanyol es va traduir en un important augment del poder adquisitiu dels seus ciutadans i de molts sectors de la societat, donat que va augmentar la població ocupada i també cal citar l'important augment de la despesa pública que va portar a terme el govern del PSOE quan va implantar i modernitzar estructures pròpies de l'estat del benestar.

Moderació del creixement i recessió (1991-1994)

Entre el 1991 i el 1994 es va produir una moderació del creixement econòmic, la crisi s'intensifica entre 1992 i 1994. Les causes cal buscar-les d'una banda en l'escenari internacional, l'economia mundial va estar afectada per una important recessió, d'altra banda recordem, com hem explicat, que és el

moment de la signatura del tractat de Maastricht i la implantació dels canvis progressius i estructurals que aquest tractat comporta a tots els països de l'òrbita europea i també a l'Estat espanyol.

El sector on es va notar més l'efecte de la recessió va ser en el mercat de treball, que va comportar que entre 1992 i 1994 es van destruir llocs de treball massivament. Aquest fet es va agreujar en alguns territoris de l'estat espanyol donat que durant els anys anteriors s'havien preparat dues grans infraestructures, amb grans inversions, per acollir dos grans esdeveniments de caràcter internacional: l'Exposició Universal de Sevilla i el XXV Jocs Olímpics de l'era moderna a Barcelona.

L'Exposició Universal de Sevilla i L'era dels descobriments

D'abril a octubre de 1992, l'antiga Hispàlia va acollir una de les grans exposicions mundials del segle XX, que va abraçar la temàtica de *l'era dels descobriments*.

L'Exposició Universal de Sevilla es va muntar a l'illa de la Cartuja, on fins aleshores hi havia hagut un monestir abandonat, i els participants hi presenten una selecció de les més destacades aportacions culturals, tecnològiques i científiques de la humanitat durant els darrers cinc cents anys.

Diversos organismes internacionals, un bon nombre de corporacions, la major part representants de la recent organització territorial en comunitats autònomes de l'Estat espanyol i cent onze països hi van prendre part.

La superfície construïda en motiu de la mostra va ser de 650.000 m². Es va inaugurar el primer tram de l'Alta Velocitat Espanyola (AVE), una de les infraestructures de modernització del país. Més de disset milions de persones van visitar les instal·lacions.

Es va voler convertir l'esdeveniment en una mostra de la capacitat de modernització d'Espanya i el símbol d'una internacionalització que es va associar, en aquest cas, amb un fet de posicionament que es podia observar com postcolonial, però la realitat portava a projectar una mirada acrítica i festiva, amb una visió del passat postmoderna: la commemoració del V Centenari del descobriment d'Amèrica.

Barcelona, seu dels XXV Jocs Olímpics de la era moderna.

Un dels esdeveniments importants de la dècada, amb projecció internacional, va ser la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona, del 25 de juliol al 9 d'agost de 1992.

Les inversions públiques i privades, per més de 700.000 milions de pessetes, van beneficiar la millora d'infraestructures en primer lloc a la capital catalana, on es van modernitzar en pocs anys: la xarxa viària, l'edificació d'un conjunt d'infraestructures necessàries per a la celebració dels Jocs Olímpics (l'Anella Olímpica amb l'Estadi Olímpic de Montjuïc, les piscines Bernat Picornell, el Palau Municipal d'Esports, el Palau Sant Jordi, la Vila Olímpica, ...) i també es

van realitzar unes actuacions de millora general per potenciar la ciutat: la construcció de les rondes, la remodelació de l'aeroport del Prat, la torres de comunicacions i la torre de Telefònica. I, en segon lloc, van beneficiar les setze subseus olímpiques amb millores en els accessos i en les instal·lacions (Badalona, Banyoles, la Seu d'Urgell,...).

En la cerimònia de clausura, que, com la d'inauguració, va ser elogiada internacionalment per la creativitat de l'espectacle que es va oferir, Joan Antoni Samaranch, president del Comitè Olímpic Internacional (COI), va destacar l'èxit d'organització, esportiu i de participació del públic, qualificant l'esdeveniment com els millors Jocs de l'era moderna.

També el mateix any, en les primeres setmanes de setembre, es van celebrar els IX Jocs Paralímpics, que van comptar amb una participació de quatre mil esportistes d'alt nivell amb discapacitats físiques o sensorials.

Una etapa de creixement 1995-2000.

A partir de 1995 l'economia torna a créixer tant a l'Estat espanyol com en el marc internacional, la influència que van tenir el desenvolupament de les noves tecnologies: les telecomunicacions i la informàtica és important, es va iniciar l'anomenada era d'Internet. Fet que va comportar canvis importants i ràpids en les relacions industrials, comercials i socials.

A partir de l'any 2000 hi va haver una aturada en aquest procés, es va desinflar la bombolla especulativa que va tenir diferents efectes, una conseqüència internacional important va ser la davallada en les borses de les accions de les noves companyies, que va tenir com efecte el tancament de moltes d'aquestes companyies, un exemple nacional és el cas de Terra. Com efectes col·laterals van ser de nou: l'increment de l'atur i l'inici de la transformació del mercat laboral cap a un marc més inestable i precari; malgrat aquesta situació, va quedar la tecnologia que es va posar al servei del desenvolupament econòmic.

2.7.1.3 La crisi global: tercer escenari internacional i nacional.

En els primers anys del segle XXI, el tret més destacat de l'anomenada globalització ha estat la persistent crisi econòmica que des de 2007, després del col·lapse de Lehman Brothers, un fenomen local dels Estats Units, va acabar afectant al món sencer: els països desenvolupats, els emergents i els que estan en vies de desenvolupament, deixant sense treball, sense habitatge i sense recursos milions d'essers humans i condemnant a la fam i a la pobresa molts milions més.

Les conseqüències són, d'una banda, la crisi de model de la societat que es va dibuixar després de la segona guerra mundial, a partir de 1945 els governs del món Occidental, protagonistes del conflicte, van treballar amb la promesa de construir l'estat del benestar i mantenir les llibertats. I, d'altra banda, la

impossibilitat de desenvolupament que aquest fet suposa per molt països que estan en permanent conflicte o sobreexplotats per les potències colonitzadores.

El polític i fundador del moviment neocon Francis Fukuyama autor del llibre *La fi de la història i l'últim Home*, publicat l'any 1992 sostenia que, des del final de la guerra freda i amb la derrota dels socialisme, renovar les promeses de 1945 era possible gràcies a la supremacia política dels Estats Units i els efectes de l'economia liberal globalitzada, en definitiva del triomf del capitalisme neoliberal.

Les promeses de pau, democràcia universal, llibertat i equilibri econòmic no s'estan acomplint, donat que no hi ha pau i és més, s'utilitza i s'argumenta que la guerra, determinats conflictes, són necessaris pel manteniment i el bon funcionament del sistema democràtic. La pèrdua de llibertats individuals i col·lectives és important. L'increment de l'abisme entre rics i pobres és considerable, amb la conseqüent desaparició de la classe mitja. Aquest en definitiva és el món que ha creat el capitalisme realment existent, contestat per capes populars, de moment poc organitzades, des de diferents punts de vista, tal com indica i conclou Fontana (2011):

El problema es complejo. La "jerarquía global establecida" ganó su guerra contra el comunismo y está a punto de completar, con mucha menos brillantez, la "guerra contra el terror". Pero ¿cómo se puede librar una guerra contra quienes se sublevan contra la "injusticia social" y la "falta de dignidad política"?

Habrà que esperar a ver cómo se desarrolla este nuevo "desafío", para valorar la capacidad de respuesta del sistema. Lo que hasta ahora se ha podido ver en los más diversos escenarios del planeta son movimientos que nacen de la resistencia de unas capas populares que no se resignan al futuro de indefensión y pobreza a que les condena el nuevo orden triunfante, y expresan sus protestas al margen de los canales tradicionales (partidos, sindicatos, iglesias...), a los que acusan de haberse vendido o, cuando menos, de haberse dejado neutralizar. (p.975)

2.7.2 Context cultural i artístic: nacional i internacional.

Globalització : noves tecnologies i escenaris internacionals. Debat modernitat-postmodernitat. L'eclosió del paper de l'art a la societat

2.7.2.1 Globalització : noves tecnologies i escenaris internacionals.

Al final de la guerra freda, que va tenir com exponent simbòlic la caiguda, el novembre de 1989 , del mur de Berlín, es va produir com a conseqüència del final d'una era la cristal·lització d'un nou paradigma global, màxim exponent social, polític, econòmic i cultural del nou moment: la Globalització.

La Globalització va iniciar un procés econòmic, polític, social i cultural a escala planetària on les noves possibilitats de les tecnologies de la comunicació i les interdependències que propicien transformen els contextos i les seves realitats. Aquest procés es va iniciar en societats organitzades en models de democràcia liberal i economia capitalista.

Específicament, en el marc cultural, es caracteritza per un procés que interrelaciona les societats i cultures locals en una cultura global, “la aldea global” que ja va ser anunciada als anys seixanta per el filòsof canadenc Herbert Marshall McLuhan, el mateix que també va ser el primer en posar l'èmfasi en un canvi substancial que era una conseqüència dels nous mitjans de comunicació: la transformació d'“allò real”, expressat en la màxima, “el mitjà és el missatge”, situant un primer punt de debat sobre la fractura entre la realitat i la seva representació: la mediatització del mitjà.

És en aquest context d'expansió del nous mitjans de comunicació, on es va obrir el debat entre el que s'ha anomenat alta i baixa cultura, concretament en el terreny artístic podem situar la línia divisòria entre l'art elevat i l'entreteniment de masses, un reflex social de la lluita de classes contemporània, que el sociòleg francès Pierre Bourdieu va descriure en el seu text *Distinción* (1979, 1a ed. castellà 1998), on va argumentar la idea de “capital cultural” en relació a que en les societats industrialitzades occidentals l'habilitat per consumir art elevat equivalia a tenir el “capital cultural” necessari, fet que es traduïa en status social i poder.

Només a tall d'exemple recordar que va ser al llarg de la dècada dels vuitanta quan es va desenvolupar la implantació dels mitjans audiovisuals propis de Catalunya destinats a potenciar la llengua catalana i una mirada local des de l'entorn global, TV3 el 10 de setembre de 1983 va iniciar les seves emissions íntegrament en català, que va regularitzar el gener de 1984 i, el desembre del mateix any es van legalitzar pel govern de l'Estat espanyol. TV3 va tenir una ràpida acceptació entre la població catalana i va esdevenir una eina efectiva per a la reconstrucció nacional de Catalunya, la promoció de la cultura autòctona i la normalització lingüística.

Va ser al llarg de la dècada dels noranta quan a nivell global, es va avançar en el desplegament de les telecomunicacions. Es va produir en paral·lel la diversificació de les aplicacions convencionals: telefonia, televisió, radiodifusió,... i l'expansió de les comunicacions mitjançant xarxes de dades, la telefonia mòbil, sistemes de telemetria per satèl·lit, que va estendre l'ús de tota mena de xarxes, tant públiques com privades. Va ser a mitjans de la dècada quan es va començar a implantar la xarxa de xarxes: Internet, que a principis del segle XXI ja tenia centenars de milions d'usuaris de tot el món.

2.7.2.2. Debat Modernitat vs postmodernitat.

El debat entre les posicions dels pensadors arrelats a una realitat moderna situada en els principis de la il·lustració i la necessitat de la seva revisió i els que descriuen la nova realitat postmoderna, i les contradiccions de l'individu en una societat postindustrial en constant transformació, es va intensificar en les darreres dècades del segle XX i les primeres del segle XXI. Moment en el que la importància en el sector productiu de les indústries culturals i el desenvolupament de les tecnologies de la informació i la comunicació van tenir i tenen un paper determinant en la cultura en general i l'art en particular.

En la tendència revisionista de la modernitat trobem el filòsof i psicòleg francès Michel Foucault, posició que defineix en el seu llibre *¿Què és la il·lustració?* (text escrit a 1984 i publicat en versió original l'abril de 1993), com una ontologia crítica de l'actualitat seguint la empremta deixada per Kant. Va reescriure i resituar el paper dels intel·lectuals davant el poder: *Els intel·lectuals i el poder* (entrevista publicada l'abril de 1972), no davant les masses sinó en lluita contra les formes de poder des del terreny del "saber", del "discurs" i la "consciència", el seu paper consistiria en elaborar el mapa i les acotacions sobre el terreny on s'ha de lliurar la batalla, entenent que el poder s'exerceix i funciona a través d'una organització reticular.

També trobem l'últim dels grans filòsofs alemanys sorgits de l'anomenada Escola de Frankfurt de la Teoria Crítica, Jürgen Habermas, ha estat un dels principals crítics a les noves corrents postmodernes. Va desenvolupar un concepte situat en la revisió de la tradició moderna, abordant les condicions particulars de la societat de postguerra. La seva obra ha ajudat a entendre el paper del museu i les funcions de les avantguardes en l'anàlisi que fa de la transformació estructural de l'esfera pública i el paper del projecte il·lustrat. En aquesta tessitura es situen artistes alemanys que ja als anys seixanta van afrontar la qüestió de com podien fer de la història alemanya recent el tema de la cultura visual, reivindicant al mateix temps la pintura com a mitjà; els pintors George Baselitz, Gerhard Richter, entre d'altres en són un exemple.

La posició postmoderna ha estat abordada per diferents autors cada un d'ells ha fet aportacions al terme, al concepte i als seu abast en el context que estem abordant. Aquí faré una breu semblança de diferents opinions i aportacions que han descrit i influït a l'home i per ende a l'artista contemporani, una direcció de les mirades i els punts de vista aportats.

L' historiador de l'art alemany Benjamin HD Buchloh descriu dues posicions el què en diu "Posmodernitats rivals", una la "postmodernitat neoconservadora" que reaccionava contra la modernitat i el seu estil : Internacional, abstracte i d'experimentació lingüística en la ficció, amb un retorn a l'ornament en arquitectura, la figuració en art i la narració en ficció. Buchloh (2006) cita al crític estatunidenc Frederic Jameson , autor de *La postmodernidad o la lógica*

cultural del capitalismo tardío. Jameson és qui ha analitzat i descrit aquesta posició postmoderna:

(...) como Jameson en particular ha subrayado, los ochenta estuvieron marcados no por un retorno del estilo sino por su ruptura en el pastiche, no por una recuperación de la consciencia histórica sino por su erosión en la amnesia consumista, y no por un renacimiento del artista como genio sino por “la muerte del autor” (en la famosa frase del postestructuralista francés Roland Barthes), entendida como el único origen de todo significado. (p.597)

L'altre postmodernitat, la “postmodernitat post estructuralista” qüestionava la originalitat de l'artista i l'autoritat de la tradició i proposava una crítica de la representació donat que entenia que la representació construïa més que copiava la realitat, ens sotmetia a estereotips més que revelava la veritat sobre les persones. En aquest sentit, el filòsof francès, citat en l'anterior capítol, Jean-François Lyotard marcava en el seu text *La condició postmoderna* (1979), el final de les “grans narratives” de la “modernitat” estiguessin explicades i representades des de la història del progrés (la difusió de la Il·lustració) o com un relat de decadència (l'esclavització del proletariat).

Segons analitza Buchloh, un punt de divergència clar entre les dues posicions descrites és la necessitat, des del punt de vista neoconservador, de superar la modernitat perquè era massa crítica. Enfront del punt de vista postestructuralista que entenia que calia superar la modernitat ja que no era prou crítica i s'havia convertit en l'art oficial dels museus, l'arquitectura favorita de les societats anònimes i l'establishment,... però on hi ha el punt de fricció és en la qüestió de la representació, diu Buchloh (2006):

Pero era con respecto a la cuestión de la representación donde estas dos postmodernidades diferían más claramente. (...) la postmodernidad neoconservadora abogaba por un retorno a la representación, y daba por descontada la verdad de sus representaciones. La postmodernidad postestructuralista, por su parte, era impulsada por una crítica de la representación que cuestionaba esta verdad, y es esta crítica la que alineaba más estrechamente tal arte postmoderno con la teoría postestructuralista. (p.598)

En aquesta tessitura cal citar el filòsof i sociòleg francès Jean Baudrillard que en el seu treball relaciona l'anàlisi de la postmodernitat i la filosofia postestructuralista en el concepte de la representació. Reconegut per les seves investigacions entorn el concepte d'hiperrealitat, en el seu assaig *Cultura i simulacre* de 1978, assenyala que en l'era postmoderna el territori ha deixat d'existir, que només queda el mapa, en tant a representació del territori, és impossible distingir els conceptes de mapa i territori donat que la societat actual ha esborrat la diferència que existia entre ells. Un anàlisi exhaustiu d'aquest nou concepte de “real” és l'exemple que va estudiar sobre la Guerra del Golf i

el seu tractament televisiu per part dels Estats Units, que va portar a Baudrillard a escriure el text, *La Guerra del Golfo no tuvo lugar*, 1991, un dels primers clars exemples de la sobrerrepresentació d'allò "real".

2.7.2.3 *L'eclosió del paper de l'art en la societat contemporània: eclecticisme, esperit discursiu i dictadura de les lleis del mercat.*

En l'escenari internacional i al llarg de la dècada dels vuitanta la historiografia hi ha situat el final de les avantguardes per donar pas a un moment, finisecular manierista i eclèctic on qualsevol proposta per audaç i per atrevida que fos, era absorbida pels mitjans, la institució i els mercats.

Serà un moment en el que la influència Europea, que s'havia perdut en l'escena internacional davant els Estats Units després de la segona Guerra Mundial, tindrà una nova representativitat.

2.7.2.4 *Les convocatòries i les tendències i les lleis del mercat.*

El paper d'aglutinadors de les principals tendències artístiques que van adoptar a partir de les dues darreres dècades del segle XX les convocatòries de caràcter artístic és molt rellevant, van actuar possiblement gràcies també a l'impacte del desenvolupament dels mitjans, com grans altaveus des d'on articular un marc d'actuació, unes vegades més aproximat a la tendència i altres com manifestació des d'on poder desenvolupar discurs crític. Serà en la dècada dels noranta que es produirà l'eclosió del fenomen del biennialisme, que algunes veus crítiques van descriure a principis dels segle XXI com un circuit alienador del món de l'art i els seus seguidors, comissaris, artistes, crítics,.... Castro (2012)"La bienales, el escenario predilecto del *curatorismo* y de su producto *el arte temático*, están en las antípodas de las *zonas temporalmente autónomas*, de esas *utopías piratas* que el activismo reclama casi con rabia."(p. 10)

En aquest context vull destacar aquí una selecció d'esdeveniments que van marcar fites importants per entendre aquest desplegament de l'eclecticisme i impacte de determinades mirades en l'entorn de l'art i els seus protagonistes.

En la dècada anterior la Documenta V, celebrada l'any 1972 a la ciutat alemanya de Kassel, sota les directrius del curador i organitzador d'exposicions suïss Harald Szeemann, va significar d'una banda un canvi en l'organització de l'esdeveniment i d'altra banda en la projecció de la mirada i la proposta de continguts, es va presentar sota el títol de :*Befragung der Realität - Bildweten Heute* (*Enquesta de la realitat - Imatges actuals del món*) i tal com analitza Godoy (2002), va ser un moment d'inflació en el paper de l'art i els artistes en l'entorn social i els processos organitzatius:

La documenta 5 fue ante todo, y en esto parecen coincidir el grueso de la crítica, una muestra impresionante donde se dieron

cita un gran número de formas actuales de expresión en una puesta en escena llena de sorpresas. Atrás quedan las tres primeras Documentas, pero también la cuarta que, con su indecisión, queda enterrada en un lejano pasado. El abismo, admitimos, es grande.

La Documenta renunciaba evidentemente a una totalidad que ya no era posible encontrar. De cualquiera de las formas lo que se alabó fue la valentía de una exposición que se erigía en agente provocador, en agitador de conciencias. Porque en ella no solamente había arte contemporáneo para experimentar, sino también *Zeitgenossenschaft* (contemporaneidad), un fenómeno que 10 años más tarde dará en llamarse *Zeitgeist* (espíritu de los tiempos) y que se reflejarían en otra exposición casi tan mítica como la Quinta documenta pero posiblemente no tan visionaria. (p.109)

Els vuitanta van deixar enrere l'interès per trobar un llenguatge universal en el món de l'art i van aparèixer infinitat de dialectes que van conviure pacíficament. Van desaparèixer les resistències cap als gèneres tradicionals i no solament això sinó que es va presenciar una consagració generalitzada de la pintura. La Biennal de Venècia de 1980 va presentar la *Transvanguardia* de la qual en va ser mentor el crític i teòric italià Achille Bonito Oliva i els principals representants Nicola de Maria, Sando Chia, Enzo Cuchi, Francesco Clemente i Mimmo Pladino, entre els artistes italians. La *Transvanguardia* va néixer als anys vuitanta, era un moviment artístic italià, situat en un entorn postmodern, es va caracteritzar per un eclecticisme subjectiu en el que els artistes van utilitzar un llenguatge pictòric clàssic.

Va ser l'any 1982 quan a la Documenta VII a Kassel, el seu director artístic l'historiador de l'art i curador holandès Rudy Fuch que, si be tenia un indiscutible respecte per les estructures primàries i l'art conceptual, d'altre banda tenia una especial predilecció per l'expressionisme i la seva versió contemporània, la pintura salvatge. Aquestes preferències de Fuch pel neoexpressionisme van possibilitar que es presentessin artistes joves, entre els que hi havia els citats de la *Transvanguardia* italiana, junt a George Baselitz, Giovanni Anselmo, Keith Haring, Anselm Kiefer, Giuseppe Penone, Miquel Barceló, entre d'altres. Fuchs va treballar dues idees centrals la pintura i l'europèisme, fent que la Documenta 7 es fes ressò dels aires que corrien i va dissenyar una exposició basada pràcticament en un gènere quasi oblidat en detriment d'altres que pràcticament van desaparèixer, fet que va portar a la sospita de que s'estava servint a determinats interessos comercials.

El crític francès Pierre Restany, davant aquesta situació, en la línia europeista, va descriure, en un article a *Flash art* nº 109, el ressorgiment de l'eix Berlín-Roma com una nova reafirmació de la cultura centroeuropea. (Restany, 1982, p.42 citat per Godoy, 2002) va escriure:

(...) el sagrado imperio romano-germánico de la pintura ha encontrado el camino Dorado de un neo, post expresionismo europeo bajo la guía de Rudi Fuchs y Celant, dando por finalizado el complejo postbélico de la inferioridad artística europea con relación a los EE.UU. El actual Eje Génova – Eindhoven actúa como el instrumento operativo de un nuevo contra-poder: los 80 parecen haber sido los años en los que los dos duos de la camorra de la pintura –Fuchs-Celant, Szeemann-Bonito Oliva- han saldado sus cuentas. (p.143)

A partir d'aquest moment les diferents convocatòries de la Documenta es van celebrar en un temps en el que el panorama intencional d'exposicions havia canviat profundament. La Documenta ja no era aquella mítica exposició única i insuperable. Kassel es produïa en un entorn de discurs compartit, amb escenaris declarats i no declarats, panorama on hi jugaven un nou paper les institucions: museus i centres d'art, els mercats: les fires d'art i les convocatòries: els circuits de les biennals.

El punt d'inflació vindrà amb la convocatòria de l'última Documenta del segle XX: la Documenta 10, va tenir lloc l'any 1997, sota la direcció de Catherine David, historiadora de l'art, comissària d'exposicions i conservadora del cos de museus de França. Va ser la primera dona i la primera persona que no parlava alemany a curar la Documenta.

Mentre preparava l'esdeveniment, en una entrevista, David explicava l'enfoc i el plantejament de la Documenta 10, a Olivares (1997):

Una exposición como la Documenta se nos plantea como una paradoja, como una verdadera provocación. Hasta cierto punto todas las razones por las que la Documenta ha sido inventada ya no existen más, desaparecieron o cambiaron dramáticamente. Creo que es el momento, no para hacer un balance retrospectivo, pero sí para al menos plantear una posición reflexiva. (p.72)

La dècima Documenta de Kassel va proposar una nova genealogia de l'art actual on la proliferació dels escenaris desintegrava qualsevol escenificació. Es va situar en un punt antagònic als posicionaments postmoderns que descrivien el paper cultural de l'art com una sobrerrepresentació del context lligat a la progressiva espectacularització de la societat, estudiada pel situacionista i teòric polític francès Guy Debord, en el seu treball de filosofia *La societat de l'espectacle*, publicat l'any 1967, on va argumentar que la història de la vida social es pot arribar a entendre com "la declinació de ser en tenir, i de tenir en simplement semblar".

La proposta de David va ser articular una mirada de la situació de la societat mitjançant l'art i ensenyar, seguint les teories lingüístiques que defineixen l'art com un sistema, com aquest ho ha articulat en un determinat moment, des d'aquest punt de vista va fer irrenunciables el discurs intel·lectual d'autors com

Foucault i Derrida. No en va la dècima Documenta ha estat qualificada com la més ideologitzada de la seva història.

David va prioritzar les actitud polítiques i ètiques, tal com il·lustrava el títol del llibre-catàleg *Poètics- polítics*, front les contingències dels llenguatges. La seva exposició va parlar de temes com el neocolonialisme econòmic, la modernitat, el genocidi, els moviments de les grans masses de població i les seves conseqüències, les diferents percepcions i identitats culturals, va articular una mirada crítica a la història, al passat de postguerra i el paper de l'art contemporani i la cultura. Discurs que va fer sense perdre de vista una conjuntura històrica articulada per la caiguda del mur de Berlín, l'enfonsament progressiu del socialisme real, la globalització, el triomf de les lleis del mercat, i l'imperi d'allò efímer, la societat de l'espectacle, internet, la realitat virtual i el ciberespai.

Segurament aquest posicionament crític i de punt de vista universal van fer que tot i no presentar-se com a candidata, Catherine David fos cridada per la comissió internacional encarregada de seleccionar el candidat per dirigir l'esdeveniment, tal com diu Godoy (2002):

Catherine David ha sido llamada a ocupar el cargo de directora de la Documenta como una mujer de museo de duras concepciones, para de algún modo contener lo espectacular a lo que la exposición parecía estar condenada.

(...) Recorrió estudios de artistas, dio conferencias y se entusiasmó en la discusión sobre obras de arte que todavía posibilitan una verdadera experiencia estética, cognitiva, sensual e incluso ética. Su concepto se fundamenta en el proceso de la búsqueda, en el debate con artistas e intelectuales. (p.209)

2.7.2.5 Mercat i institucionalització de l'art contemporani.

Les dues darreres dècades del segle XX i els primers anys del segle XXI seran un moment de centralitat de l'art contemporani en el marc cultural i econòmic de la societat occidental. En aquesta centralitat hi van participar diferents agents, tal com he introduït en l'apartat anterior la descripció del eixos de la Documenta 7 van plantejar els aspectes que van marcar interessos dels sistema artístics de les dècades següents. D'una banda el retorn triomfal a la pintura emfatitzant els seus valors àurics i, d'altra banda, la reinvençió del paper del Museu com a santuari estètic, que legitimava un nou sistema comercial el protagonista del qual era l'art contemporani.

Reinvençió que portava implícita la resistència crítica que havia emergit des de les pràctiques artístiques de l'avantguarda, tema sobre el que versava i reflexionava l'exposició *Els límits del museu*, presentada l'any 1995 a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, Hanhardt (1995), un dels comissaris de la mostra deia:

El museu ha passat a ocupar un lloc problemàtic en la cultura i el comerç de final del segle XX. Aquest segle ha estat testimoni de la consolidació del poder del museu i de la seva expansió arreu del planeta com a institució que confereix valor cultural i monetari, a les obres d'art. Al mateix temps, però, ha emergit dins les pràctiques artístiques d'avantguarda una resistència a aquesta institucionalització de l'art i de la història de l'art. L'exemple provocatiu de Marcel Duchamp i l'"objecte trobat" confluirien, a l'horitzó, amb l'oposició a la valorització de l'objecte d'art dins la limitada economia del museu com a màquina cultural, que determina, mitjançant les seves col·leccions i el seu programa d'exposicions, la sort d'un discurs en el si de la societat en general, suscita el rebuig de l'artista, que s'hi resisteix amb estratègies retòriques i materialistes. (p.30)

En aquesta tessitura que acabo de descriure es produirà l'eclosió dels museus, centres i fires d'art contemporani tant a Estats Unit com Europa, fet que tindrà un valor especial, com veurem, en la visualització d'un accelerat accés a la modernització de l'Estat Espanyol, en el nou estadi de llibertat, tal com descriuen Eraso i Ortiz (2007):

Però val a dir que l'impacte d'aquests nous paràmetres va ser diferents segons el context: a Europa, l'art contemporani es va situar com un valor segur de mercat, aspecte que va influir en la proliferació d'un col·leccionisme privat i sòlid en l'àmbit anglosaxó i centreeuropeu, i públic en el cas francès; fet que va influir d'una manera positiva en els projectes editorials existents i de nova creació. En el context espanyol, es va traduir en la justificació de la proliferació d'infraestructures dedicades a l'art –i específicament a l'art contemporani-, que van aparèixer i disseminar per tota la geografia peninsular des de finals dels vuitanta i en el curs de la dècada dels noranta. (p.121)

A tall d'exemple voldria només apuntar alguns dels fets: l'any excepcionalment faust per a la museologia estatunidenca que va ser el 1984, es va inaugurar l'ampliació del MOMA de Nova York, el Miami Center for the Fine Arts, el Museu de Edward Larrabee Barnes a Dallas, el Museu d'Art de Fort Lauderdale a Florida, entre d'altres. Aquest mateix any a Nova York, es comença a treballar amb les ampliacions del MOMA, del Metropolitan Museum of Art i els museus Guggenheim i Whitney. Serà al 1986 que s'inaugurarà el nou edifici del MOCA de Los Angeles.

En l'escenari europeu podem recordar la inauguració, el març de 1984, del Staatsgalerie a la ciutat alemanya de Stuttgart, la important remodelació, l'any 1985, del Museu Nacional d'Art Modern situat en el Centre Georges Pompidou de París, la inauguració del nou edifici del Ludwig Museum de Colònia, l'any 1986, amb l'exposició "Europa – Amèrica", una confrontació d'actualitat entre la situació artística d'ambdós cantons de l'Atlàntic. L'any 1988 es va inaugurar

el Centro per l'arte contemporànea Luigi Pecci a la localitat italiana de Prato, per citar algunes de les iniciatives que van tenir lloc en aquells anys.

2.7.2.6 L'Estat Espanyol.

Tal com he comentat la proliferació d'infraestructures dedicades a la cultura en general i a l'art contemporani en particular va ser molt rellevant a l'Estat espanyol, fills dels plans estratègics de les ciutats, els museus i els centres d'art es van distribuir seguint els criteris provinents de l'esperit il·lustrat que intentava d'una banda apropar el ciutadà als corrents artístiques més recents i d'altra fer de pol d'atracció com a nou referent turístic dels nous centres urbans, emulant models d'altres contextos internacionals que ja en aquells moments començaven a tenir anàlisi crítiques i oblidant la necessària política educativa i de construcció de teixit social que calia fer venint del desert cultural que havia estat, en la construcció de massa crítica, els anys d'autarquia.

Cal dir que la implantació de museus i centres d'art contemporani de titularitat pública ha estat un important degoteig que es va iniciar a mitjans anys vuitanta i va durar fins que va esclatar la crisi l'any 2007. A tall d'exemple recordar, l'any 1986-1992, es va inaugurar i remodelar el MNCARS, Museu nacional Centre d'Art Reina Sofia, 1987 s'inaugurava a Madrid la Sala d'Exposicions del Canal d'Isabel II, el mateix any Atraleku a Sant Sebastià, el 1988 el CASM, Centre d'Art Santa Mònica a Barcelona, el 1989 l'IVAM, l'Institut Valencià d'Art Modern a València, el CAAM Centre Atlàntic d'Art Modern a les Palmes de Gran Canària, la Sala Amàrica a Vitòria, el 1991 la Sala Rekalde a Bilbao, el 1993 s'obria el Koldo Mitxelena Kulturunea a Sant Sebastià, el 1994 el CCCB, Centre de Cultura Contemporània a Barcelona, l'any 1995 el CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo a Santiago de Compostela, el MACBA, Museu d'Art Contemporani a Barcelona, el MEIAC, Museu Extremeny i Iberoamericà d'Art Contemporani a Badajoz, el 1997 es va inaugurar el Museu Guggenheim a Bilbao, el CAAC, Centre Andalus d'Art Contemporani de Sevilla inaugurat l'any 1991 es va traslladar a una nova seu l'any 1997, l'any 1999 es va obrir el EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló, el 2003 el Centre d'Art la Panera a Lleida, el 2006 l'Escorxador a Madrid, són alguns dels Centres – Museus entre molts d'altres, estudiats i descrits a Badia i Marzo (2007).

La política cultural que va portar a aquesta apropiació d'una expressió cultural com a marca d'identitat i projecció de la imatge de modernitat de l'Estat, liderada pel PSOE en el moment d'accés al poder l'any 1982 amb majoria absoluta, va protagonitzar i impulsar l'accés del país a una "modernitat" tenyida d'europèisme que va adoptar un sentit mimètic, més que no pas real, en les actituds i en els imaginaris. Aquesta concepció de la política cultural va portar que una de les primeres accions fos d'àmbit econòmic, va dissenyar una fira d'art contemporani ARCO, que es va inaugurar l'any 1982 en un país mancat, en aquells moments d'infraestructures museístiques dedicades a l'art contemporani, sense col·leccionistes potencials que poguessin donar suport al projecte, tot i que l'objectiu a mig termini era crear col·leccionisme d'art al país,

una fita que, transcorregudes més de tres dècades encara no està assolit, tal com expressa López, (2004) en el seu anàlisi sobre la Fira:

(...) Una meta que, pasadas más de dos décadas, aún no se ha alcanzado. Paradójicamente este fracaso quedó enmascarado por los medios de comunicación, cuyo triunfalismo a la hora de describir la feria – en especial a la hora de alabar la labor cultural desempeñada- atrajo a miles de curiosos que acudían a “ponerse al día” pero que salvo excepciones, no adquirían obra alguna. Las voces críticas surgieron cuando, con el paso de los años, el anhelado coleccionismo no acababa de consolidarse y, en cambio, la desproporcionada difusión mediática de la feria permitía que cualquiera excepto los directamente implicados –artistas y galeristas- siguiera beneficiándose de un espacio supuestamente pensado para ellos. (p.84)

Ben aviat aquest factor d'apropiació per part de l'Estat i alienació per part del mitjans de comunicació va ser denunciat, recordem l'article *Síndrome de majoria absoluta* que la crítica d'art Mar Villaespesa va publicar l'any 1989 al primer número de la revista *Arena Internacional del Arte*, on denuncia:

El arte no debe servir para poner marco al poder, sino para responder a la situación o a los problemas que el artista vive en su momento. Solo así se pueden evitar desde los más inocuos lirismos hasta los mimetismos: doble eje en torno al que giran los problemas del arte español como unidad global.

(...)

Uno de los grandes problemas generales, el aquí y el ahora, del arte español es la adopción autocomplaciente de modelos ajenos. Se trata de imitar a quien va el primero en la carrera. El no enfrentarse al “aquí y el ahora” evidencia la falta de conciencia crítica ante nuestra memoria colectiva; no para enfrentarse a ella con nostalgia, sino como instrumento y punto de referencia que nos situara con firmeza en una realidad y un contexto determinados. (pp. 80-83)

La situació paradoxal d'aquest important desplegament a nivell de l'Estat espanyol d'infraestructures, esdeveniments, publicacions,...amb importants recursos públics i partides pressupostàries, va tenir un punt, entre d'altres, molt feble : l'apropiació d'un model, no la construcció a partir d'una realitat. Aquest fet de mimetisme segurament ens ha portat a una pèrdua de representativitat i de força en el discurs local i la indiferència en un entorn global. En tot cas és un tema molt interessant però no és la finalitat del present estudi, amb tot no vull deixar d'apuntar que una base important per qualsevol evolució, penetració i aportació d'interès ha de partir d'una anàlisi de la realitat existent i treballar per a millorar la base de formació en qualsevol aspecte del coneixement, aspecte, que, en tot cas, demandava una revisió en profunditat i posta al dia en un entorn com l'art i la creació en el nostre context. Un fet que en altres contextos

es donava com un procés portat a terme des de mitjans del segle XX, així es desprèn de les paraules de l'escriptora i sociòloga de l'art Sarah Thornton, quan descriu una visita al mític *la crit*, seminari on els estudiants d'art del California Institute of the Arts, més conegut popularment com CalArts, presenten els seus treballs per a una crítica col·lectiva, en aquest cas una classe de l'artista conceptual Michael Asher. Thornton (2010) planteja la formació com el primer pas legitimador de la carrera d'un artista per entrar llavors en el sistema l'artístic i els seus processos, diu:

Desde la década de los sesenta, el título de máster en Bellas Artes se ha convertido en el primer legitimador en la carrera de un artista, seguido por los premios y las residencias, la representación de un marchante primario, las reseñas y artículos en revistas de arte, la inclusión en prestigiosas colecciones privadas, la validación del museo en la forma de muestras individuales o de grupo, la exposición pública internacional en bienales muy concurridas y, por último, la aceptación de su obra en la reventa, marcada por un fuerte interés en las salas de subastas. Más específicamente, los títulos de universidades prestigiosas se han convertido en una especie de pasaporte. Basta con mirar el currículum de los artistas menores de cincuenta en cualquier muestra internacional para notar que la mayoría de ellos ostenta un máster en Bellas Artes obtenido en alguna institución altamente selectiva. (p.57)

2.7.2.7 Un cas singular : *Fundació Espais. Centre d'art contemporani de Girona*

Girona, els darrers anys del segle XX, era una ciutat provinciana que s'anava despertant progressivament al nou moment històric de llibertats i cultura democràtica, amb un ajuntament governat còmodament pel PSC amb l'alcalde Joaquim Nadal al seu davant, que va protagonitzar un canvi i transformació important d'aquella ciutat grisa i negra que havien descrit literats, poetes i cronistes. Però malgrat la ciutat no va ser aliena al paper protagonista que , com acabo d'explicar, va tenir l'art contemporani en l'accelerat processos d'accés a la imatge de modernitat, no va ser de la mà de la iniciativa pública sinó singularment de la iniciativa privada que aquest fet es va produir. El 19 de març de 1987 es va inaugurar Espais. Centre d'art contemporani, una iniciativa privada que tenia com a cap visible un home de negocis de la ciutat el Sr. Jordi Vidal i Boris i un equip de professionals que van treballar un projecte interdisciplinari, que va voler ser actiu en el context immediat i actuar de focus i altaveu del treball realitzat en el Centre, en el context nacional i internacional. Per realitzar aquesta tasca es van combinar exposicions, publicacions, activitats, fons de documentació i fons d'art. Al cap d'un any de funcionament en la introducció del llibre recull que es va publica es podia llegir Bosch (1989):

Ara fa un any que ESPAIS obria les portes al públic. Abans, però, molt abans, cristal·litzà a poc a poc tot un sistema de funcionament aplicat a aquest espai d'art contemporani. Primer fou una nau que calia destinar a exposicions, transformada i adaptada a la seva funció. Després, altres necessitats van ampliar progressivament la proposta fins arribar a ser un *centre* polivalent.

ESPAIS neix de la iniciativa privada. Es pot crear un caliu i aglutinar la gent d'una ciutat, Girona, al voltant d'un *centre* viu?

(...)

CAP ON VA ESPAIS?

És arriscat definir i aplicar una política de futur. Potser per això caldria ser polític i no oblidar que prometre és fàcil sense un rigor tot darrera. ESPAIS té força projectes quant a intercanvis d'exposicions i de propostes. Hi ha interès en el camp de les edicions, d'establir jornades més complexes al voltant de diferents fenòmens culturals, de provocar estudis sobre els artistes arrelats a les nostres comarques... Tot un programa que permet el màxim de coses, només amb una frontera persistent, la que pot desgavellar qualsevol esforç comú del nostre equip: aquell món feble de l'economia. (p.3-4)

Al llarg de vint anys, en diferents moments i amb diferents protagonistes el projecte va caminar, ampliant el format inicial,...actuant d'actiu local cap a l'entorn global; en el moment del seu tancament l'any 2007, l'historiador de l'art Selles (2007), va escriure:

Per tot plegat, la Fundació Espais ha esdevingut un dels referents artístics i culturals més solvents de la regió de Girona, i sol ser el primer nom que surt en una conversa quan et trobes amb gent de fora vinculada al món de l'art i els dius la teva provinença. I això, no cal dir-ho, és el resultat d'anys d'esforç i perseverança, i sobretot de compromís amb una línia de treball, ni fàcil ni complaent però sens dubte necessària. (p.48)

2.7.2.8 *Eclecticisme i transformació dels llenguatges artístics.*

Després dels moviments conceptuals i la seva posició de dissens i transgressió amb l'entorn social i estructural i el procés de la desmaterialització de l'objecte artístic, la tendència en el món de l'art va estar dominada per l'eclecticisme.

Es van produir fets, tal com he explicat, que van reivindicar les disciplines tradicionals, en concret la pintura, el seu valor auràtic, sublim i de disciplina única al mateix temps que el valor més individualista de l'artista i la seva condició de geni, de persona tocada pels déus. També he explicat com en l'escenari internacional i posteriorment en el nacional es va reposicionar la institució (museu) al servei d'unes necessitats que plantejava el mercat de l'art, es parlava un llenguatge emmascarat de valors i avaluacions mercantilista, es

va produir un fenomen on tot el procés de transgressió i de treball col·lectiu de caràcter polític i social va quedar relegat per un ampli sector dominant del món de la cultura, l'art i el mercat. Tornem a recordar la posició de denúncia i important visibilitat que les posicions més dissidents, crítiques i compromeses en l'anàlisi i transformació social des del món de l'art va tenir, tal com he explicat, en la Documenta X de Catherine David, que es resumia en el títol del llibre-catàleg *Poètics- polítics*.

Una important aposta va ser per uns valors que donaven a l'obra i al seu creador el valor d'únic, al·ludint al sentit i al valor de venda única, van tendir a crear barreres i un sentit fetichista entorn a l'objecte i l'artista, d'aquí que el món més mercantilista de l'art tornés evocar nocions romàniques tals com "geni" i "obra mestra" com part de la retòrica de valors de venda.

L'Estat espanyol, com he introduït, es va sumar a les tendències internacionals, després de la carrera eufòrica que va protagonitzar el sistema de l'art contemporani al llarg dels anys vuitanta, un balanç sobre la situació del moment es caracteritzà per una progressiva abolició de les fronteres interdisciplinàries, una successiva legitimització de tendències i artistes que havien restat oblidats i una proliferació d'actuacions connectades amb l'escena internacional. Molts dels fenòmens artístics que es van produir, van propiciar el ressorgiment de llenguatges individuals per davant de les tendències grupals i de treball coral i de consens que s'havien donat en moments anteriors.

Aquest fet suposarà, per un sector de l'art espanyol, l'acceptació i integració en les dinàmiques mercantilistes més especulatives, que van portar l'aparició de microtendències que absorbia el mercat.

D'altra banda i seguint les actituds que recull el concepte de "l'esperit dels temps" (zeitgeist), que he introduït al principi d'aquest apartat, es produiran al llarg d'aquests anys a l'Estat espanyol múltiples postes en escena: en el marc pictòric la pintura salvatge, neexpressionista, que donarà pas dins el terreny de la representació bidimensional a una pintura que es mou entre el neobarroquisme, una reconsideració de la figuració i també de l'abstracció El replantejament dels artistes conceptuals que van treballar en un camp obert, que s'ha classificat com a neoconceptual i serà entre aquest espai i el terreny de la transformació de la disciplina de l'escultura on es va poder començar a veure i evidenciar la profunda i important interrelació entre disciplines artístiques, un hibridació de les disciplines enteses, ara sí, com a llenguatges artístics, des de la posició descrita pels plantejaments postestructuralistes relacionats amb l'ús i la producció per part del l'autor del llenguatge, temes abordats pels pensadors revisionistes francesos Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault i Gilles Deleuze.

Situat en aquest context, la crítica d'art, professora i teòrica estatunidenca de la Universitat de Columbia Rosalind E. Krauss va descriure el concepte de "camp

expandit”, com a nou espai de representació de la categoria clàssica de “l’escultura” Krauss (1996), fa el següent plantejament:

(...) la escultura. Sabemos que se trata de una categoría históricamente delimitada, (...) Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional.

(...) la escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad: una combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se transformaba en la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura.

(...) El campo expandido se genera de este modo problematizando el conjunto de oposiciones entre las que se encuentra suspendida la categoría de *escultura*.

(...)En la situación de la postmodernidad, la práctica no se definía en relación a un determinado medio –la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura.

De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular. (pp. 292-295-297-301-302).

2.7.3 Trets biogràfics , trajectòria i producció artística.

Anàlisi de l’obra (veure obres catalogades d’aquest període registres número de 1980_001 a 2013_001)

Com he apuntat en el capítol anterior el treball de F. Torres Monsó va desenvolupar una evolució important en el llenguatge emprat, evolució que es va començar a apuntar a mitjans de la dècada dels setanta. L’evolució artística va tenir un reflex immediat a nivell vivencial ,els principals fets biogràfics i de presa de decisions van portar a Francesc Torres Monsó a prendre plena consciència de que la seva vida era indestriable del fet artístic, serà un moment marcat per la plenitud vital, una actitud que mantindrà l’artista en trànsit i alerta i ,des d’aquest posicionament, en constant evolució.

2.7.3.1 Els temes: abandonament de la representació del cos humà transició definitiva cap a la síntesi formal: objecte i analogia per arribar a la representació en el "camp expandit".

Un dels trets més rellevants va ser l'abandonament definitiu de la representació del cos humà, que recordem havia estat present en la seva obra des dels inicis, tot i que encara va fer alguna peça, treballant des de la idea de distorsió de la forma, que li permetia l'experimentació amb el plàstic i els motlles i les posteriors foses amb materials més nobles, un exemple són les peces de la sèrie *Distorsió*, que va realitzar entre 1982 i 1983, fragments de tors femení, en concret la zona del pubis, que va arrugar com si fossin de paper amb un important nivell de detall i precisió en l'acabat. També va ser dins la dècada dels vuitanta que el maig de 1989 l'Ajuntament de Girona va reobrir les remodelades Sales Municipals d'Exposicions amb una exposició individual de escultures de *F. Torres Monsó. Bronzes 1942-1990*, una visió retrospectiva, breu repàs a l'obra escultòrica des dels inicis, amb una important presència de escultura en bronze, que ensenyava l'evolució del seu treball en la representació del cos humà. En el text d'introducció l'alcalde Joaquim Nadal (1989), va aprofitar per reivindicar la figura de l'escultor: "No puc pas afegir res a tot el que s'ha dit de Torres Monsó. Només voldria veure l'urgent reconeixement de la seva tasca importantíssima. La seva obra i el seu exemple haurien de portar el nom de Girona i sobretot el seu, arreu del món" (p.5)

Els seus interessos artístics, que ja havien apuntat maneres de canvi, com he explicat en l'apartat anterior, en la presa de decisions que va explicitar en entrevistes a finals de la dècada dels setanta i inicis del vuitanta, es van enfocar cap a altres sectors conceptuals i formals pel que fa a l'obra de recerca que com hem vist l'artista separa clarament de l'obra d'encàrrec, on entén que cal satisfer la voluntat del client.

Per poder analitzar de manera ordenada la important evolució de F. Torres Monsó, ho faré a partir de descriure com resol la seva aportació als esdeveniments públics que va protagonitzar al llarg dels anys vuitanta fins mitjans anys noranta, tant pel que fa a obra pública com a l'activitat expositiva.

Va continuar la seva bel·ligerància participativa en la transformació de l'espai comú des de l'activitat artística i el paper de compromís que creia havia de tenir l'artista, però ho va fer de manera lligada a l'obra més que en les organitzacions col·lectives, un treball individual que es va anar convertint en introspectiu i com veurem coherent, honest i generós. Va reivindicar la llibertat creativa essent conscient del cost de reconeixement i visibilitat que aquest fet li va comportar, així li va explicar a una entrevista a Soler (1984):

M'agrada la llibertat. Jo no sóc de cap grup ni de cap màfia, i això es paga, t'has de fer la promoció sol.

(...) Faig el que em sembla encara que la meua obra no sigui tan coneguda i que estigui més apartat. També hi ha el fet de viure en una capital de província petita, que també t'aïlla.(p.9)

L'any 1980 va participar i va guanyar en el concurs convocat per l'Ajuntament de Girona i la Banca Mas Sardà en motiu de l'Any Internacional del Nen dins la campanya d'escultures al carrer. L'escultura *A,B,C,Q*, va ser la primera escultura que es va col·locar al carrer per iniciativa de l'Ajuntament democràtic i, en aquests moments són un dels emblemes de la ciutat. En un principi les lletres havien de ser les quatre primeres lletres de l'abecedari però, quan estava fent la maqueta, la lletra *d* va quedar girada i accidentalment es va convertir en una *q*, fet de l'atzar que l'artista va considerar que va donar més joc a l'escultura. Va escollir les lletres i les va recolzar sobre la superfície del carrer, sense peanya, deformades, de grans dimensions i colors vius per tal de treballar una escultura propera i amable, per ajudar a fer la transformació de l'espai públic de les persones i per les persones, treballant la idea d'art pop (art popular) que altres escultors que seguien aquesta tendència com l'escultor americà Carl Oldenburg, també estaven treballant, en d'altres indrets del món, deixant de banda la idea de monument representacional i simbòlic, de caràcter més autoritari i jeràrquic, F. Torres Monsó expressa el seu posicionament en l'entrevista que va publicar Alsina (1980):

El cas de l'escultura-homenatge a Rahola és a part, ja que això de fer monuments com correntment s'entén ho he deixat, més aviat faig contra-monuments. Fins ara es pot dir que a Girona només he realitzat escultures en relleu, cosa que en aquests moments no m'interessa massa, però és el que la gent et comanda. L'escultura exempta i corpòria no m'interessa.

(...)

En realitat el que pretenc és crear uns volums i ocupar l'espai. He agafat les lletres com a punt de partida, les he aixafat i deformat per dotar-les d'una certa agressivitat, necessària perquè la gent s'hi fixi.

(...) el que jo pretenc és que se l'envolti, que se la toqui, que els nens hi passin per dintre, que els estudiants de la Casa de Cultura en un moment donat s'hi asseguin tot fent la tertúlia; i si tens en compte que l'avinguda és dedicada a en Pompeu Fabra t'adones que tot encaixa a la perfecció, i l'elecció no pot ser més adequada. (p.14)

També d'aquestes característiques és l'escultura *Llapis* de 1981, que està situada al jardí de l'Institut d'Educació Secundària Santiago Sobrequés de Girona. Són uns llapis monumentals que neixen del terra i, utilitzant les paraules de F. Torres Monsó, són juganers i alguns estan doblats, uns són alts i altres més baixos a manera de ram, són de color vermell, formes amables que han esdevingut la marca identificadora de l'Institut. La història de la peça és que primer, l'any 1977, fou pensada per un Institut d'Educació Secundària de

Figueres, l'hi va encarregar l'arquitecte dels Serveis Territorials d'Ensenyament, Sr. Gené Ramis, però no es va poder portar a terme,"com moltes altres vegades el projecte va ser anul·lat i vaig guardar el projecte i la maqueta" (Torres, comunicació personal 27 febrer 2013). El projecte es va recuperar l'any 1981, en construir-se l'IES Santiago Sobrequés a Girona, va ressorgir l'interès per l'obra dels *Llapis vermells*, es va redimensionar la peça, es va realitzar en fusta i es va situar al pati de l'Institut. "L'any 1987 donat que l'obra, per efectes d'estar a l'exterior, tenia problemes de manteniment, la direcció de l'Institut em va encarregar si es podria reconstruir i, donades les necessitats que presentava el lloc on estava ubicada la peça, els vaig proposar de realitzar-la amb ciments, material molt més resistent als efectes dels canvis climatològics." (Torres, comunicació 27 febrer 2016)

Els primers anys de la dècada continuarà l'activitat expositiva participant en moltes col·lectives en les que el van convidar, l'obra que presenta moltes vegades era d'altres etapes i en alguns casos presentava obra nova, per citar una selecció: *I saló de Cultura Catalana*. Palacio de Velázquez Madrid (1980); *Trames postal. Mail Art*. Metrònom. Barcelona (1980); *Homenatge dels artistes catalans a Pablo Picasso*. Barcelona (1981), aquest mateix any preguntat per la revista estatal Guadalimar junt amb altres artistes de l'Estat sobre, si considerava l'arribada del "Guernica" a l'Estat espanyol, un fet més polític que artístic? va respondre, Muñoz, Feliciano, Torres Monsó, Hernández Pijuan, Quero, (1981):

Evidentemente, pienso que la llegada del Guernica a España ha sido la culminación de un proceso lento i laborioso y que indudablemente tiene una trascendencia artística de primer orden; aunque según mi modo de ver (...) la voluntad de traer el Guernica a Madrid arranca más de una estrategia política que artística, es sabido también que en general, cuando los políticos se interesan por la cultura, en el fondo siempre subyacen intenciones extraculturales. (p.45)

També va participar a *Relligats*. Metrònom. Barcelona (1982) i *Quaderns de viatge*. Fundació Miró de Barcelona (1983) i va ser un dels quatre artistes de l'Estat espanyol seleccionat per participar a la *VI Trienal Internacional de Pequeña Escultura*. Budapest. Hungría (1984)

Després de cinc anys tornarà a presentar una exposició individual, sota el suggeridor títol de *Disseny, projecte, utopies*, l'any 1984 a la Sala Fidel Aguilar de l'Ajuntament de Girona va presentar els darrers treballs realitzats. Conscient de que no es prodiga gaire en manifestacions públiques, una causa és la lentitud i precisió en la producció de l'obra, explica a l'entrevista, Soler (1984):

-Si algú no et conegués prou, pensaria que t'has retirat.
- Ep, no! Jo no m'he pas retirat!. El que passa és que a nivell d'exposicions individuals no m'he prodigat gaire.
Cada vegada que et mostres al públic ha de ser amb obra nova, i jo sóc molt lent. Llavors passa el que et deia abans,

que si econòmicament he anat una mica així, doncs he hagut de fer coses que donessin diners, i per tant mai no he fet ben bé escultura solament; la cosa serosa, vull dir (p.8)

En aquesta individual, per primer cop, podem trobar que va presentar: maquetes i projectes d'obres; els primers indicis del canvi que hem comentat, les paraules de presentació de l'exposició en són un testimoni, va utilitzar un fragment escrit pel premi Nobel de Química de 1977 Ilya Prigogine sobre Déu com a figura de demiürg creador, fragment del text *¿Tan solo una ilusión?* "El Déu del científic del segle XVII era el creador que instaurà, en un únic acte, la totalitat del que existeix i existirà; el Déu de Whithead és un experimentador. Potser ho fou també el Déu dels jueus per la manera amb què instituí les condicions d'existència del món i observà la seva evolució"(p.97)

Sobre la proposta expositiva de F. Torres Monsó, Marquès (1984) en el seu article ja va plantejar l'evolució del llenguatge artístic i posicionament postmodern de l'autor, va dir:

Ara, davant els "projectes" de Torres Monsó exhibits a la sala Fidel Aguilar, hom serà temptat de parlar de postmodernitat. És que ja ho som prou de moderns, per encasellar-nos en un post? Torres Monsó ha viscut l'aventura de l'artista i de l'art contemporani, en totes les facetes, les domèstiques i les públiques. I una cosa sembla certa o plàsticament suggerida i assenyalada. Havent superat els psicologismes, socials i/o existencials, l'artista ha fet un salt immens. Els projectes de monuments mega-semiòtics, clars, nets i contundents, són ja categòrics projectes per a una civilització lúdica que, malgrat tots els incerts i negatius pronòstics que ens encallen, sabem que la humanitat pot assolir. La feina de l'artista sempre ha estat, substancialment premonitòria. Paco té raó de qualificar els seus projectes d'utopies. No són els utopistes de tota manera els qui ens dissenyen, anuncien i preparen el futur? (p.7)

També va participar a *Espanya-Escultura Multiplicada*, Ministeri AAEE i Ministerio de Cultura, exposició itinerant per diferents ciutats europees (1985); *9 escultors* Galeria Theo, Barcelona (1988), *L'avantguarda de l'escultura catalana*. Centre d'Art Santa Mònica (1989); *Hi havia una vegada...* Galeria Sebastià Jané. Girona (1990); *En vida vostre*. Espais. Centre d'Art Contemporani (1990); *Artistes Catalans*. Fundació Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderno. Lisboa (1990); *Itineraris II. 1950-75*. Galeria Salvador Riera. Barcelona (1991); *Artistes Catalans del Fons d'Art de la Generalitat*. Space Sophonishe. Tunisia (1991); *Col·lecció Testimoni 92-93*. Fundació la Caixa. Barcelona (1993); *Nova col·lecció d'art del diari Avui*. Barcelona (1994); *Els artistes del Cercle Maillol. Homenatge a Pierre Deffontaines (1894-1978)*. Saló el Tinell. Museu d'Història de la Ciutat. Barcelona (1994); *En els límits de l'infinit*. Espais. Centre d'art contemporani. (1995); *Un diàleg de vuit segles*. Banys àrabs. Girona (1996); (...)

2.7.3.2 La plenitud: vida i obra..

A finals dels anys vuitanta i principis dels anys noranta el seu treball d'investigació serà constant.

És un moment important per l'artista, les decisions preses i el posicionament davant el fet artístic, el va portar a iniciar un procés de síntesi creativa, cal destacar, com he dit, la pèrdua definitiva de la representació de la figura humana, que l'havia acompanyat com a tema recurrent des dels inicis de la seva trajectòria artística, les seves obres també es despullen de decoració objectual, apropiació i anècdota. La capacitat d'humor, joc simbòlic i analògic de moltes de les peces pop, es transformaran en una recreació, en alguns casos, de l'ús de la ironia tenyida, tot sovint, de grans dosis de sarcasme.

Va iniciar un recorregut personal on l'aspecte conceptual de l'obra va tenir el protagonisme. En un primer moment farà un treball de depuració i simplificació formal, de síntesi de l'estructura de l'obra, també hi ha una important pèrdua de l'ús del color. Aquest moment recorda valors de recerca en el llenguatge escultòric desenvolupats en les primeres avantguardes en les obres, maquetes, de construccions arquitectòniques *Arquitectons* suprematistes de Kasimir Malèvitx i en les obres d'intervenció en l'espai del Constructivisme de El Lissitzky. En la contundència i l'austeritat tenen a veure amb la simplificació d'ús de forma i color del Minimal Art, algunes sèries tenen paral·lelisme amb intervencions fetes per l'artista Richard Morris del grup minimalista dels escultors estatunidencs. L'obra de F. Torres Monsó té moltes sintonies amb el procés d'evolució del llenguatge de l'escultura del també artista minimalista americà Richard Artschwager. Ambdós artistes utilitzen la tendència formal minimalista que resumeix les preocupacions latents a tota l'obra, per arribar a peces que dialoguen amb l'espai, reproduïxen objectes. Ambdós deixen de banda els materials propis de l'escultura per estudiar les possibilitats de nous materials: la fòrmica i els contraxapats, materials industrials molt utilitzats en la construcció de mobiliari i en l'espai arquitectònic.

Es va produir un canvi en el sistema de treball de l'autor, el taller va continuar essent el centre de treball però ara de projecció de l'obra, lloc de confluència de idees i formes. F. Torres Monsó, acostumat a treballar amb la pedra, a modelar, a fer els motlles i contramotlles i treballar amb els fonadors, va iniciar una nova relació amb l'obra, va treballar des del projecte i la maqueta a escala per tal de poder encarregar la seva realització als professionals: fusters, ferrers, fotògrafes, productors de vídeo,...

Progressivament apareixeran les preocupacions de l'autor que generaran les qüestions sobre l'existència i la condició humana. Inicialment són sèries que es convertiran en relats que contenen visions crítiques, iròniques, àcides algunes corrosives altres, moltes plenes de sarcasme, que demanen de l'espectador la inquietud i la curiositat intel·lectual de participar activament en l'experiència de

l'obra i el muntatge. Poden seduir o crear rebuig, mai indiferència, tenen ànima i es mouen des dels registres de la passió, el misteri i la capacitat de seducció de la forma, la cura dels materials i el domini del llenguatge.

El naixement/creació de l'univers, l'esser humà, la seva existència, la condició humana, l'amor, l'odi, la mort, l'estupidesa, la por, les relacions humanes, la diferència, el subjecte polític, el compromís,... són alguns dels temes sobre els que va reflexionar i van preocupar a l'autor, sempre atent als esdeveniments i canvis del context, des d'aquest punt de vista de "l'optimista informat", F. Torres Monsó va assolir una posició de pessimisme contingut i realisme compromès., tal com va escriure Ortiz (2014):

La seva postura la podríem situar en un realisme moderat, en un conceptualisme. De les seves obres se'n desprèn que entén que els universals existeixen com a entitats mentals, conceptes que en el món sensible, en la realitat, es corresponen amb propietats de les coses. Aquest pensament és la base de la concepció creativa d'unes obres que, amb una factura treballada i ben acabada, amaguen un missatge en clau del que inquieta a l'artista. (p.8)

2.7.3.3 Series temàtiques i exposicions: relació amb Espais. Centre d'art contemporani i retrospectiva.

A partir de la segona meitat de la dècada dels vuitanta va treballar diferents sèries d'una temàtica comú, relacionades amb la preocupació de l'autor per l'origen de l'univers, la creació i la cosmologia, cada peça incorporava un punt de vista sobre el tema principal que tractava, moment que F. Torres Monsó llegeix molts treballs de divulgació sobre el tema de físics i científics (.....):

El llarg viatge, va realitzar les peces entre 1980 i 1988. F. Torres Monsó va realitzar VII peces, sis amb fòrmica negra i una amb ferro zincat. Dominen les de grans dimensions. Són formes geomètriques simples: prisma, cub, piràmide que es situen a l'espai en composicions que treballen el concepte d'equilibri en el punt d'intersecció de les estructures geomètriques. El color de la fòrmica és el negre.

D'aquesta sèrie va exposar l'any 1988, un projecte- maqueta a l'exposició *Konstruktion-Destruktion 88*, exposició que va fer conjuntament amb Pep Admetlla a la Sala Girona de Caixa de Barcelona. Projecte que l'any 1992 es va fer realitat i la peça-instal·lació *El llarg viatge* es va instal·lar a la Rambla Prim de Barcelona, dins el programa *d'instal·lacions artístiques* que va promoure l'Institut Municipal de Promoció Urbanística, una de les societats que formaven Barcelona Holding Olímpic, un dels programes més ambiciosos que s'havia fet a la ciutat comtal dins els actes culturals que es van programar a la ciutat, en motiu de la organització dels XXV Jocs Olímpics de l'era moderna.

Black Hole i Black Sun, va realitzar les peces entre 1981 i 1987, va realitzar V de la sèrie *Black Hole* i una de *Black Sun*, l'única que continuava treballant la

idea d'equilibri entre els prismes; les peces de la sèrie Black Hole són més contundents i incorporen el forat, que recorda la idea de forat negre relacionat amb la teoria de la gran explosió com origen de l'Univers, el "Big Bang" del físic anglès Stephen Hawking. La peça Black Hole III, comença a incorporar un element que en els propers anys agafarà una important presència en l'obra de F. Torres Monsó, l'element escatològic, la peça recorda a un vàter antic, les anomenades comunes que eren una plataforma-seient amb un forat. Són de fòrmica de color negre i grans dimensions.

Cosmos, va realitzar les peces entre 1984 i 1990, tenen diferents títols i estan fetes amb diferents materials: *Escala*, (1984), peça de fòrmica, està dins les categories de figures impossibles, *Columna còsmica*, (1987) i *Laberint còmic*, (1987), són de fòrmica negres i segueixen les formes geomètriques i la idea d'equilibri. "...---..." (SOS), (1988) peça de fusta de color verd i negre. Dos grans peanyes de base en horitzontal, sobre aquestes hi ha la paraula SOS en llenguatge Morse, paradoxa, signes propis del llenguatge verbal però que formen part del llenguatge no verbal, visual. *Babel*, 1989, columna de fusta de DM i lletres toves. De l'any 1990 són *El pèndol de la Rosa*, *I quan s'acabi l'ho que donaven ... què?* i *Sima* obres més petites de polièster .

Amb *la Creu del Sud*, l'autor va canviar de tema, aquesta sèrie fa referència i volia recordar l'existència de la gent pobra i els desgraciats, l'actual divisió geopolítica entre nord i sud, que es tradueix en l'eterna divisió social entre rics i pobres, atent i desencisat amb l'evolució del que suposa la consciència de classe i la desintegració de la classe mitja, d'altra banda imprescindible pel manteniment de la democràcia. Va treballar les peces l'any 1989 per una exposició individual que va realitzar a la Galeria Sebastià Jané de Girona . Hi han diferents suports: dibuix, serigrafia, fusta de DM aglomerat, polièster i va utilitzar lletres de plantilla. Les formes són geomètriques, unes peces són de grans dimensions i altres són petites.

Aquestes peces es van veure a les exposicions següents:

L'any 1987, *Torres Monsó. Intercanvi Cultural*. Salle Manuel José Arce. Albí. França. L'Ajuntament de Girona en motiu de l'agermanament amb la ciutat francesa d'Albí, va presentar una exposició de F. Torres Monsó amb una selecció de peces des de mitjans dels anys 40 fins la darrera producció en fòrmica. Bosch (1986) fa la crònica i explica:

La mostra, portada a la ciutat occitana d'Albi per l'Ajuntament de Girona, en motiu de l'agermanament de les dues ciutats, és un gran encert per donar a conèixer l'obra d'un gran escultor que prefereix el silenci i la intimitat del taller. Un dels millors escultors que tenim no sols a Catalunya, sinó arreu de l'Estat Espanyol, però també el més difícil de seguir públicament.(p.29).

L'any 1987 va iniciar la relació amb Espais. Centre d'art contemporani, relació fèrtil i interessant per ambdues parts, "La meva vinculació amb Espais, va ésser molt important per a la producció d'aquest anys, cada dos anys podia exposar,

aquest fet a mi em donava molta tranquil·litat i em deixava centrar-me amb la feina que m'interessava. (Torres, comunicació personal 27 febrer 2013). A partir d'aquest moment regularment en F. Torres Monsó va exposar al Centre-Fundació Espais fins al seu tancament l'any 2007. En una entrevista l'any 2000 recordava el treball de recerca i compromís que portava a terme el Centre, a Casademunt (2000) diu:

La veritat és que no he vist gaire res, perquè no vaig a veure exposicions. Però la trajectòria que porten està bé, perquè, a banda d'Espais, a Girona no hi ha res més que es dediqui al que es podria dir art experimental. (p.35)

La primera exposició que hi va realitzar portava el títol de *Volums*, la va realitzar conjuntament amb l'escultor Gabriel., Clot (1987) diu:

(...) la simbiosi consisteix en formular representacions, forats, escales i diàlegs formals de caire metafòric que són construïdes a base de materials que les distancien considerablement de l'experiència sensorial i que, en definitiva, conformen un conjunt objectual tant singular com personal. (p.7)

.l'any 1988 *Konstruktion-Destruktion 88*, conjuntament amb l'artista Pep Admetlla, a la Sala Girona de la Caixa de Barcelona a Girona. Torres Monsó (1988) planteja la interdisciplinarietat i el trencament de límits entre disciplines :

És veritat que aquestes peces es poden enfocar des de diferents aspectes, no hi ha límits ben definits; reivindicuem llibertat absoluta. Tenen quelcom de disseny i d'escultura, d'arquitectura, de pintura; hi ha joc, ironia, una certa serietat filosòfica, són projectes, utopies, són somnis, realitats, són obres acabades en si i són maquetes, peces que no poden entrar als museus, ja que els projectes –diuen- no hi tenen cabuda, cosa que ens incordia força; però, què hi farem; som així i no podem canviar. (p.12)

2.7.3.4 Retrospectiva 1990

L'any 1990 el Museu d'Història de la Ciutat de l'Ajuntament de Girona va organitzar una important antològica-retrospectiva de l'obra de l'autor amb el títol, *Torres Monsó. Escultures (1942-1990)*. Retrospectiva que dóna una visió seleccionada i de conjunt de l'obra realitzada.

Tal com indica la descripció literal del títol l'exposició va ser una revisió de tota la trajectòria artística de l'autor, centrada en una selecció de la producció escultòrica des dels inicis fins a obres realitzades per a l'exposició, com la instal·lació que presidia l'absis de la sala d'entrada a la mostra. *Micro-Macro, 1990*, peça que entenc com un punt de confluència de tot el procés de treball

anterior i tot el que vindrà a partir d'aquest moment, tal com explica a Macià (1990), diu:

L'home el veig com una mena d'espantaocells dintre de l'espai de l'Univers, que darrerament em té preocupat(...) preocupat relativament, perquè no pots pas fer-hi res, però sí que m'intriga molt i que fins i tot, quan hi penso, em resulta terrorífic: un espai buit, que no s'acaba mai, negre, amb milions i milions de coses que van voltant i cadascuna va a la seva... m'és difícil d'entendre. (p.44)

És una peça que deixa la bellesa clàssica de banda i utilitza els recursos que l'artista necessita, objecte, fotografia, text, crea l'escenografia i amb un relat ni literal ni evident l'autor confronta l'espectador amb la part més miserable de la naturalesa humana. És una metàfora-veritat de la realitat i el destí de l'ésser, amb una dosi d'actualitat, les fotos són un testimoni, un gest de reconeixement i solidaritat de Torres Monsó amb el fotògraf nord-americà Robert Mapplethorpe i, l'atac a la llibertat d'expressió que havia protagonitzat davant la censura que la societat conservadora nord-americana i en concret l'escàndol protagonitzat per la Corcoran Gallery of Art, el museu més antic de Washington DC, al deixar de produir una exposició programada i compromesa amb el fotògraf Mapplethorpe, la causa va ser que alguns dels membres del Congrés es van horroritzar davant les obres "sexualment suggestives" que havia proposat Mapplethorpe per a l'exposició. Torres Monsó ho explica preguntat per Gil (1990):

-Una de les teves últimes obres "Micro/macro", l'espectador pot reaccionar de moltes maneres davant d'ella, ja sé que potser no caldria explicar-ho però crec que és important conèixer el seu sentit per evitar quedar-se amb l'anècdota. De fet l'obra és molt més que uns ninots inflables...

-Això dels inflables ho trobo molt grotesc, és miserabilisme. Jo ho veig així, un món desgraciat, en certa manera, té diverses lectures. Després hi ha les fotos del Mapplethorpe, si he lluitat per alguna cosa és per la llibertat d'expressió i el que li han fet a ell trobo que és absurd. (p.7)

La selecció es va fer conjuntament amb l'artista, que tot i no agradar-l'hi mirar endarrere, creu que va ser un bon exercici "va ser interessant per revisar i fer una treball de reconstrucció d'un mateix i un exercici d'escriptura en l'espai" (Torres, comunicació personal, 27 febrer 2013).

El recorregut que va proposar a l'espectador, tot i seguir l'ordre cronològic, tenia la particularitat que la mostra s'iniciava en el moment actual per anar desgranant les etapes fins arribar als moments inicials, preguntat per aquest ordre al revés a Gil (1990) explica:

No, és al revés, l'altre dia encara en parlava amb tu quan entreveus el recent i vas pujant a les arrels, aleshores fas a la inversa, quant

tornes a baixar vas de les arrels i tornes a anar a l'obra actual, jo trobo que hi ha les dues lectures d'anada i de tornada. Aquí l'anada comença, ara la tornada no sé si és el que espera la gent. (p.6)

L'esdeveniment va ser un èxit de crítica i va tenir una important presència i repercussió en els mitjans tant locals de l'àmbit gironí com generals de l'àmbit català. La figura i l'obra de l'artista es van reconèixer, entrevistes i articles van fer una aproximació a la persona i a l'obra, que cada vegada més s'entenia com indestriable, a Falgàs (1990 a) diu:

"(...) A la meua obra busco més l'ètica que l'estètica, amb un afany de fons perquè la gent es respecti més, explica.

La seva reflexió li fa concloure que "l'art, més que decorar i embellir, ha de ser la consciència de la societat i ha de servir per a millorar-nos. El fenomen estètic hi es afegit. L'art ha de ser una arma per poder dir allò que es pensa, i ser radical si convé. Sense mitges tintes ni retalls".

Treballant sempre bastant al marge de circuits galerístics i expositors, explica que la seva evolució formal ha sigut el seu creixement intel·lectual, despreocupant-se de l'acceptació que podia tenir entre la gent "suposo que els que investiguem anem sempre massa avançats i ara, per exemple, veig com s'entén el que feia vint anys enrere, però encara hi ha recel pel que faig ara. Però m'és igual, faig el que em ve bé, i les meves poques necessitats m'ho permeten. Necessito poca cosa i sempre trobo que he tingut més èxit del que he esperat". (p.23)

La posició d'austeritat també la recull Macià (1990):

- També el cert és que té fama de ser un artista que s'ha volgut mantenir una mica al marge del brogit artístic actual i se'l considera massa modest en aquest sentit.
- Modest no; realista. He fet el que he pogut dintre de les meves limitacions que han set moltes....
- Auster, per tant, en la vida i en l'obra?
- Hi busco un cert ascetisme. (p.44)

Amb valoracions positives d'aquest espai de llibertat i autoexigència, Guasch (1990) diu:

La cronologia de l'exposició que deliberadament s'ha invertit (de 1990 a 1942), a l'igual, per exemple, que l'exposició de *Fluxus* de Venècia, no fa sinó posar en evidència una trajectòria abans que res molt individual que s'ha sabut mantenir moltes vegades valentament al marge d'ismes, modes i exigències de mercat. Una trajectòria, un camí que ha sabut fugir de tot tipus de facilitat, que no s'ha repetit ni ha aprofitat èxits puntuals...sinó que sempre ha avançat en el camí de la investigació i de l'experimentació, que no

ha tingut por de fer salts al buit, que de vegades potser s'ha equivocat però que sempre s'ha mogut en el terreny de la vertadera creació, de l'art amb majúscules, d'aquell que crea coneixement, que dins l'allau de protestes i maneres sap aportar idees noves. (p.8)

Aquesta exposició va significar un punt d'inflexió en la seva trajectòria, d'una banda van continuar els reconeixements públics a la persona i a l'obra i d'altra banda el seu treball es va tornar més introspectiu i es va cabussar en la realitat de l'evolució i transformació del llenguatge artístic, en general i l'escultòric en particular, sempre fidel a la reivindicació del paper bel·ligerant de l'artista en el context social.

2.7.3.5 Els reconeixements

Torres Monsó va rebre tres importants reconeixements per part de les institucions, locals i autonòmiques per la seva trajectòria i aportació a l'art i la cultura.

L'any 1991 se li va concedir **la Creu de Sant Jordi** de la Generalitat de Catalunya, pels mèrits i serveis prestats a Catalunya en el pla cívic i cultural.

L'any 2002 el Ple de l'Ajuntament d Girona li va concedir la distinció **Athenea Persones**, en reconeixement a la seva dedicació a l'escultura i a l'art en general i per la seva vinculació a la ciutat de Girona. El guardó es va materialitzar en una reproducció de plata de la figura *g*, de Fidel Aguilar.

L'any 2013 va ser un dels guardonats amb el **Premi Nacional de Cultura** de la Generalitat de Catalunya, en reconeixement a la seva dilatada trajectòria que exemplifica la problemàtica de l'escultura durant la segona meitat del segle XX.

2.7.3.6 La introspecció: la posició nihilista.

Des de l'atalaia del seu taller, situat a la carretera de Santa Eugènia número 95, va continuar un treball constant, personal i introspectiu.

L'obra va evolucionar, formalment va treballar des del que Rosalind E. Krauss, com ja he explicat, va definir com la nova categoria de l'escultura, situada en l'espai resultant de l'addició del no paisatge i la no arquitectura. El nou camp proporciona a l'artista un conjunt finit però ampli de posicions des d'on explorar i treballar, que s'anomena "el camp expandit" nou espai de representació de la categoria clàssica de l'escultura. F. Torres Monsó es va situar en aquest nou marc de representació i va utilitzar tots els recursos per organitzar el relat: va incrementar l'ús de la instal·lació, de l'activitat performativa, va utilitzar la fotografia, la videografia, el so, el text, l'escultura, qualsevol recurs que li fos o el cregués necessari per articular i reforçar el discurs.

Un discurs, ara si, sense concessions, conceptualment es va situar en un nihilisme a la manera dels postmoderns i postestructuralistes. Derrida, Lyotard, Baudrillard, es a dir, es va qüestionar els motius pels quals les cultures occidentals han basat les seves "veritats" en el coneixement absolut i en el relat hegemònic de l'acumulació de coneixement, de la necessitat de justificar el progrés històric en certs ideals i pràctiques de l'humanisme i de la il·lustració. Per reflexionar sobre la necessitat de descentralitzar l'autoria i crear l'espai necessari per construir altres discursos des de la mirada subalterna i post colonial de l'altre. Les seves exposicions seran destil·lats i síntesi discursiva d'aquestes preocupacions i fruit de la seva, sempre viva, curiositat intel·lectual.

La seva voluntat de col·laboració el va portar a continuar participant amb molts dels esdeveniments artístics als que va estar convidat un exemple són les exposicions següents: *Cegueses*, Museu d'Art, Casa de cultura, Hospital Josep Trueta, Girona (1997); *Solidaritat i art*, Milà (1972)-Barcelona (1997); *Històries del cor*, Museu d'Art, Hospital Josep Trueta, Girona (1998); *Una cambra pròpia*, Museu d'art, Girona (1999); *Corrent altern, corrent continu*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, (1999); *Viatge i diferència*, Olot (2000); *Llistes d'Espera*, Espai Volart, Fundació Vilacasa, Barcelona (2003), *El llegat del Pop a Catalunya*, Museu d'Art, Girona (2004); *Àlbum de Família. Imatges de la família en l'Art*, Museu d'Art, Girona (2004); *Konstruktion/Destruktion*, amb Pep Admetlla, Museu d'Història de la Ciutat, Girona (2005).

Per finalitzar aquest apartat analitzaré seguint l'ordre cronològic en que van tenir lloc, les exposicions individuals més representatives d'aquest moment interessant i rotund de la seva trajectòria, exposicions que responen als relats que va treballar l'autor en aquesta etapa, amb la finalitat de desvalorització dels valors suprems i atenent el seu sentit pràctic del nihilisme on es va situar el seu pensament d'arrel dadaïsta, per tal de poder destruir els antics valors i així intentar construir-ne de nous.

L'any 1992 va presentar una individual a Espais. Centre d'Art Contemporani de Girona. Va ser la primera exposició d'aquesta nova etapa, de canvi de paradigma en la concepció tradicional de l'exposició i el paper de l'obra escultòrica. En aquesta proposta inicial va presentar una selecció d'obra on reapareixen els fantasmes i les obsessions de l'autor: mort, soledat, fatalitat, sexualitat, apocalipsi,..., tal com sentència Marín (1992) "En definitiva, comprensió de la vida com a crisi, i de l'art com el seu reflex" (p.84).

Era una selecció d'obres amb narrativa i simbologia com la simbologia lingüística de *Gòtic (1992)*, referència literària del "gòtic" com a expressió d'horror, de terror i d'angoixa.

Troblem les primeres referències a l'escatologia com a recurs expressiu, en la peça que dins la mostra millor representa el pensament i les constants de F. Torres Monsó, *Recordant Monod (1991-1992)*, tassa de wàter real i dins dos

daus de polièster, al·lusió al bioquímic autor de l'obra *L'atzar i la necessitat*, fent una analogia escatològica de la fúria orgànica i els poders de la imaginació en les relacions interior-exterior.

I la referència a Déu, amb la figura retòrica de la metonímia a la peça *Oh Di Os* (1992), una mampara de tres portes de grans dimensions, de fòrmica metal·litzada on en cada mampara hi ha una part del text que llegit sigui l'exclamació Oh Dios!, superfície on es reflexa l'espectador i es fon la seva figura amb l'expressió, el joc de paraules que proposa l'artista.

L'any 1994, va presentar a la Capella Sant Nicolau de Girona, l'exposició *El nou ordre mundial*. Torres Monsó utilitza la figura de l'embut, l'objecte de cuina per fer referència a l'analogia de la màxima popular per criticar el poder i el seus mals usos: "la llei de l'embut". Aquesta figura la utilitza per desenvolupar diferents peces: una peça de grans dimensions, representa la forma sintetitzada d'un embut en fusta revestit de fòrmica negra de 400cm d'alçada que porta per títol el neologisme *Embulisc* (1994), una performance fotogràfica, ell cobert i vestit d'embutos tous de silicona, expressant la desesperació davant el concepte històric i hegemònic que dona títol a l'exposició, a partir del nou ordre sorgit en el món una vegada el comunisme ha fracassat i queden els EUA com guardians del Nou ordre mundial. Va citar a Jean Baudrillard en la seva reflexió del nou ordre expressat al llibre *La guerra del golf no ha tingut lloc*, Baudrillard (1991) diu:

El Nou ordre Mundial està fet de totes aquestes compensacions i de que més val que no hi hagi res a que hi hagi alguna cosa ; sobre el terreny, a les pantalles dels televisors, en els nostres caps; el consens per a la dissuasió. En el lloc desitjat (el golf), no hi ha hagut res, la no-guerra. En el lloc desitjat (la tele, la informació), no hi ha hagut res, res d'imatges, tan sols farciment. En els caps de tots nosaltres, tampoc ha esdevingut gran cosa, cosa que a la vegada, també, entra dins de l'ordre.

Ja que el fet que no hi hagi hagut res en un lloc desitjat determinat queda harmoniosament compensat pel fet que tampoc hi ha hagut res en altres llocs; d'aquesta manera, l'ordre mundial unifica tots els ordres parcials. (p.96)

Plantejament de la cultura com simulacre i advertiment sobre el miratge del pensament crític i el perill del triomf i domini del pensament únic. Preocupacions que comparteix, revela i alerta l'exposició de F.Torres Monsó. Amb una llicència dins l'exposició l'obra *l'Étant doneés homage*, obra amb un fort contingut dessacralitzador, homenatge a Duchamp, que recorda la necessitat, des la capacitat duchampiana, d'invertir ordres.

L'any 1997 recupera la idea del Nou ordre mundial (Llei de l'embut) i implanta, per encàrrec de l'Ajuntament de Salt, una nova escultura en l'espai públic al Passeig dels Països Catalans de Salt. Són tres estructures i formes d'embutos

diferents i representats des de diferents punts de vista de color vermell, situats directament sobre el terra, Casademont (1997) recorda:

Paco Torres Monsó ha realitzat un conjunt escultòric de tres peces que, titulat Nou ordre mundial, es va instal·lar ahir al passeig dels Països Catalans de Salt (...). Està format per tres peces que tenen en comú la forma d'un embut. Una forma que també recorda la geometria de l'obelisc. Una forma que a Paco Torres Monsó li agrada anomenar *embolics*, terme amb el qual defineix la seva personal visió del nou ordre mundial, un concepte al voltant del qual ja fa uns anys que treballa. Concretament, va començar a treballar-hi el 1994, mentre preparava l'exposició especial de Fires a la capella de Sant Nicolau de Girona. L'embut de cinc metres d'alçària que va presentar aleshores és la peça central del conjunt que ara quedarà permanentment instal·lat a Salt. Una altra de les peces del conjunt, també un embut, però més arrodonit, fa uns tres metres d'alçària. I la tercera peça dibuixa un embut ajagut a través de dues planxes d'uns 70 centímetres d'alçària cadascuna que l'artista convida a utilitzar com a bancs per asseure-s'hi. "És una obra lúdica, m'agrada posar les peces a l'abast de la gent". (p.30)

L'any 1995 va presentar *Els quatre genets de l'apocalipsi* a Espais. Centre d'Art Contemporani. És una reflexió sobre Déu, el fet religiós, la creació i com influeix en la vida de les persones generant, por, odi, angoixa, soledat.. més que amor, d'aquesta situació en dona bona part de responsabilitat a l'ens creador. Opinió que està en sintonia amb el físic i matemàtic anglès Freeman Dyson quan reflexiona sobre Déu i la capacitat de creació diu:

(...) No puedo concebir la humanidad como meta de la creación de Dios; me parece como un comienzo magnífico, pero no como la última palabra. Los niños pequeños suelen comprender estas cosas mejor que los mayores. Hace años, adopté una chica, cuando me fui a vivir con su madre, tenía cinco años. Hasta el momento la pequeña había vivido siempre sola con su madre. Cuando me vio por primera vez sin ropa, me pregunto extrañada: "¿Dios te hizo así?, ¿no te podría haber hecho mejor?". Todo humanista científico debería enfrentarse, al menos una vez en la vida, a esta pregunta. Por supuesto que la única respuesta honesta sería "Sí"... (p.16)

La ironia i l'analogia en les formes és present a l'exposició. La figura retòrica de la paradoxa és la que utilitza F. Torres Monsó en la imatge que il·lustre el títol de l'exposició, són quatre personatges, de diferents edats i condició que van amb bicicleta, una contrarepresentació de la clàssica i simbòlicament ostentosa representació dels *quatre genets de l'apocalipsi: conquesta, guerra, fam i mort*, una manera de trencar els tabús, els relats i les representacions grandiloqüents i ontològiques d'aquests conceptes.

Del triangle diví que estableix el misteri de la Santíssima Trinitat al senyal de tràfic que ens avisa dels perills no hi ha tanta distància com sembla. L'analogia de la forma del triangle la utilitza F. Torres Monsó en diferents peces, comprovant que entre allò diví i allò humà es produeix un punt de contacte a través de l'emoció i el raciocini. A l'escultura *Teoforma*, triangles de grans dimensions de fusta recoberta de fòrmica hi ha la simbiosi, a la peça *d'infern, eternitat, uf* (1995), hi ha l'evidència del perill. Vull destacar la subtilitat i sensualitat de la peça anomenada *Belldoror* (1995) prisma triangular d'oclusió de polièster transparent amb un pèl púbic, fa referència al títol del llibre *Els Cants de Maldoror*, bíblia del surrealistes, escrit pel personatge enigmàtic, el comte de Lautrémont.

La instal·lació que representa l'*Odi*, es històrica i literal, recupera una imatge on es veu Mussolini i la seva amant una vegada morts penjats pels peus com escarni a la plaça pública, per excitació morbosa del públic assistent. La instal·lació la va plantejar com una seqüència repetitiva de la imatge en un pany de paret i les lletres toves de silicó, repetint desordenadament la paraula *Odi*, fent un mosaic a terra sota el mural. Instal·lació que està en sintonia amb una obra que provoca crispació pel seu contingut, pels materials emprats i pel títol: *Esteu servits* (1995) que mitjançant les tres lletres de silicó que formen la paraula ODI, travessades per claus i situades en una safata de plàstic, aconsegueix transmetre la sordidesa del sentiment que transmet la paraula.

La por, la incapacitat de forma i el seu efecte multiplicador està representada a la peça *Multiplicant* (1994-1995), al collage *Por* (1995) i a *Gàbia* (1995), un cub de tela metàl·lica que acull en el seu interior un pallasso rodejat per uns miralls que multipliquen a l'infinit els seus moviments.

L'any 1996, va evocar l'exposició *Els quatre genets de l'apocalipsi*, en una exposició a la Galeria Barcelona de Barcelona, va tenir un bon reconeixement de la crítica, Cadena (1996) deia:

Torres Monsó nos afirma con sus esculturas la irresistible belleza de la inteligencia. Como pienso, existo, pero además creo belleza a través del pensamiento y en lo más nimio hallo la manera de acceder a la satisfacción suprema. Porque el artista no solo piensa sus esculturas, sino que consigue hacer pensar con ellas. Contemplarlas en esta exposición tonifica y da mucha más energía mental que los específicos al uso, así como complacen por su estética. (p.24)

L'any 1997 va presentar *La vie en rose*, a Espais. Centre d'Art Contemporani de Girona. Una angoixant instal·lació, una reflexió pessimista sobre la condició humana, amb una al·legoria a l'inexorable pas del temps i el dolor encobert. Casademunt (1997) va escriure:

En aquesta ocasió, doncs, l'autor ha transgredit totalment els límits de l'escultura i s'ha situat en l'àmbit de la instal·lació. *La vie en rose* proposa, d'una banda, una ocupació física i contundent de l'espai amb la intenció d'aclaparar l'espectador; i de l'altra, va més enllà de la fisicitat objectual per obrir múltiples camins conceptuals. En aquest sentit, hi ha un fil conductor que recull les ja tradicionals temàtiques de l'artista. Així retorna a la reflexió sobre els enigmes de l'existència humana, bàsicament el coneixement del cosmos i la insignificança de l'home en relació amb la immensitat (...) incorpora una visió pessimista de la condició humana (...) de les contradiccions que afecten l'home. Un ser impregnat de paradoxes, capaç de cometre els actes més cruels, al mateix temps que els estatitza o poetitza en nom d'una idea o d'una religió quan, en definitiva, el que realment compta és el pas inexorable del temps que no deixa rastre. (p.33)

Va tancar la sala amb una paret de totxo i a sobre amb lletres de plantilla de pal sec va col·locar en grans dimensions la paraula NAUSEA.

A l'entrada hi havia tres fotos de l'artista de tres moments de la vida: joventut, maduresa i vellesa, una vegada traspasada la paret hi havia una petita placa enfocada en penombra que ens recordava en lletra gòtica que el "Tempus fugit".

Va pintar de color rosa una cadira de dentista, al·legoria que ens recordava el dolor contingut .

L'any 1999, va presentar a Espais. Centre d'Art Contemporani de Girona, l'exposició *Balanç*. Exposició que va desmitificar els grans moments i els tabús que exerceixen determinades creences sobre les persones i les situacions.

La peça més representativa és *Umbral (1998)*, marc de fusta, porta amb forma de vestiment, metàfora del pas del temps, a terra just sota la llinda, unes xifres ens indiquen que creuem, de moment, només amb la mirada cap a el segle XXI; del traspàs, de la mort... moments dessacralitzats i desmitificats per la frase que acompanya la porta *DÉU..., m'he deixat el paraigua*, situada a la paret del fons, darrera el marc.

Una peça que recorda l'estupidesa humana *Estultícia, (1998)*, a manera de joia, ens recorda una declamació de Erasme de Rotterdam *Stulticia Moria (memòria de la bogeria)*.

Altres peces contraposen la capacitat d'utopia *Utopies (1998)* sempre necessària amb la mort S/T (1998) una realitat ineludible.

L'amor també es protagonista d'aquest *Balanç*, tracta el tema amb una gran dosi de sarcasme. L'artista confronta les paraules: *amor i my sweet heart* i el seu imaginari: *sexualitat, erotisme* amb les representacions, unes peces anti-

utòpiques, que ens parlen d'amor des de la seva versió més escatològica i menys romàntica. A l'obra *Amor* (1998) presenta diferents objectes relacionats amb la idea: preservatius usats, pèls púbics, tampons usats, empremtes de llavis, mugrons,... atrapats a l'interior de cubs transparents de silicona. L'altra obra que tracta el tema és *My sweet heart* (1997), una caixa de cartró amb la inscripció del títol a la tapa i al seu interior un cor vermell de guix envoltat d'un joc de boletes xineses.

L'any 2000 va presentar *Torres Monsó 100* a les Sales Municipals de l'Ajuntament de Girona. Exposició d'encàrrec, li va fer l'Ajuntament de Girona i la Fundació Caixa Catalunya, per commemorar l'exposició número 100 del cicle d'exposicions que van iniciar les dues institucions l'any 1989, amb la individual d'escultures en bronze de F. Torres Monsó que hem comentat.

Tot i ser una exposició commemorativa, torna als motius escatològics. L'exposició-instal·lació es va desenvolupar en un fris de retrats fotogràfics dels 100 artistes que havien exposat a la sala, que va ocupar les parets al voltant d'una cabina central que tenia inscrit a la porta el número 100. Dins la cabina sobre una peanya hi havia una ampolla i una cunya sanitària i a la sala petita hi havia una hamaca amb els 100 catàlegs que s'havien editat acumulats al terra. Preguntat pels recursos emprats: un de caràcter analògic 100 i un de caràcter objectual i escatològic els urinaris, l'artista respon, Casademont (2000) :

- Quines impressions li evoquen el número 100?
- “Moltes però en l'exposició en tracto bàsicament tres. En primer lloc, és inevitable pensar en les 100 exposicions fetes aquí, per això he volgut que hi participessin tots els altres artistes, que hi aportin un autoretrat fotogràfic i un escrit breu. Després, el 100 em va recordar un cartell que quan era jove veia a les portes dels lavabos, i això m'ha permès fer-ne una mica de burla amb la peça central. Finalment per a mi el 100 és un número de reflexió. Per això, a la sala petita, hi ha una hamaca amb els catàlegs de totes les exposicions que s'han fet aquí.”
- El recurs dels urinaris que es poden veure un cop traspassada la porta de la peça central són un nou homenatge al seu admirat Marcel Duchamp?
 - “No, de fet és una peça autobiogràfica, perquè fa uns mesos vaig estar hospitalitzat i feia servir aquesta mena d'urinaris. Amb la peça central volia tractar una cosa més enigmàtica i misteriosa, despertar la curiositat per veure què caram hi ha dins. Un cop traspassada la porta, però, he deixat els tirants a la vista, perquè es vegi com un decorat que és el teatre de la vida.”
 - El fet d'haver estat hospitalitzat li ha aplacat la ironia amb que sempre ha retratat el seu entorn?
 - “No he deixat mai de banda la ironia, perquè em passa com Duchamp; en el fons, sóc dadaïsta. Aquesta visió és una mena de defensa contra l'amargor de l'existència. Sense la conya no es pot viure. Necessitem evadir-nos amb alguna cosa. Jo faig moltes coses que no puc acabar d'explicar, perquè és la gent la que n'ha

de completar la interpretació. Als anys cinquanta feia coses molt agradables, i als seixanta vaig canviar, hi vaig posar un fons. Penso que un s'ha de mullar, i ara no es toquen gaire els temes actuals, la gent se'n va pels núvols. L'artista ha de ser la consciència de la societat." (p.35)

Marín (2000) en el text del catàleg explica l'actitud bel·ligerant de l'artista :

Paco Torres Monsó ha reaccionado ante el encargo reafirmando su actitud de artista conceptual, convencido de que el arte debe emplearse, ante todo, en crear proposiciones. (p.2)

L'any 2002 va presentar l'exposició *Dominus Vobiscum*, el Senyor sigui amb vosaltres, a la Fundació Espais d'art contemporani, un al·legat crític de l'evolució social, política, econòmica i cultural dels totalitarismes en la societat contemporània.

L'exposició va ser pensada com un homenatge a l'escriptor i periodista anglès George Orwell, de qui li interessa el seu corpus literari reconegut per la manera intel·ligent i enginyosa de denunciar la injustícia social, la seva oposició al totalitarisme i el seu compromís amb els socialisme democràtic. En concret ens recorda la denuncia del totalitarisme, plantejament que va fer Orwell en l'obra *Mil nou-cents-vuitanta-quatre*, publicada l'any 1949, en el context de la guerra freda. L'autor ens descriu una societat sotmesa a un control absolut per un poder omnipresent i opressiu. Lectura crítica que alguns autors, tal com indica Selles (2002) en el text de catàleg, l'han situada en una invocació de la utopia entesa des de posicionaments contrautòpics, és a dir que el diagnòstic preval sobre el pronòstic, això és, si l'anunci i la descripció de situacions és derrotista no és per la infal·libilitat del inevitable destí cap el desastre, sinó en clau de prendre consciència i així poder prendre mesures amb l'objectiu de contribuir a fer inviable aquesta fallida: "Una lectura en què coincideix Miquel Berga, per qui la peça orwelliana no és una profecia, sinó una sàtira del present, perquè mostrar la possibilitat d'un futur sinistre és una forma de lluitar per evitar-lo." (p. 2)

En aquest posicionament descrit d'anàlisi i d'alerta positiva, és on cal situar la reflexió sobre el totalitarisme dels nostres dies en la línia crítica de la globalització neoliberal i la preponderància i ús de les tecnologies convertides en espais de tecnocràcia, que va presentar F. Torres Monsó en aquesta exposició, aspectes que va abordar, en algun dels casos, en suggeriments i imatges derivats de l'aportació orwelliana.

El títol *Dominus vobiscum*, *El Senyor sigui amb vosaltres* de l'exposició és un dels primers paral·lelismes que utilitza l'artista en relació a l'escriptor per recordar el model religiós autoritari, dogmàtic i jeràrquic que és l'església catòlica, que va governar i governa les vides de moltes generacions, va fer una analogia que va recordar la omnipresència del *Gran Germà* orwellià que tot ho veu, tot ho sap i en conseqüència mediatitza i aliena les actuacions dels

subjectes. Selles (2002), planteja: "Tampoc no es pot obviar el fet que certs usos i concepcions utòpics en tant que basats en la creença en un ordre definitiu, harmònic, històric i sense conflictes presenten una vinculació amb concepcions de base mística i religiosa" (p.4)

Va intensificar l'ús de les figures retòriques, va seguir establint relacions entre allò simbòlic i allò real. En la línia de l'univers orwellià on la veritat no és allò que es pot arribar a conèixer des d'una perspectiva crítica, sinó allò que des dels mitjans constructors es considera veritat, un món on la idea d'individu hi és absent, F. Torres Monsó va fer el paral·lelisme i va denunciar aquesta realitat en el món contemporani amb obres com *Orella* (2001), *Fi* (2001), que amb fragments amputats del cos humà va indicar la alienació del testimoniatge individual provinent de l'amputació dels sentits i les percepcions. També va recordar l'ús pervers i controlador de les tecnologies a *Awacs* (2001), qüestionant la bondat alliberadora i il·lusòria de l'ús i domini del ciberespai.

Altres evocacions de l'alienació dels totalitarismes són. La instal·lació *Vida Feliç* (2002), on va reproduir un fragment d'un jardí frondós de palmeres i arbusts naturals, a manera de metàfora de la manipulació de l'espai social, Selles (2002) apunta: "Recentment, Narcís Comadira es referia a Hitler com el gran jardiner"(p.6).

Dues figures metonímiques recorden la concentració i l'abús de poder: una contemporània *Pentàgon* (2001), una representació d'un polígon de cinc angles de polièster translúcid feia al·lusió a un emblemàtic edifici del poder de l'EUA on es prenen decisions d'estratègia i intel·ligència militar que afecten la vida i porten a la mort de milions de persones, siguin o no ciutadans americans. L'altra recordava la història recent d'Europa a la instal·lació *Creu gammada i sexes* (2000-2001), confronta una monumental creu gammada, símbol per antonomàsia de l'ordre totalitari, amb la reproducció des d'un punt de vista de divulgació científica, en gran format, la secció del òrgan sexual masculí i la de l'òrgan sexual femení, amb una acurada enumeració de les seves parts, extretes d'un antic manual d'anatomia. Metonímia d'una libido reglada i deserotitzada, control i canalització de l'impàs sexual pel tal de garantir el bon funcionament del sistema, fet que també va relatar Orwell en la ficció del seu llibre.

L'any 2002, el mateix dia que va complir 80 anys, el 7 de novembre, va presentar l'exposició *j'attendrai* a l'Espai Volart de la Fundació Vilacasa de Barcelona.

L'exposició era una reflexió sobre la idea de les sales d'espera dels centres hospitalaris. F. Torres Monsó va realitzar tres instal·lacions, cada una abordava aspectes que trobem en el context hospitalari: el terror, la vida i el futur.

El primer espai era la "Sala Lovecraft", una sala buida, al terra els noms dels mobles que no hi eren: taula, cadira, sofà, ordinador,... era presidida per una

verge de bronze feta per l'autor l'any 1964, tal com recull Spiegel (2002), "Es una parodia del romànic, la hice en 1964 para una exposició de arte religiosos" (p.44). F. Torres Monsó, va fer una analogia dels pertorbadors relats de terror còsmic de Lovecraft, la por que he explicat que li va produir la seva formació religiosa, representada per una verge expressionista i deformada i el terror que es pot experimentar en un centre hospitalari.

La segona era la "Sala a la vida", on contraposa la peça de l'anatomia de l'òrgan sexual femení, que formava part de la instal·lació *Creu gammada i sexe* presentada mesos abans a l'exposició *Dominus Vobiscum* a la Fundació Espais de Girona. Peça, retitulada com *Anatomia femenina* (2001) que aquí actuava com metàfora de com naixem i estem nou mesos a l'úter matern, és també un lloc d'espera. La peça es contraposa amb *Amor* (1998) i *My Sweet Heart* (1997) que remeten a l'erotisme i la sexualitat des d'un punt de vista escatològic. Situant els límits en la frase de Sant Agustí "*Inter faeces et urinam nascimur*", morim de la mateixa manera que naixem.

La tercera estava dedicada a "Sala del futur". Presidida per la peça *Umbral*, retitulada *Bastiment* (1998-99), que recordem fa referència a la mort, una metàfora al pas del temps. Peça que confronta amb *I* (2000), faristol que a través d'una lupa ens porta a llegir la paraula *angst*, (angoixa en alemany), idea que planava en tota l'exposició.

L'any 2004 es va presentar el llibre i el DVD *Torres Monsó. El dret a mirar*. Va suposar un any i mig de treball del fotògraf Josep Maria Oliveras i l'escriptor Lluís Muntada amb F. Torres Monsó. Va iniciar un treball de caràcter de performance fotogràfica, que s'aproximava al món interior i personal de l'artista des d'un punt de vista personal, desenfadat, irònic, divertit i sarcàstic. D'aquesta primera col·laboració és destacable la imatge de la portada, un nu de F. Torres Monsó, una imatge valenta on confronta la realitat de la vellesa, en aquest moment F. Torres Monsó té 82 anys, la seva imatge i el gest de llenguatge no verbal, d'insult fent "botifarra", una provocació fruit del posicionament lliure i desinhibit de l'autor.

L'any 2004 va presentar l'exposició *Circ* a la Fundació Espais d'art contemporani de Girona, era una paròdia de la societat de l'espectacle, l'espectacle sinistre i grotesc de la societat contemporània. Feia una denúncia de l'absurd del model social neoconservador en la política i la cultura i neoliberal en l'àmbit econòmic, Mitrani (2004) ho plantejava dient, "Amb el pretext del circ, Torres Monsó ens ha volgut parlar de la vida com a comèdia, com a espectacle entre heroic i grotesc. Però és ben clar que ha volgut anar molt més enllà del tòpic d'un gènere que va estar sempre al límit de la carrincloneria." (p.1)

Amb la connotació del context del circ, F. Torres Monsó va buscar l'essència, la gènesi del marc, un espai propi de l'espectacle i a la vegada de reflexió sobre el propi espectacle, per així desgranar el relat que va centrar amb un

dels personatges protagonistes i més complex per la seva dualitat del circ: el clown.

El discurs que va escriure en el marc de la sala d'exposicions, es va iniciar amb l'ús d'una senyal unidireccional que guiava l'espectador cap a tres instal·lacions. A les parets de la sala, a manera d'apunts al marge, hi havia petits collages que anaven indicant reflexions per introduir elements del pensament de l'artista que acompanyaven les instal·lacions:

Clowns (2004) i Clown Show (2004) que acompanyen la instal·lació *Clowns (2004)*, grans lletres lluminoses a la manera cridanera i kitsch de la Vegas. F. Torres Monsó va proposar a partir del joc lingüístic, que era retallar visualment la paraula *clowns* per la *clon*, per sostracció de tractament visual de la lletra W. Feia referència al clon, el doble, al pallaso en l'accepció d'un alter ego grotesc, suplantador, caricaturesc i vulgar a la vegada que tornava a recordar l'alienació i la instrumentalització de la independència intel·lectual i moral de l'individu en l'entorn social.

O no? (2003), collage on la inscripció *divertimento* confrontava la figura del Che Guevara amb una model que desfilava roba interior, a manera d'un oxímoron que confronta dues imatges i en la seva contradicció unifica el missatge. Collage que acompanyava la instal·lació *Pasarel·la (2004)*, símbol de l'efímer i la banalització de la societat i la cultura contemporània, que converteix l'esfera pública en un marc d'espectacle que sotmet la vida de les persones a l'aprovació d'una societat narcisista que converteix el mite utòpic de canvi social que simbolitzava el Che en un estampat de bikini.

Passarel·la que introduïa la instal·lació *Circ (2004)*, espai de l'espectacle, representat pel cercle típic de la pista d'un circ amb el trapezi i els aplaudiments sords, que aplaudeixen el silenci i porten a reflexionar l'espectador amb la sobrerrepresentació i mediatització de la societat contemporània. La figura de l'aplaudiment com a metàfora d'acceptació acrítica ja havia estat utilitzada per F. Torres Monsó, tal com recorda Mitrani (2004):

Recordem ara el *Tors aplaudidor* de Torres-Monsó (1970) que parodiava l'adulador, el manipulador, el còmplice del poder. Són aquests aplaudiments, escoltats en solitud, un senyal lúgubre de la fi de la funció? Són la manifestació de la joia buida de qui gaudeix de l'espectacle sense preguntar?. (p.2)

F. Torres Monsó amb aquesta exposició va explicar l'angoixa i la desesperança que sentia i compartia amb un dels autors habitual en la seves seleccionades lectures, el polèmic novel·lista francès Michel Houellebecq, amb qui compartia la visió crítica del model de societat narcisista, uniformitzadora de moral cansada i malaltissa.

L'any 2005 en col·laboració amb l'artista Pep Admetlla amb el títol de *Konstruktion-Destruktion* van recordar la mostra del mateix títol que ambdós artistes van realitzar l'any 1988 a les sales d'exposicions de Caixa de Barcelona de Girona. En aquesta nova edició van transformar el Museu

d'Història de la Ciutat de Girona en una gran escenografia teatral , era una ironia sobre el debat que hi havia, en aquells moments, a la ciutat de Girona, sobre el futur Centra d'Art Contemporani de la Ciutat.

L'any 2007 va presentar l'exposició *Miratges* a la Fundació Espais d'art contemporani de Girona, una crítica descarnada, mordaç, desesperançada i sarcàstica de l'home i la seva capacitat de socialització. Per realitzar l'exposició, en la que hi va està treballant uns dos anys, es va situar en l'espai de llibertat, radicalitat i pessimisme que li proporcionava el moment vital (84 anys) i la trajectòria evolutiva de formulació de preguntes amb respostes crítiques i complexes que l'havia portat la seva inquieta curiositat intel·lectual.

La voluntat de l'autor, en el relat expositiu, va ser utilitzar evidències per despertar la curiositat crítica de l'espectador. El fil conductor era de caràcter escatològic i tenia diferents evidències, Carbonell (2007) ho situava en el concepte del coneixement reciclat , “ Sense coneixement no hi ha pensament, el pensament és, en el fons, coneixement reciclat, femta proverbial de la nova escatologia del nostre gènere que se socialitza abans del col·lapse”. (p.3) Ortiz (2007), ho situa en l'esdevenir històric, :

Molts artistes van participar de les actuacions Fluxus i del canvi d'actitud que va suposar, des de diferents àmbits i territoris, dintre de grups o de manera individual. (...) Un element comú era la voluntat d'interpel·lar l'espectador; molts volien despertar la consciència de l'estat anal, és a dir, el tot primer, moment misteriós que quedava qüestionat pels nous coneixements científicotècnics (...) i les noves teories socials (...). En aquest context són abundants les obres de caràcter escatològic; (p.5)

El recorregut del discurs s'iniciava amb uns *copròlits* prehistòrics extrets del jaciment d'Atapuerca, 06. Gran Dolina. Nivell TD-I, eren merda petrificada de hiena, animals que van viure a Atapuerca fa milers d'anys, peça que dialogava amb una evidència l'obra titulada *Cul (1970)*, un motlle de guix d'un cul femení.

Davant la peça *Paradís (2007)*, una ficció que converteix la realitat en paradigma, situa l'excrement en el punt central, com element fonamental del procés cíclic de la vida Vázquez (2007) recordava les paraules de F. Torres Monsó:

(...) des del llot fundacional dels rius Tigris i Èufrates, és a dir, la cultura mesopotàmica, fins a les naus espacials, impulsades per un enginy humà alimentat energèticament amb femta. “He de fer constar que la merda és una matèria de primera categoria”, declara amb solemnitat, i s'explica: “ Serveix d'adob per fertilitzar els camps, la ingerim a través dels vegetals, l'expulsem un cop l'organisme n'ha aprofitat els nutrients, i retorna a la terra per fertilitzar-la de nou”. “És increïblement útil, però no se'n parla perquè ningú vol acceptar la seva animalitat” (p.44)

A la paret en lletres de gran format la paraula AVORRIMENT amb diferents idiomes feia de declaració textual i testimoni de l'estat d'ànim de l'autor, el títol reitera *Avorriment (2007)*.

Llavors va començar a concretar d'on provenia la sensació persistent d'avorriment sobre la funció dogmàtica dels grans relats religiosos la peça, *El Talmud, l'ordre de les coses pures (2007)*, on va repodri fragments sobre higiene personal recollits en el Talmud, ens recorda com l'immobilisme de la religió converteix el bon advertiment recollit en els textos considerats sagrats, que han ajudat en la capacitat de compartir i socialitzar-se d'un col·lectiu, en un dogma que esdevé absurd.

En la mateixa línia d'avorriment i advertiment hi ha la peça *Les Immortels (2006-2007)*, també titulat *Copro "Clio"* collage que inclou el discurs que el dictador Franciso Franco va dirigir als espanyols en el moment que s'aproximava la seva mort, d'una banda és un testimoni que ens recorda el passat històric propi i d'altra banda qüestiona en quina mesura, aquests actituds són persistents en la societat. També en aquesta línia la peça *Empire State (2007)*, ens recorda amb ironia els aire imperialistes, totalitaris i prepotents del poder dels Estats Units. Entronitza un barret de palla, en concret el que simbolitza la campanya electoral al Congrés del Estats Units, sobre una columna que reproduceix el volum de l'emblemàtic edifici, recoberta amb el poema "Shit" de l'artista fluxista Dieter Roth, al cantó del poema una reproducció en sèrie de plàstic de l'estàtua de la llibertat. F. Torres Monsó feia referència, en ambdues peces, a una de les seves grans preocupacions: les teories polítiques i socials que han justificat les organitzacions dels règims totalitaris i autoritaris d'arrel imperialista i feixista.

El poema "Shit" fou el que va recitar F. Torres Monsó en la performance que va realitzar conjuntament amb l'artista accionista banyolí Josep Masdevall, *Acció d'homenatge a Fluxus (2007)* que va tenir lloc al dia 12 de gener de 2007, data en que es va inaugurar l'exposició. Una televisió que projectava una imatge fixa, un picat estàtic de l'artista Josep Masdevall assegut, en posició de defecar, en una tassa de wàter en un espai tancat. Situat sota l'aparell de televisió on es projectava la imatge en circuit tancat F. Torres Monsó, durant un espai d'uns vint-i-cinc minuts, va declamar en diferents graus d'intensitat el poema de Dieter Roth.

El discurs es tancava al final de l'exposició amb una imatge explícita de pornografia extreta d'una revista nòrdica on es practicava la coprofàgia que es contraposava amb una imatge de l'univers, de la reproducció de l'univers, representació de la immensitat i el buit, del tot i el res , acompanyada d'un udol, soroll mecànic, a manera d'una ressonància llunyana del *big-bang* original. La línia de temps es tancava, la fusió entre els copròlits de fa milers d'anys amb la pràctica d'una coprofàgia contemporània i la seva fusió en l'univers.

Compressió de sentit, significat i de percepció de la realitat que va portar Carbonell (2007) a preguntar-se:

Fent anàlisi de la realitat humana actual, ell em deia que ho veia tot aturat, que li semblava que al món ja no hi passava res, i jo vaig respondre que pensava de la mateixa manera, però que ho veia tot a l'inrevés: ben accelerat. Com pot ser que dues visions pròximes s'expressin de manera tan antagònica?; com és possible que els recorreguts siguin tan diferents, i que allò que ens passa sigui tan proper i ens sigui motiu d'apropament?; és possible que tot vagi tan depressa i que sembli immòbil per a la seca sensibilitat?

La coprohistòria que l'artista ens proposa té un llarg abast per als qui pensem que tot es pot suggerir, que la manera de pensar és tant o més important que la manera com s'exposen i s'expressen les coses. Que en la integració del coneixement hi té molt a veure la integració de la sensibilitat, de l'experiència pròxima i de la passada del que has après, del que t'ha interessat i també del que necessites denunciar per sentir-te bé amb tu mateix i per contribuir a la socialització de l'espècie. p.3)

A partir d'aquest moment fins la seva mort F. Torres Monsó va realitzar diferents activitats en col·laboració:

L'any 2007 va presentar a la galeria Només art de Girona l'exposició *Anatomia d'una tesi visual. Dels 40's fins avui*, recull de peces de diferents etapes, llibres, textos i material sonor, fent una aproximació esbiaixada de la trajectòria artística i vital de F. Torres Monsó. En motiu de l'exposició l'any 2008 es va editar un catàleg.

L'any 2012, en motiu de la celebració del seus 90 anys es van fer diversos actes:

Després d'una col·laboració que van iniciar amb el fotògraf Josep M Oliveras ,l'any 2007, de fotografia performativa, l'any 2012 es va publicar un llibre i es va presentar una exposició que sota el títol, *Torres Monsó. Una illa habitada*, recollia aquest treball.

Es va presentar l'exposició retrospectiva, *Torres Monsó. Anar fent i prou*, feta en col·laboració amb Pep Admetlla i Glòria Bosch. Exposició que va itinerar al Centre d'Études Catalanes. Université Paris-Sorbonne i al Museu d'Art de Girona.

L'any 2013, tal com he comentat, va ser un dels guardonats amb el **Premi Nacional de Cultura** de la Generalitat de Catalunya.

La darrera activitat la va fer en col·laboració amb Josep M Oliveras i Carme Sais, van presentar, del 3 d'octubre de 2014 al 18 de gener de 2015, *Drone*, el

darrer projecte de l'artista a Bòlit. Centre d'art contemporani de Girona, on ens recordava que *Tot és mentida*.

F. Torres Monsó va morir el 30 de gener del 2015, en el seu recordatori ens deia amb un dels seus habituals gestos de complicitat des de la desesperança: *No li busqueu cap sentit, no en té cap*.

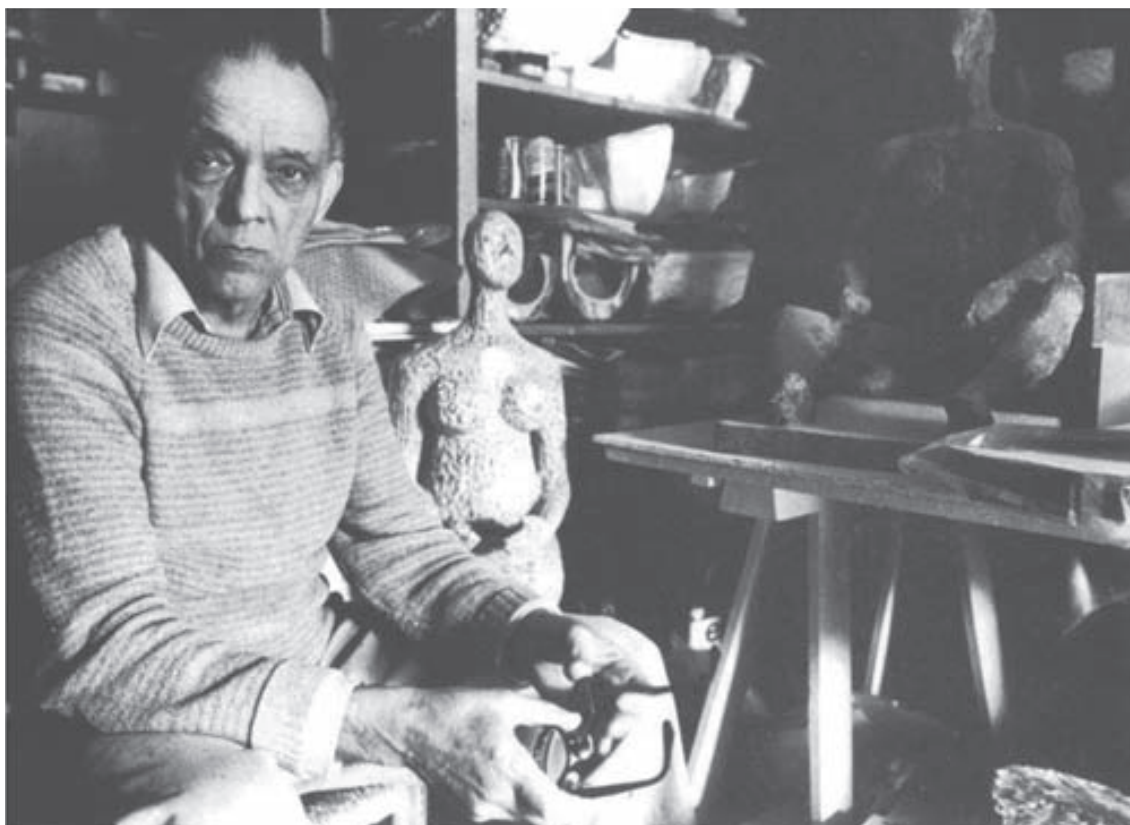


Figura 60 Imatge de F. Torres Monsó al seu taller de St. Eugènia de Girona. Publicada al catàleg *Torres Monsó. Escultures*, editat l'any 1989 per l'Ajuntament de Girona en motiu de l'exposició individual de l'artista, que va inaugurar la nova etapa de les sales municipals d'exposicions. Foto: Josep M Oliveras. p.3

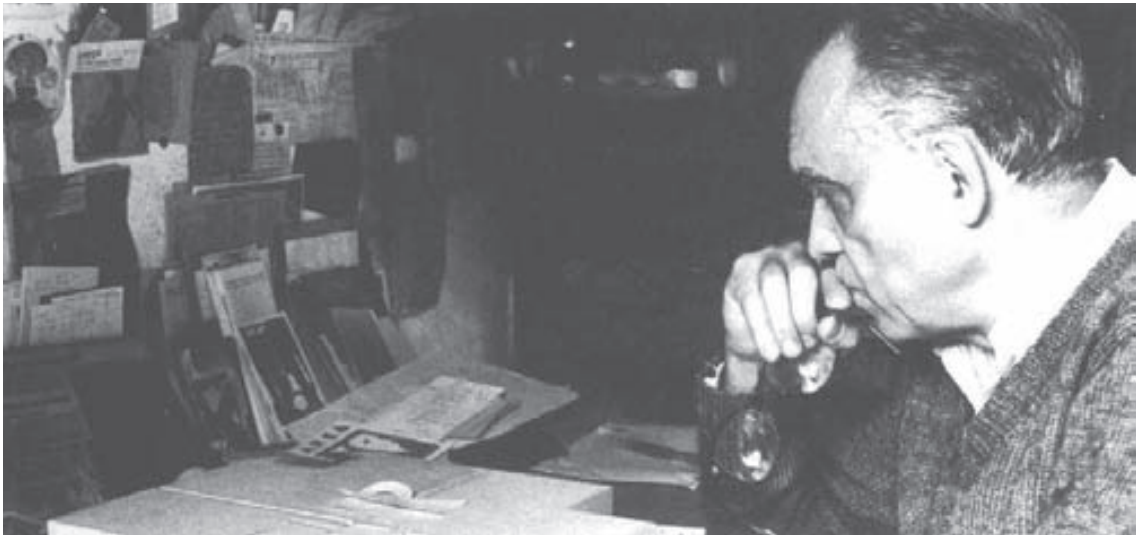


Figura 61. Imatge de F. Torres Monsó al seu taller de St. Eugènia de Girona. Treballant amb la sèrie *la Creu del Sud* que començarà a exposar en diferents mostres individuals col·lectives a partir de l'any 1989. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 62. Imatge de la taula de treball que tenia F. Torres Monsó al seu taller de St. Eugènia de Girona. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 63. Imatge de F. Torres Monsó al seu taller de St. Eugènia de Girona. Treballant amb l'exposició *j'attendrai* que va presentar a l'Espai Volart de la Fundació Vila Casas de Barcelona l'any 2002. Publicada en el catàleg de l'exposició. p.3. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 64. .F. Torres Monsó davant una peça del muntatge que va presentar a Espais . Centre d'art contemporani l'any 1997 amb el nom de *La vie en rose*. Una al·legoria del pas del temps. Publicada al diari *El punt* el 17 de juliol de 1997 per il·lustrar l'article de T.C., a la pàgina 33. Foto: Anna Carreres



Figura 65. F. Torres Monsó davant una peça del muntatge que va presentar a Espais. Centre d'art contemporani l'any 1999 amb el nom de *Balanç*. Publicada al *Diari de Girona* l'1 d'abril de 1999 per il·lustrar l'article d'Eudald Camps, a la pàgina 6.

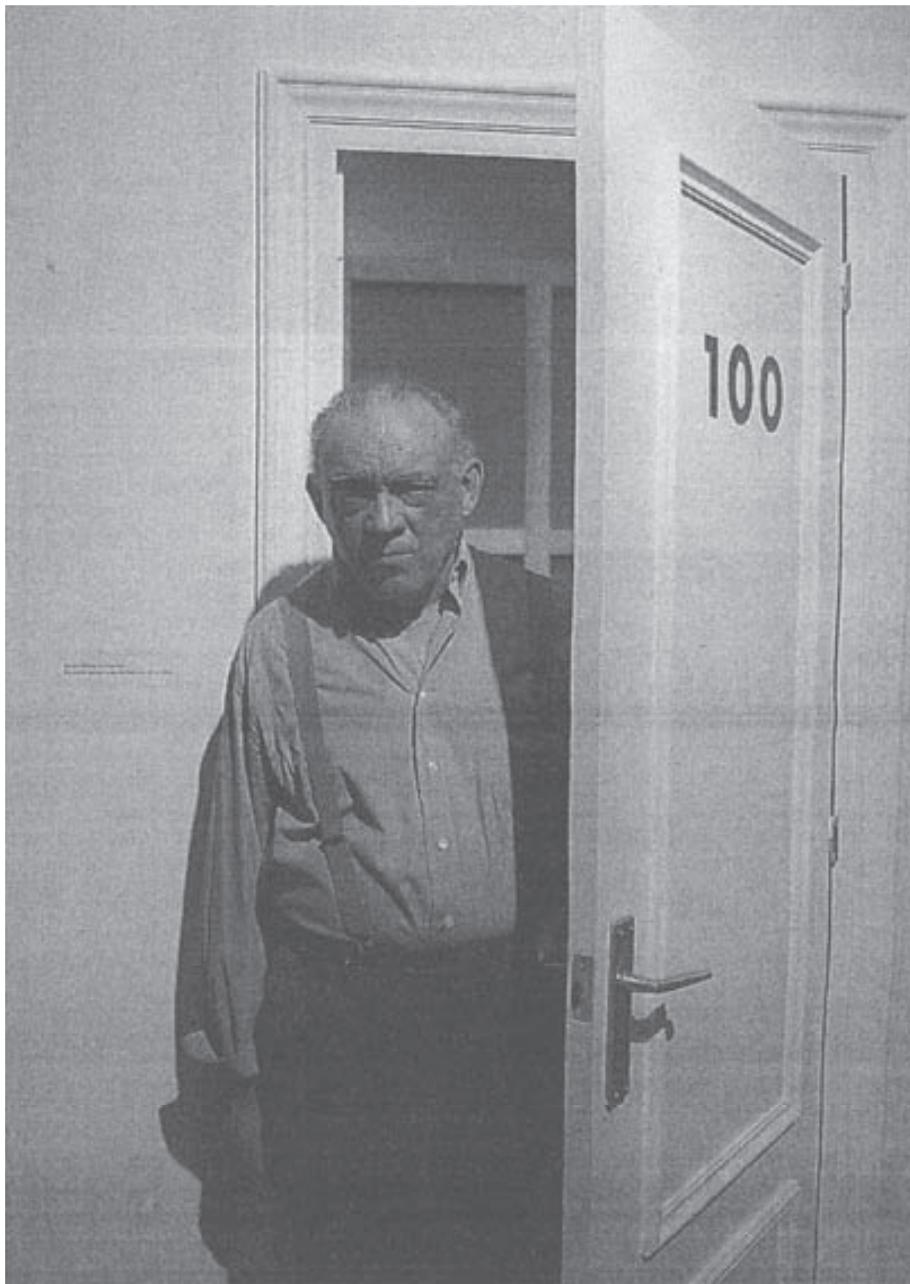


Figura 66. F. Torres Monsó davant una peça del muntatge que va presentar a les Sales Municipals d'Exposicions de Girona l'any 2000 amb el nom de *Torres Monsó 100*. Publicada al diari *El Punt* el 20 d'agost del 2000 per il·lustrar l'article de Tina Casademunt, a la pàgina 35. Foto: Lluís Serrat.



Figura 67. Imatge general de l'exposició *Circ* que va presentar F. Torres Monsó a la Fundació Espais d'art contemporani l'any 2004. On es poden veure les maquetes que va treballar quan plantejava el projecte de la intervenció. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 68. *Grans llavis*. 1980. Fibra de vidre . Col·lecció de l'autor Reg:1980_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 69. *Llapis*. 1981. Formigó. Institut Santiago Sobrequés. Reg:1981_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 70. *Distorsió*. 1983. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1983_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

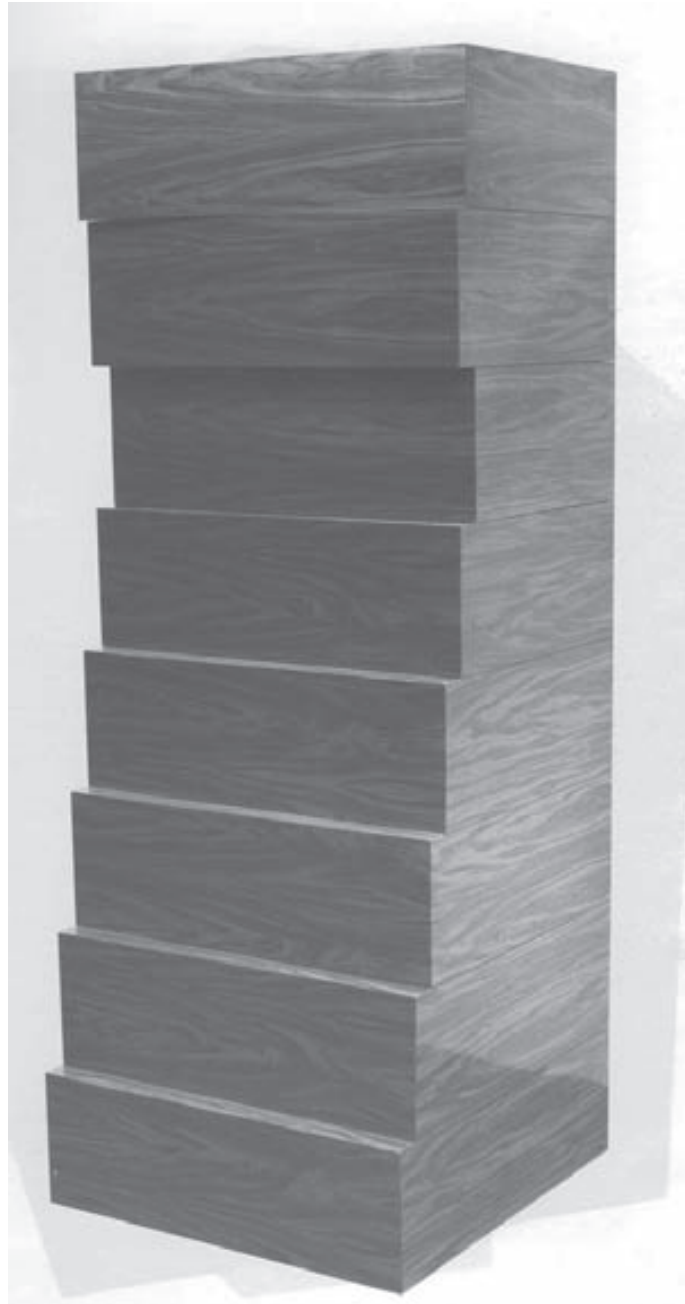


Figura 71. *Escala*. 1984-1985. Fòrmica. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG. Reg:1984_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

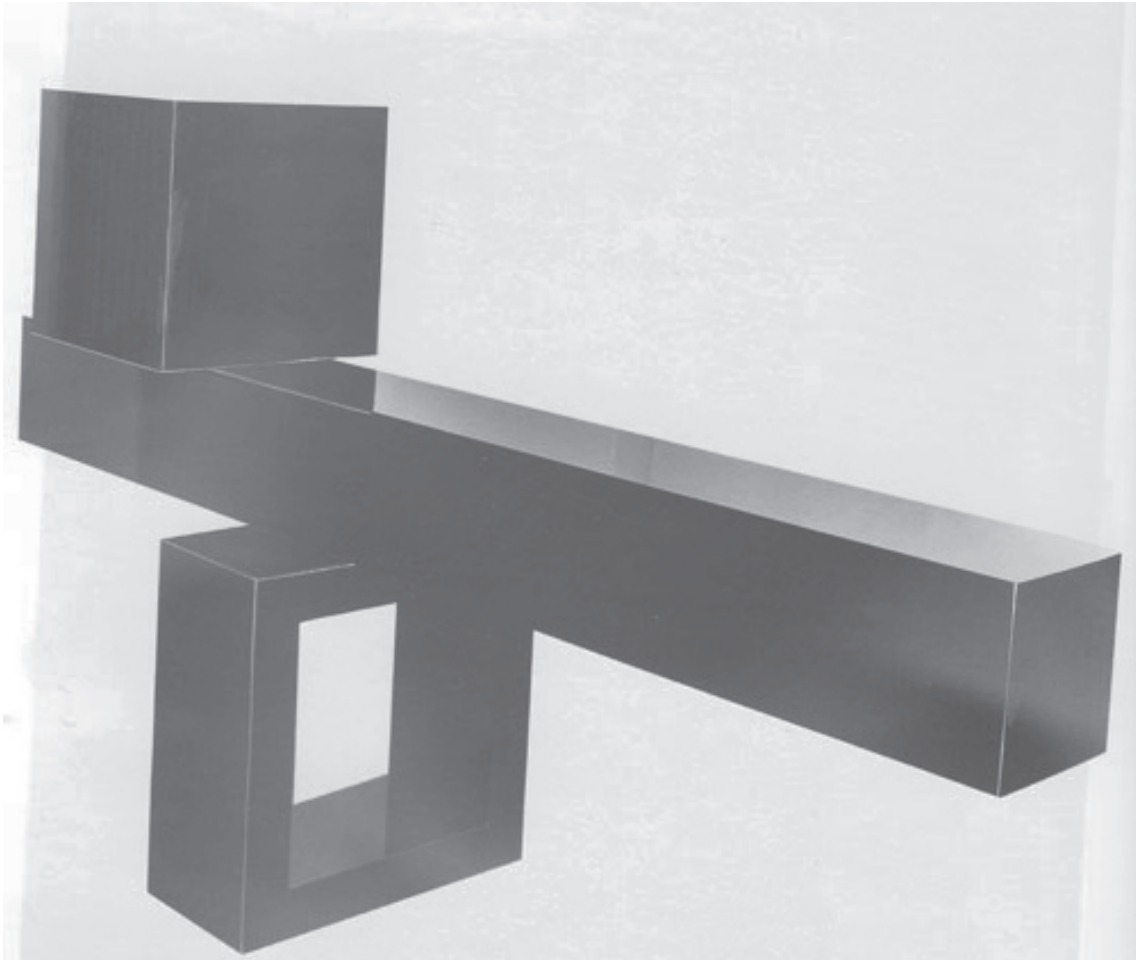


Figura 72. *Black Sun*. 1986. Fòrmica. Col·lecció Fons d'art Fundació Espais. Reg:1986_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

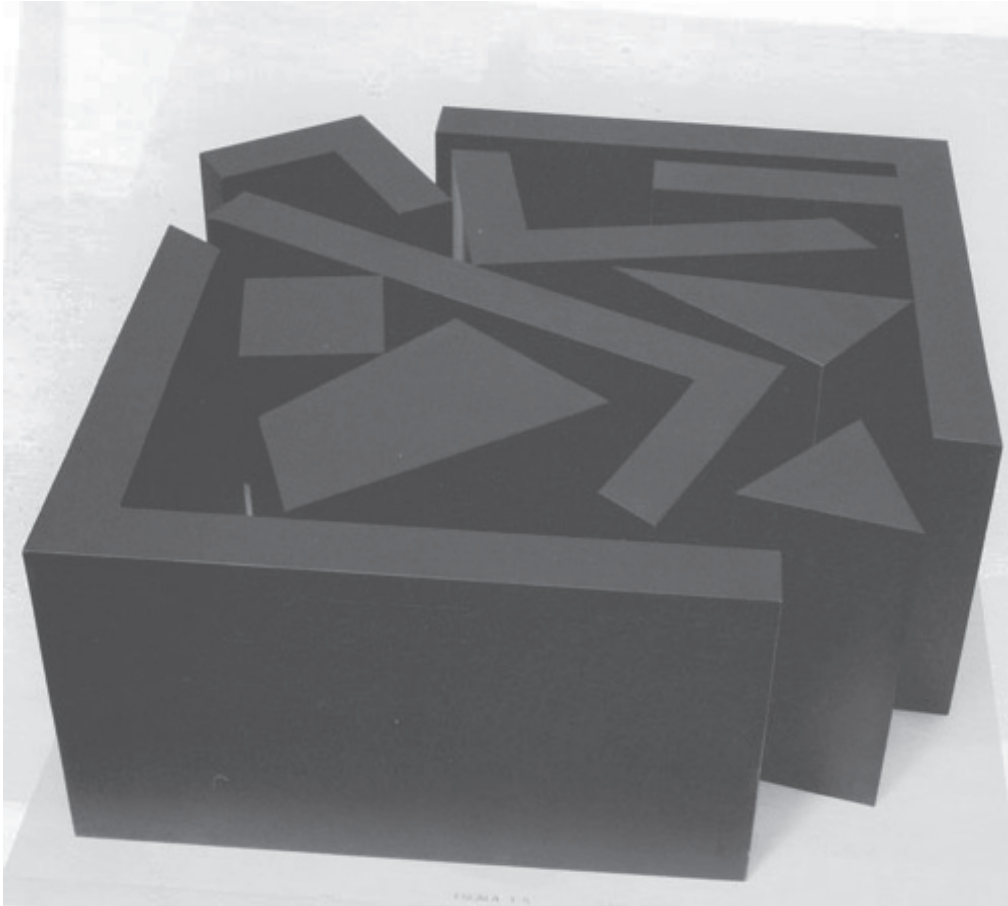


Figura 73 *Laberint còsmic*. 1987. Fòrmica. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG..
Reg:1987_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

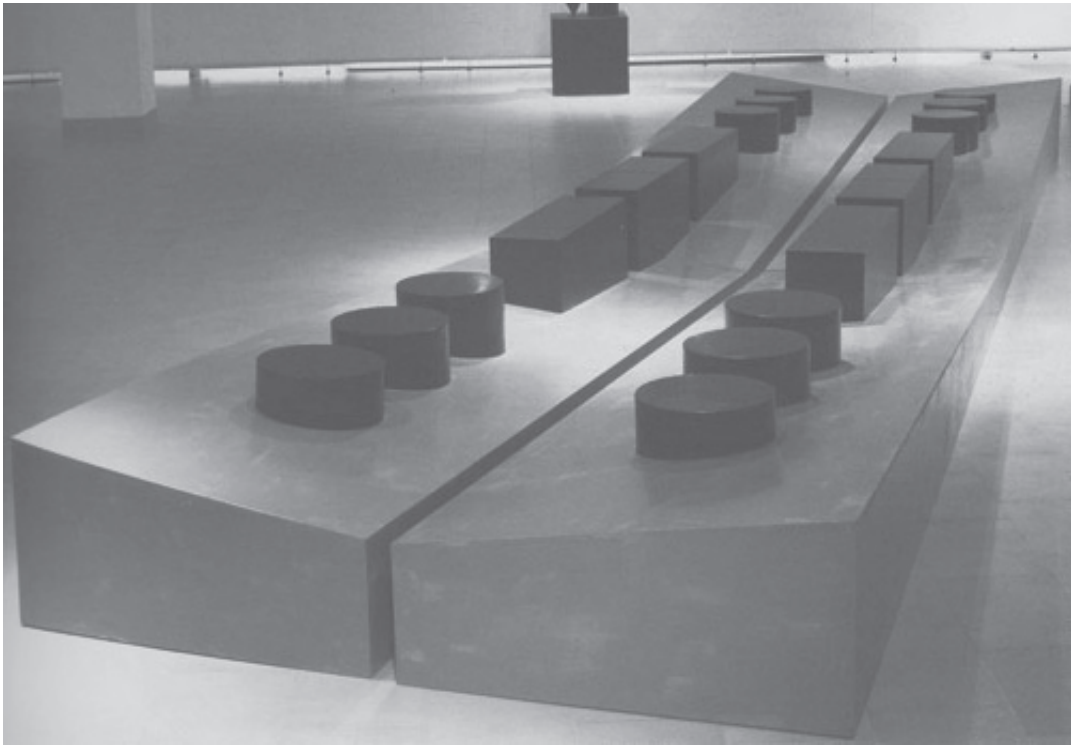


Figura 74. “.....” (SOS). 1988. Fòrmica. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG. Reg:1988_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 75. *La creu del sud*, 1989. Fusta tenyida i lletres fòrmica. Col·lecció de l'autor. Reg:1989_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 76. *I de sobte...la llum*, 1991. Fusta i fòrmica. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG. Reg:1991_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Carles Mitjà.



Figura 77. *Roma*, 1992. Fusta i lletres. Col·lecció de l'autor. Reg:1992_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 78. *Far còsmic*, 1992. Fusta i lletres. Col·lecció de l'autor. Reg:1992_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

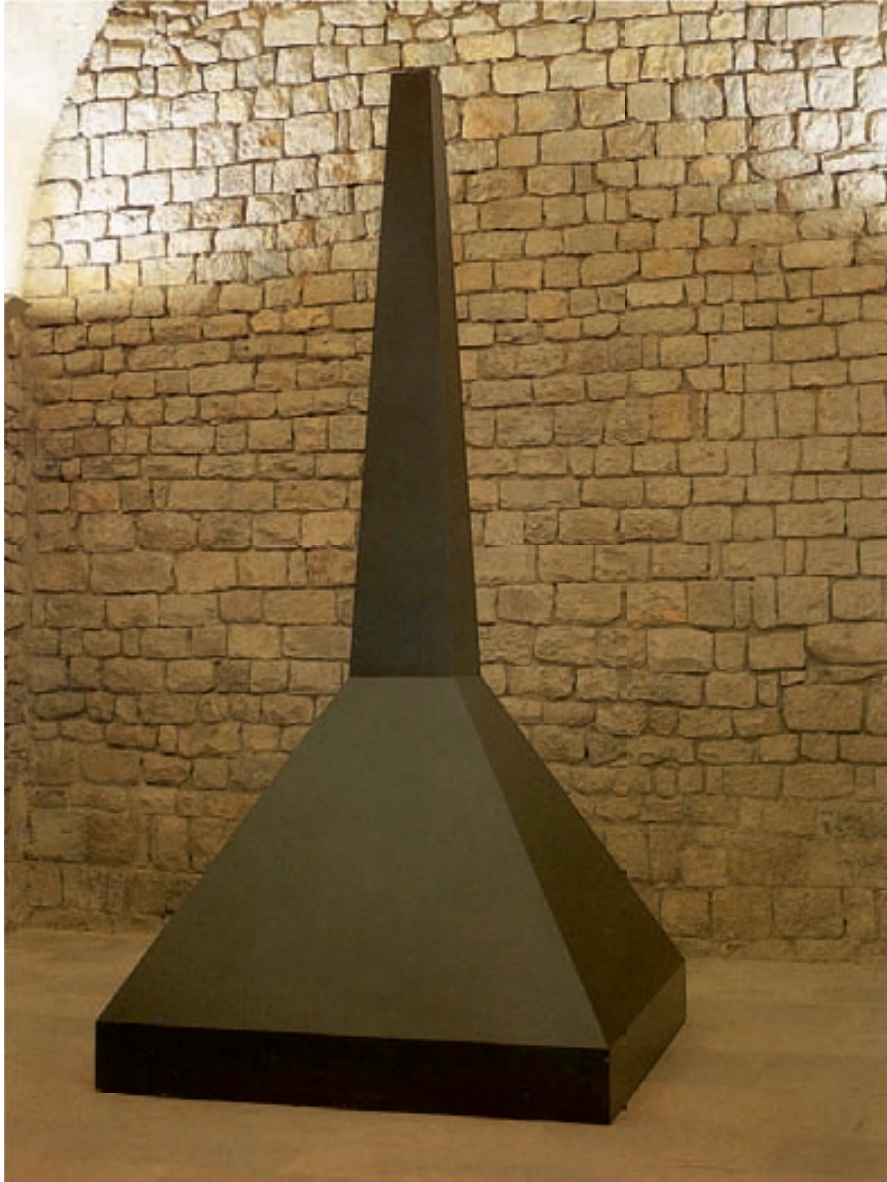


Figura 79 *Embulisc*, 1994. Fusta revestida de fòrmica. Col·lecció particular.
Reg:1994_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 80. *Multiplicant*, 1994-1995. Fusta revestida de fòrmica. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG. Reg:1994_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 81. *Odi*, 1995. Instal·lació. Col·lecció de l'autor. Reg:1995_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

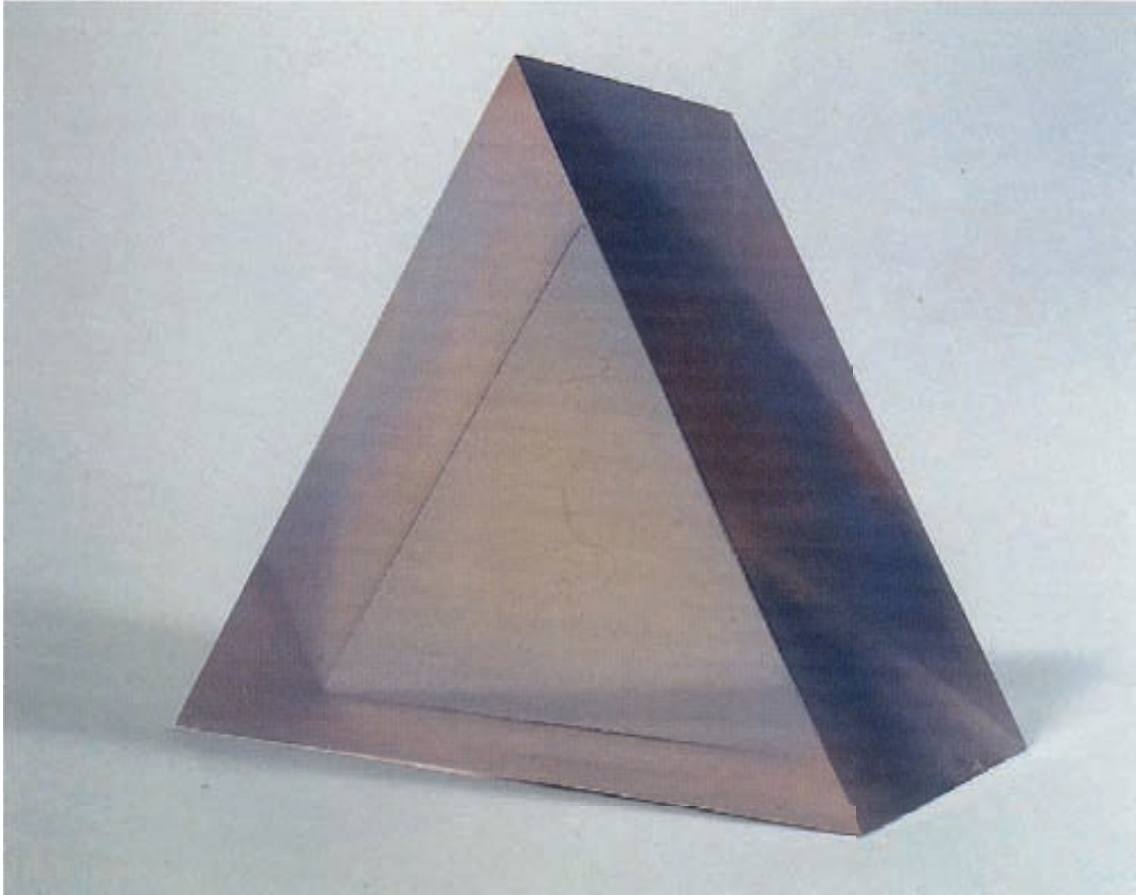


Figura 82. *Beldoror*, 1995. ocusió de polièster. Col·lecció particular. Reg:1995_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 83. *Nou ordre mundial (La llei de l'embut)*. 1997. Planxa metàl·lica pintada de color vermell. Col·lecció Ajuntament de Salt. Reg:1997_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 84. *My sweet heart*, 1997. Cartró, fil, boles xineses, guix i paper. Col·lecció de l'autor. Reg:1997_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 85. *S/T*, 1998. Fusta i espuma. Col·lecció Ajuntament de Girona. MHCG. Reg:1998_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 86 *.Estultícia*, 1998. Tècnica mixta. Col·lecció particular. Reg:1998_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.

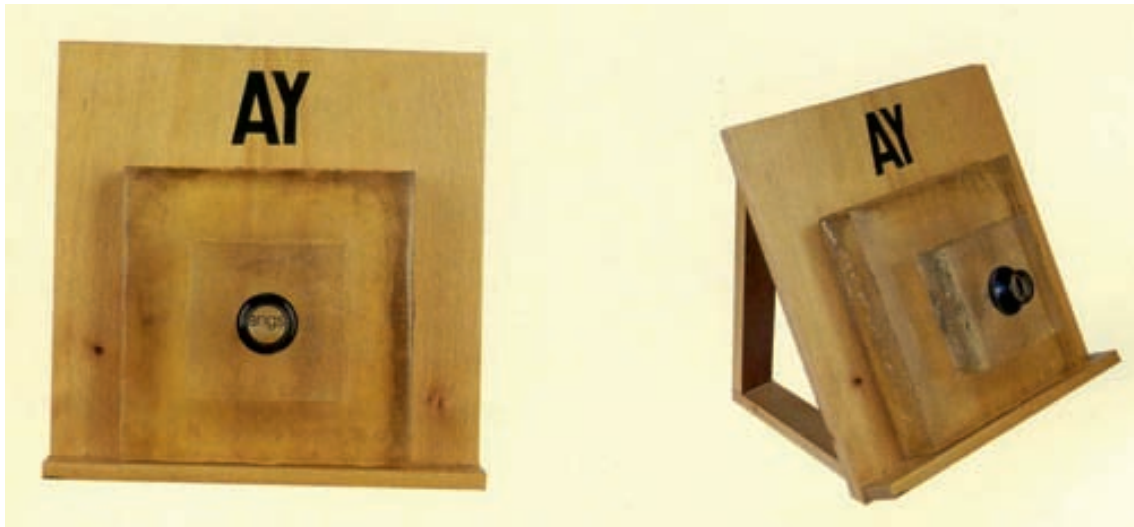


Figura 87. *I*, 2000. Fusta, polièster, lupa i lletres. Col·lecció de l'autor. Reg:2000_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.

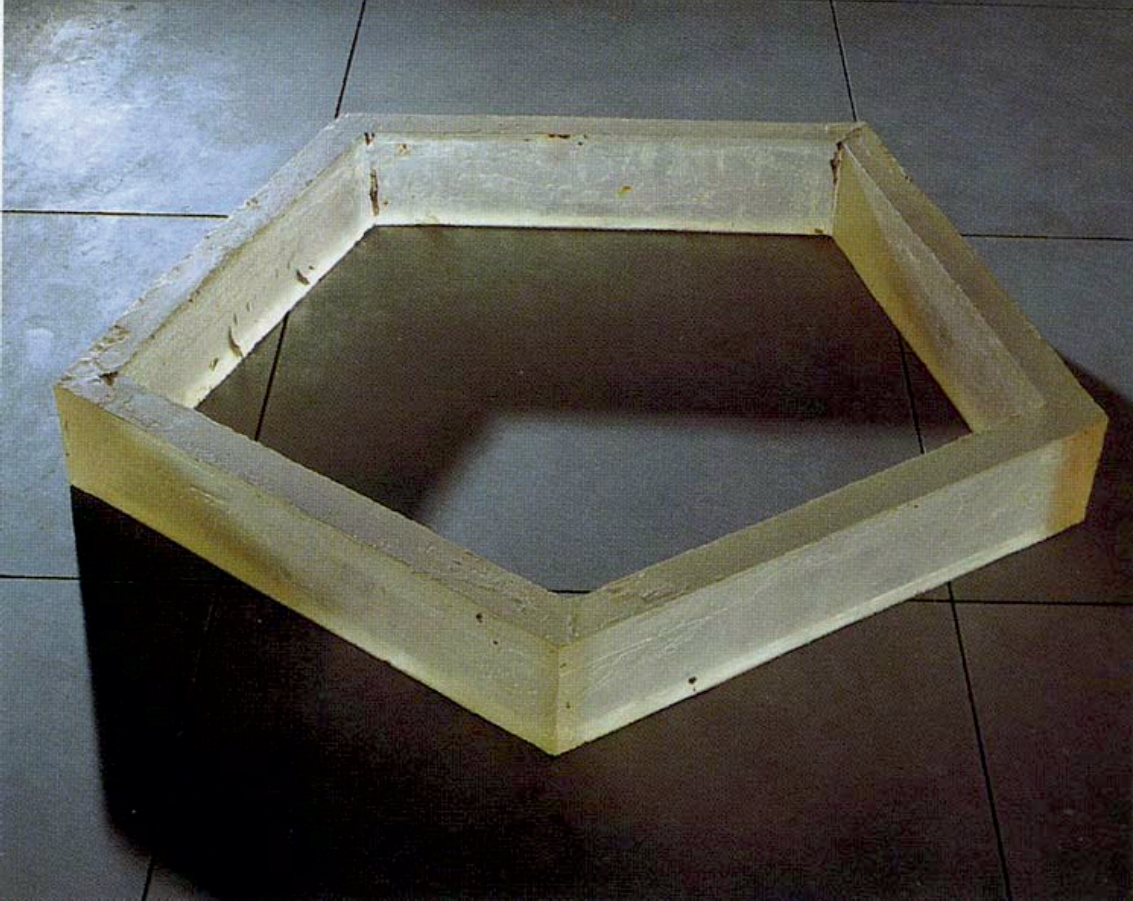


Figura 88. *Pentàgon*, 2001. Polièster. Col·lecció particular. Reg:2001_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 89. *Orella*, 2001. Escaiola. Col·lecció de l'autor. Reg:2001_007 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 90. *Vida feliç*, 2002. Instal·lació. Col·lecció de l'autor. Reg:2002_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras

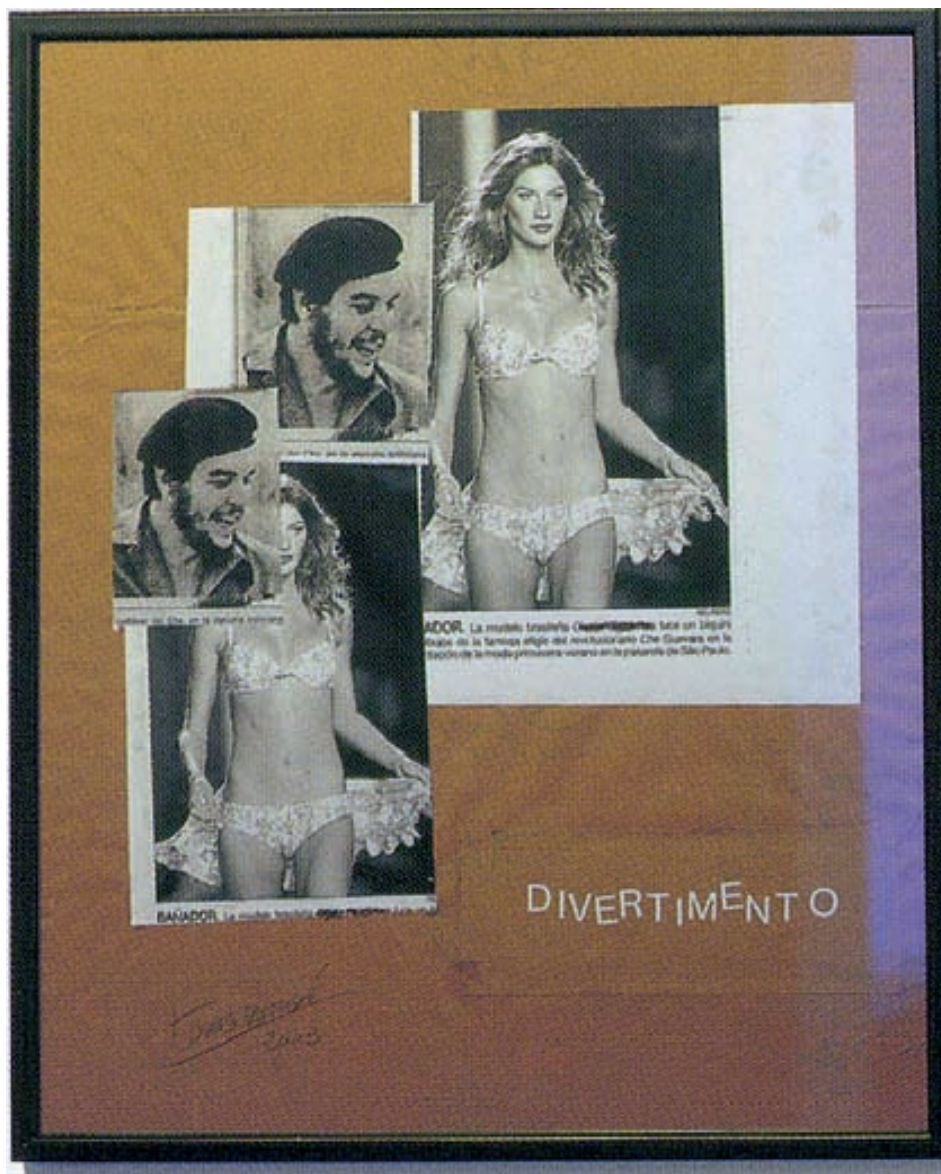


Figura 91. *O no?*, 2003. Mixt sobre paper. Col·lecció de l'autor. Reg:2003_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.

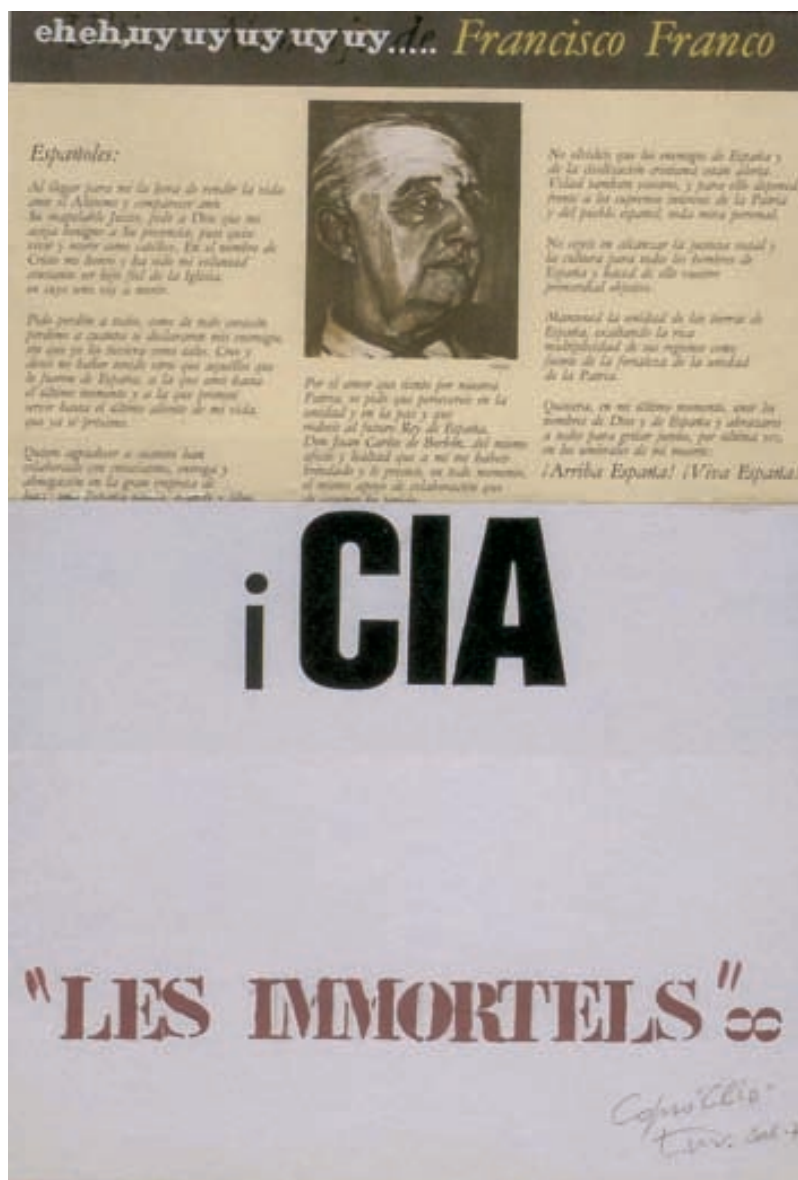


Figura 92. *Les immortels*, 2006-2007. Collage. Col·lecció de l'autor. Reg:2006_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.



Figura 93. *Empire State*, 2007. Diferents materials. Col·lecció de l'autor. Reg:2007_007 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.

C DIAGNOSI

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

3. De la representació de la bellesa a la construcció de discurs artístic

En aquest apartat, a partir de quatre blocs temàtics, intentaré situar l'evolució de l'obra i la persona dins el marc de la historiografia de l'art català del segle XX

3.1 Pèrdua d'estil canònic: de l'escultura d'estil mediterrani a l'escultura expressionista d'arrel constructivista

3.1.1 Inicis: el despertar de la vocació.

En els capítols: 2.1 a 2.4 de l'apartat d'anàlisi, he estudiat, recorregut i argumentat l'evolució de la trajectòria inicial personal i artística de F. Torres Monsó, que documenten aquest apartat.

Hem pogut veure com ben aviat el pas per l' Institut, tot i ser una casualitat, va ser molt important pel futur artístic de l'autor, perquè d'una banda va despertar, gràcies a un professor d'història de l'art, l'interès per l'art, l'expressió artística, la creativitat i el tipus d'aproximació al coneixement i, d'altra banda, com li va despertar la consciència de classe. Ambdós temes són cabdals per entendre l'evolució posterior personal i artística de F. Torres Monsó, recordem les seves pròpies paraules, recollides a Vallmitjana (2000):

Va ésser un lapse d'uns set o vuit anys que lògicament em va deixar una forta empremta (...) Jo era un estudiant mediocre, vaig estudiar perquè hi va haver un malentès. És còmic. Tinc un oncle que era cambrer, que era solter i venia a casa a dispesa, a menjar i dormir. Ell ho tenia molt clar: hi havia una majoria d'homes que servien i els altres –l'elit- els que eren servits (...) si estudiava seria dels elegits (...) tenia molt clar i em va inculcar el tema de la diferència de classes (...) jo no estava predestinat a cap carrera universitària (...)l'anada a l' institut em va servir per trobar-hi la meva orientació veritable (...). (p.6)

3.1.2 Aprèn l'ofici i aprehèn a treballar amb les idees.

El seu aprenentatge inicial, com hem vist, el va realitzar a l'Escola de Belles Arts de Girona i a l'Escola d'art del professor Joan Orihuel i com aprenent als tallers del escultors noucentistes Enric Monjo i Josep Clarà, entre d'altres escenaris que he descrit. Aquets inicis li proporcionaran un coneixement dels processos i les tècniques, el coneixement dels materials i la cura dels acabats, manera de treballar precisa, a vegades preciosista, que el marcarà al llarg de tota la seva producció.

3.1.2.1 De la bellesa noucentista a l'estil mediterrani.

Les peces inicials eren de tema recurrent, figura humana i retrat, van evolucionar de figures de iconografia realista, de bellesa clàssica i estandarditzada, a la manera dels mestres, cap a formes voluptuoses, sensuals, amb punts de desproporció a la manera de l'estil mediterrani d'Arístides Maillol. Artista a qui va llegir i de qui va conèixer la seva obra en la seva primera estada a París. F. Torres Monsó, fa el següent comentari a la peça *Monument als morts de Port Vendres 1923*, comentari que apunta en un catàleg d'obres d'Arístides Maillol de la seva biblioteca particular: "Actitud ideal,

no respon al punt de vista realista doncs aquesta senyora no s'apoya, ni la roba és tractada d'una manera realista”.

L'actitud idealista de formes contundents, d'una feminitat voluptuosa, amb atribuïts clàssics, que desprenen les figures d'Arístides Maillol les trobem amb moltes de les peces femenines que va realitzar F. Torres Monsó al llarg de la dècada dels quaranta: *Pagesa asseguda (1948)*, *Grup femení (1948)*, *Retrat femení (1949)*, *Dues dones (1949)*,... i també a la dècada dels cinquanta *Dona asseguda (1951)*, *Maternitat (1951)*,...

Una manera platònica d'entendre la representació de la realitat des de la idea de bellesa clàssica però un ideal més proper espiritualment, viscut per l'autor, l'ànima de les figures representades s'allunya dels símbols i el mite i s'apropa i es centra en les persones del seu entorn, els personatges de la seva quotidianitat.

És el moment que F. Torres Monsó pren consciència davant el dogma de la religió catòlica que imposa i mediatitza la llibertat personal. La seva posició crítica davant el fet de la pèrdua de la llibertat individual, valor que reivindicarà en tots els àmbits i al llarg de tota la seva trajectòria, el va portar a prendre la posició distanciada del dogma catòlic, a l'agnosticisme i, a cultivar una espiritualitat íntima i secularitzada. Ja he explicat que des dels inicis de la seva vida, en els seus records d'infantesa un dels més vius era que la formació en una escola religiosa li havia despertat un profund sentiment de por que l'havia comportat malestar i incapacitat, més que interès per aprendre.

La Església catòlica era, en aquest període històric, una de les institucions que tenia el poder d'organitzar el marc de representació simbòlica, de l'escenografia de l'espai públic: recordem la importància de les processons, de la recuperació de la iconografia i atributs dels sants,..., en definitiva era un dels sectors que realitzava encàrrecs als artistes, donat que el règim del nacional-catolicisme que la dictadura del general Franco havia imposat a Espanya després de la Guerra Civil, tenia en la l'Església una de les seves estructures de poder i de representació en l'esfera pública. La posició de F. Torres Monsó el va portar a desestimar molts dels encàrrecs que li van fer de temàtica religiosa. Motiu pel qual quasi no té producció d'iconografia religiosa, tot i així hi ha algunes peces situades en el moment expressionista de l'autor: *Sant Pau (1959)*, *Verge (1964)*, que he recollit al catàleg, per l'interès que tenen d'expressar els sentiments més íntims de l'artista davant el fet religiós, sobre tot la peça de la *Verge*, metàfora visual d'estructura icònica i profundament sòrdida en la seva inexpressió.

3.1.2.2 De l'estil mediterrani a l'expressionisme constructivista.

En l'esclatxa que va significar el pas de l'autarquia política a la tecnocràcia que va viure el país, un marc on l'aïllament internacional i el tancament social, econòmic, cultural i artístic que va representar la postguerra espanyola

començava a obrir petits espais, com he explicat, la seva activitat artística, presència i reconeixement públic, van ser cada vegada més rellevants. Recordem a nivell de l'entorn català: exposicions col·lectives, participa en els Salons d'Octubre a Barcelona i individuals, formació de grups: Postecturas(1950), Indika (1952), Grup de Girona(1964),..., primeres obres públiques *Foques (1950)*,..., beca del Cercle Maillol per una estada a París (1953), premi Juli González (1959) i a nivell nacional i internacional: va participar en la II Bienal Hispano-Americana de Arte, a l'Habana (1954) i li va ser concedit el "Premi Alejaidino" de la III Bienal Hispano-Americana de Arte, celebrada a Barcelona (1955) i el premi d'escultura de la III Bienal del Arte Mediterráneo (1959), 1era exposició individual a l'Ateneu de Madrid (1961), beca "Juan March"(1962) per una estada a l'estranger París i Londres;

Una dada rellevant va ser estar present en els espais centrals, els reconeixements (beques, premis,...) que va rebre F. Torres Monsó van ser claus per poder evolucionar en la seva formació i la internacionalització del seu coneixement i l'obertura del seu pensament. És important el contacte que va mantenir, igual que molts artistes de la generació de postguerra, amb el Cercle Maillol de l'Institut Francès de Barcelona, tal com ho recull Miralles (1983):

A la formació dels artistes va contribuir-hi el Cercle amb la concessió de beques per estudiar a París. En l'ambient tancat a Europa hi ha una gran manca d'informació, el fet que artistes catalans anessin a passar uns mesos o un any a la capital francesa fou definitiu per la reconexió amb les tendències d'avantguarda. Amb els anys foren nombrosos els pintors i escultors que van gaudir d'aquesta oportunitat. D'entre ells: (...) Esther Boix, Claude Coller, Leandre Cristófol, Jordi Curós, (...) Maria Girona, J. Guinovart,(...)A. Puig, Leonci Quera, A. Ràfols-Casamada, (...)Eudald Serra, J.M. Subirachs, A, Tàpies, J.J. Tharrats, F. Todó, F. Torres Monsó, Xavier Valls,...conjunt de noms entre els que es troben alguns dels que més influiran en la plàstica catalana –i alguns en l'ambient internacional- dels anys immediats. (p.220-221)

La beca li va proporcionar la oportunitat de sortir a centres d'activitat artística d'avantguarda i, com hem vist, el portaran a estar en contacte amb autors que influiran en la seva obra: el francès Giacometti, de l'escola italiana d'Arturo Martini, sobre tot a través de Marino Marini, Manzú..., entre d'altres. Interpretar les actituds i les formes, va influir en la seva recerca artística i en la transformació que progressivament hem vist que té la seva obra cap a posicions de deformació, geometrització, erosió de les superfícies, tractament irregular propi de l'informalisme escultòric, despersonalització de la figures representades, per emfatitzar el treballar i l'impacte de l'arquitectura i la construcció de la peça i arribar al seu màxim en una síntesi formal que atorga contundència i dramatisme a les peces. F. Torres Monsó explicava l'experiència a Rodríguez (1976):

(...) En 1954 voy a París gracias a una beca del Instituto Francés de Barcelona. Allí descubro toda la complejidad del arte moderno. Verdaderamente, estaba sediento como todos los que, entonces, salíamos del país. Aquello fue una revelación y me influyó necesariamente. Proseguí mi obra buscando un rigor formal a base de ángulos y adentrándome hacia un expresionismo cada vez más acentuado. Los temas eran humanistas y tiernos: maternidades, gente humilde, desnudos, picapedreros, albañiles. Buscaba una textura, no me interesaba la superficie lisa, modelaba pensando como material, el bronce. Mientras me iba formando. Viajé a Italia, Dinamarca, (...). Llegué a los años 60 ya cambiando el concepto, más agresivo. (p.5)

3.1.2.2.1 *Desaprendre vs evolucionar.*

L'autor va iniciar un procés de desaprendre l'ofici i el cànon per tal de poder evolucionar, comportament difícil propi de l'avantguarda que qüestiona el que s'ha après per aprehendre de nou, inquietud que es desprèn de la lectura de les cartes, correspondència que mantenia amb els seus amics artistes. En l'epistolari es recullen interessants debats i comentaris sobre l'obra, les exposicions que visitaven, conferències, lectures, cinema,...., tenen un valor especial, en aquest període, les qüestions que tractaven amb el seu amic artista Josep M Subirachs. Sobre el tema del desaprendre que ells anomenaven: la imperfecció podem llegir Subirachs (1949 d , febrer 21) escriu a F. Torres Monsó:

Tu em preguntes el parer sobre si un excés de cerebralisme pot fer mal a l'escultura. Home! Jo et contesto, si tu dius "un excés" t'hauré de contestar per força que si que l'hi farà mal. No trobés? un excés vol dir una excessiva quantitat d'una cosa per lo tant un excés de cerebralisme serà una quantitat massa gran de càlcul en contra d'una petita quantitat de sentiments i això ha de ser dolent jutjat justament. No trobés?. Ara bé, que les arts especials o plàstiques (arquitectura, escultura i pintura) al revés que les arts temporals o auditives (prosa, poema i música) els hi va bé que domini la part cerebral en contra de la sentimental i a les temporals o auditives al revés. Per això si el concepte de la nostra època és cerebral i no sentimental l'arquitectura serà l'art de la nostra època i la música no : No trobés? Això és una lògica estilística. (Això que et dic suposo que ja deus veure que va estretament relacionat amb allò que dic de la música, la considero com una enemiga). Bé doncs, ara et vaig a contestar clarament el que em preguntes: Crec que si has fet una escultura que domina la part cerebral això l'hi farà bé, doncs si l'hi fa mal serà com quan ens donen una injecció de calç que fa mal la punxada però ens enforteix l'esquelet. No trobes que la comparança serveix?, Crec, també, que això de preferir les obres abstractes és una impuresa que tenim per desgracia tots. Això crec que es degut a la part dolenta de nosaltres (la part bestial, subconscient, morbosa, demoníaca, barroca). És un enemic que hem de vèncer. Això que dius, que quan concretes i acabes les

obres has de fer-hi alguna imperfecció anatòmica, trobo que es compren molt ,a mi també em passa; però això, no en dubtis, també és una imperfecció. Jo crec que es fa per mantenir el que podríem dir “interès” de l’obra d’art (...) (p 5-6)

Un altre debat sobre obra a Subirachs (1948, novembre 18):

3. Aquest cap de noia és formidable (!!!) trobo que has sabut posar a la mateixa altura la part anímica i la part arquitectural i això és molt difícil! Sense assemblar-se gens amb els caps d’en Rebull me’ls ha recordat al voler relacionar amb alguna cosa el gran contingut escultòric que trobo que té aquest cap. Et felicito!!!!

4. Aquest nu és deliciós.

(no ser que dir-te més)

5. Trobo que cada vegada (cada nova obra) s’hi veu un millorament considerable. Aquesta figura (inacabada) (...)No se com dir-te lo molt que m’agrada aquesta darrera figura. Tan potent! Tan deliciosa! Tan serena! Tan arquitectònica! I amb aquesta expressió tan tendre!!!!. T’ho he notat (sobretot en aquesta última obra) (...) Quant i que bé que has treballat!

Vull fer-te una proposició: jo em quedo aquestes fotografies teves i jo t’enviaré les fotografies de les meves obres. A mesura que tinguem noves obres fotografiades farem mútuament intercanvi. Que et sembla? (...) (p.2-4)

Els debats que tenien els artistes sobre l’obra, les lectures, l’actualitat política, social, artística i cultural són molt interessants per veure i entendre com van evolucionar les obres acompanyades de la maduració i posicionament ideològic i social dels seus autors.

3.1.2.2.2. *Etapla constructivista*

F. Torres Monsó sense deixar els temes clàssics, maternitat, paternitat, figures femenines, figures masculines, retrats,..., va seguir situant com a protagonistes de la seva obra les persones dels seu entorn i va intensificar, de manera conscient, la representació del drama de la condició humana fent èmfasi en aspectes singulars dels personatges del seu context quotidià: *La cega* (1955), *Picapedrer* (1956), *Nu femení* (1957), *Maternitat* (1960), *Paternitat* (1959), *Dues dones* (1959), *Paleta* (1960), *Dona i estrella* (1960), *Segador* (1961), *Dos personatges* (1962), *Passejant* (1964) D’aquest període en l’apartat d’obra pública cal destacar el relleu *Indústria, Agricultura i Pesca* (1960), situat a la façana de la Delegació d’Hisenda de Girona, obra guanyadora del concurs que va convocar a nivell local el Ministeri d’Hisenda l’any 1959. Cal destacar com F. Torres Monsó quan aborda el tema continua amb el seu compromís amb els més desvalguts de l’entorn social: va seleccionar per a la representació el sector primari (agricultura i pesca) i el sector secundari (indústria) de l’entorn productiu, que representa el sector proletari i deixa sense representació el sector terciari (turisme i serveis) propi del sector burgès, recordem que Lanao (2008) ho defineix com una lectura marxista de la realitat. Formalment l’alt relleu és interessant per la capacitat geomètricament constructiva i

arquitectònica de les formes i a la vegada l'alt nivell narratiu dels atributs que relacionen amb les activitats, treballats des d'un punt de vista popular.

3.1.2.2.3 *El llenguatge abstracte*

A finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta F. Torres Monsó, va treballar el llenguatge abstracte, una incursió, un assaig que va produir diferents obres en ferro, plom, ceràmica i també dibuixos on la figuració realista va quasi desaparèixer, algunes de les peces: *Grup (1957)*, *Màscara (1960)*, *Abstracció (1960)*, *Introversió (1960)*, *Personatge (1960)*, *Tres figures (1961)*,... algunes d'aquestes obres les va presentar a l'exposició individual que va realitzar a l'Ateneu de Madrid l'any 1961, deia Del Castillo (1961) " (...) Parece querer alejarse del figuralismo para tratar los volúmenes y los ritmos al desnudo conjurados con el vacío siguiendo directrices de rabioso funcionalismo, pero sin deshumanizar su escultura. Ardua empresa, ciertamente y en la que quizá andan en pugna su cerebro y su corazón. De hecho, ensaya un abstractismo sugerente."(p.7).

F. Torres Monsó preguntat sobre aquest moment explica que va ser un experiment que va superar, diu a Rodríguez (1976):

-¿Podemos decir que el realismo es una constante en su obra?

-Siempre he partido de una raíz figurativa, digámoslo así para entendernos.

Hasta cuando he rozado la abstracción se puede reconocer connotaciones antropomorfas. Hubo un momento en que dudé mucho. La moda era hacer abstracto. Y he dicho moda porque también en el arte hay modas, las que crean los poderosos de la crítica y los galeristas importantes. Entonces yo, como muchos otros, pensé que me encontraba desfasado. Pero era absurdo y superé el momento. (p.6)

Com hem pogut comprovar, la anàlisi que en fan molts dels autors que han estudiat la seva obra: Alberto del Castillo, Vicente Aguilera Cerni, J. Corredor Matheos, Alexandre Cirici, José Marin-Medina, Arnau Puig, l'opinió dels quals he recollit en l'apartat d'anàlisi, situen a F. Torres Monsó, en aquest moment de la seva trajectòria artística, en la tendència expressionista d'arrel constructivista amb ascendència mediterrània, per la capacitat de construcció, geomètrica i arquitectura de la peça i l'ús erosionat dels materials, la despersonalització de les figures per emfatitzar els atributs i les tensions tenyides de desesperança que aquesta representació genera.

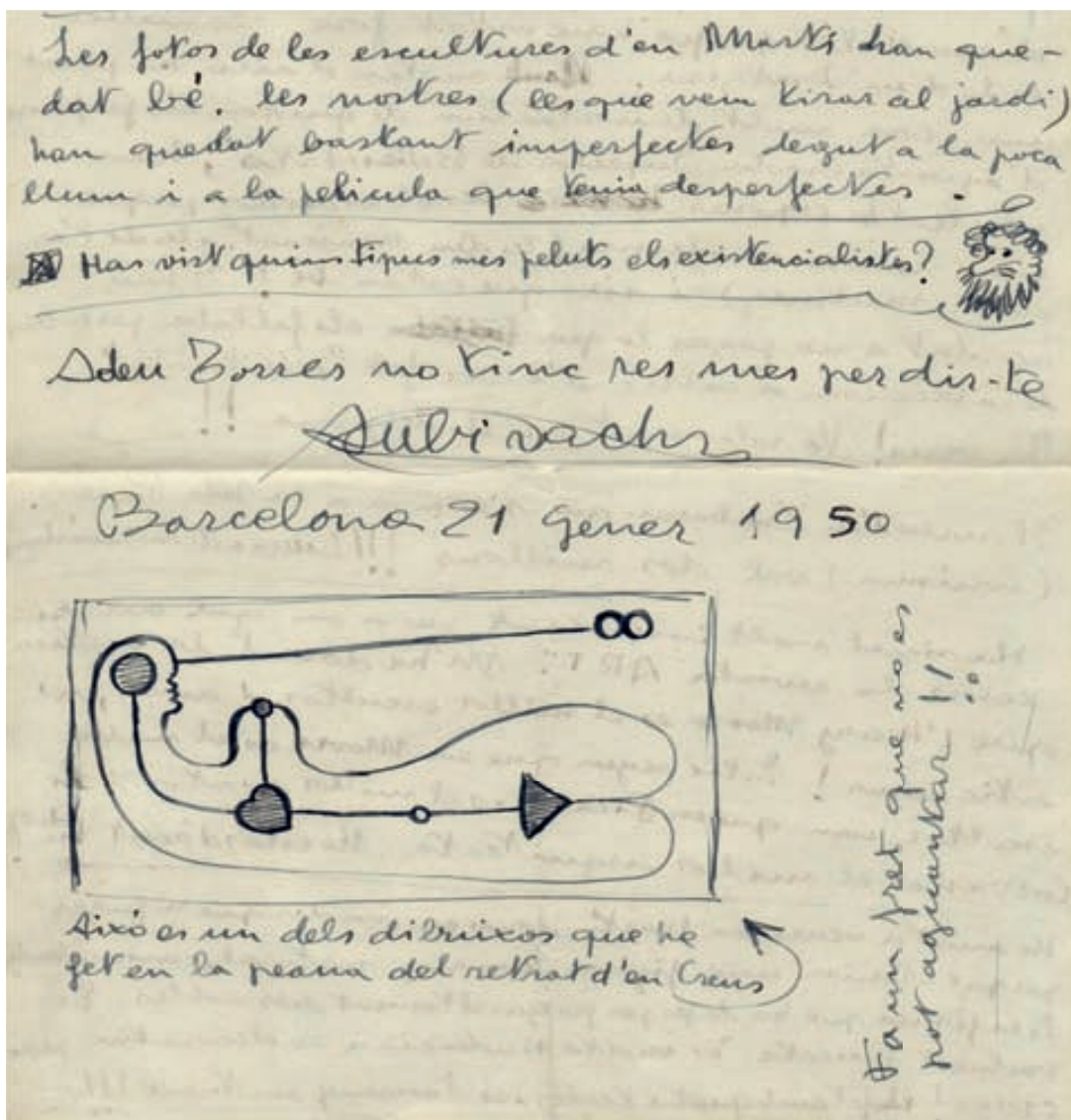


Figura 94. Fragment final de la carta de Subirachs, JM (1950, gener 21) [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8112. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.



Figura 95. Fragment final de la carta de Subirachs, JM (1950, maig 31) [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8097. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

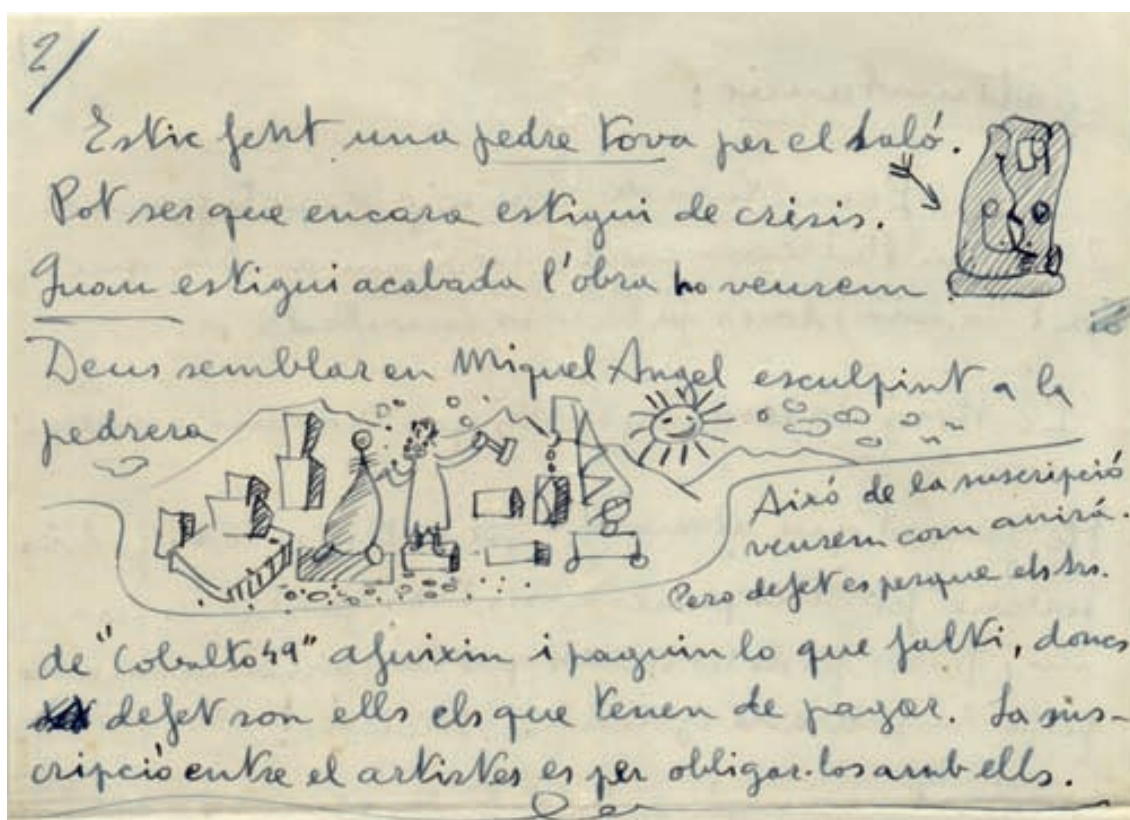


Figura 96. Fragment pàgina 2 de la carta de Subirachs, JM (1950, juliol 27) [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 7858. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.



Figura 97. *Pagesa asseguda*. 1948. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1948_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 98. *Grup femení*. 1948. Alabastre. Col·lecció particular. Reg:1948_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 99. *dues dones*. 1949. Guix. Col·lecció particular. Reg:1949_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 100. *Dona asseguda*. 1951. Pedra de Girona. Col·lecció particular. Reg:1951_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

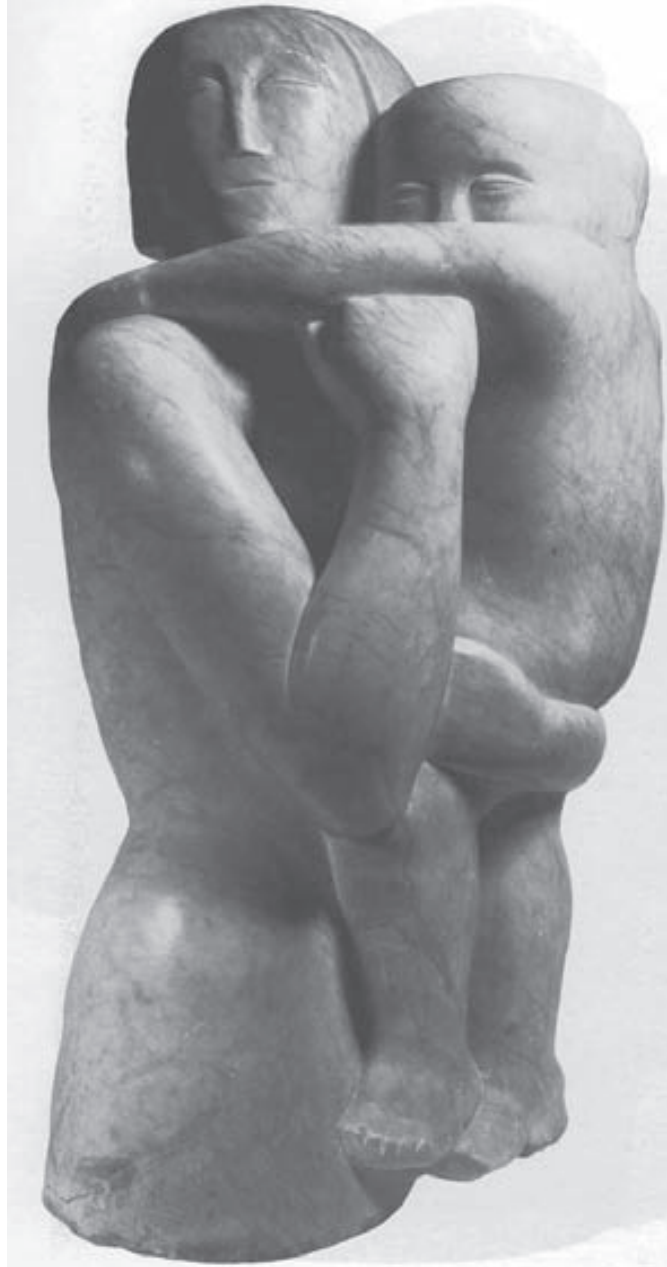


Figura 101. *Grup alabastre. El meu fillol*. 1954. Pedra de Girona. Col·lecció particular. Reg:1954_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 102 .*La cega*. 1955. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1955_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 103. *Picapedrer*. 1956. Bronze. Col·lecció Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Girona.. Reg:1956_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 104. *Nu femení*. 1957. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1957_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 105. *Dues dones*. 1959. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1959_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

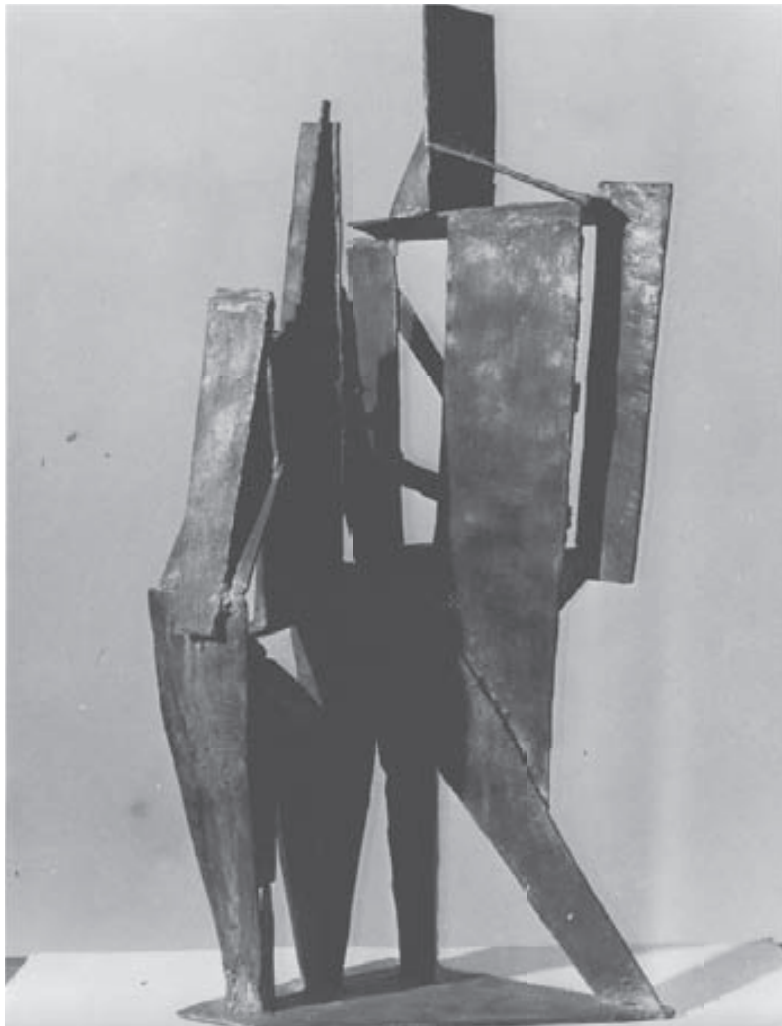


Figura 106. *Grup*. 1957. Ferro, plom i soldadura. Col·lecció de l'autor. Reg:1957_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

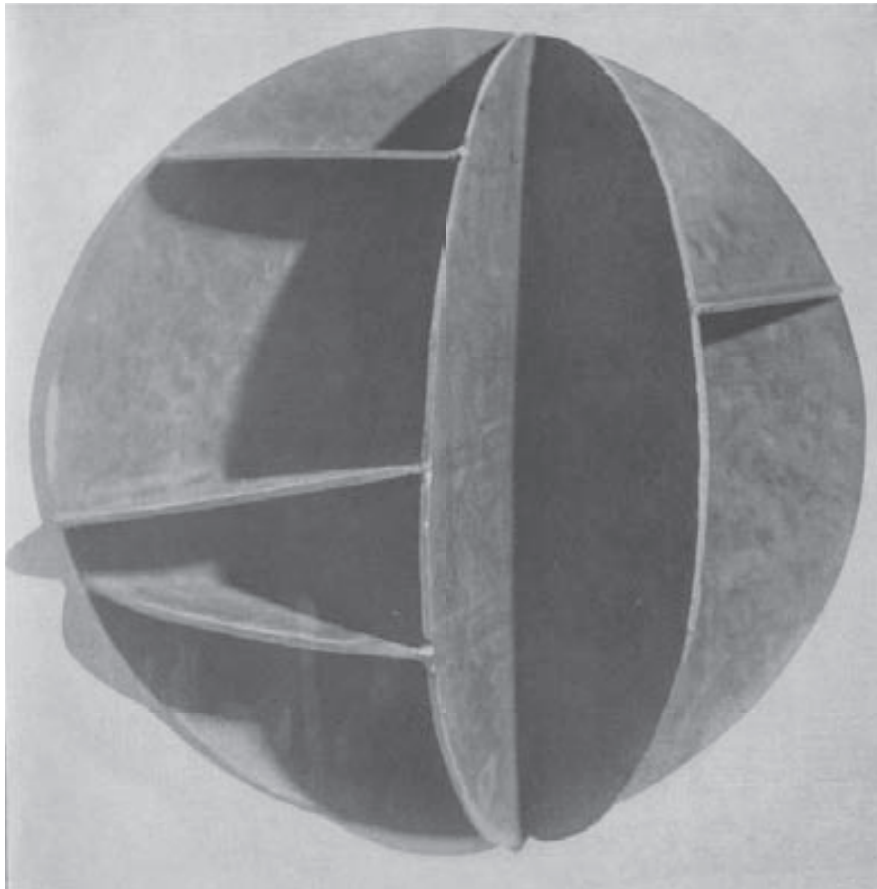


Figura 107. *Abstracció*. 1960. Planxa de ferro. Col·lecció de l'autor. Reg:1960_009 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

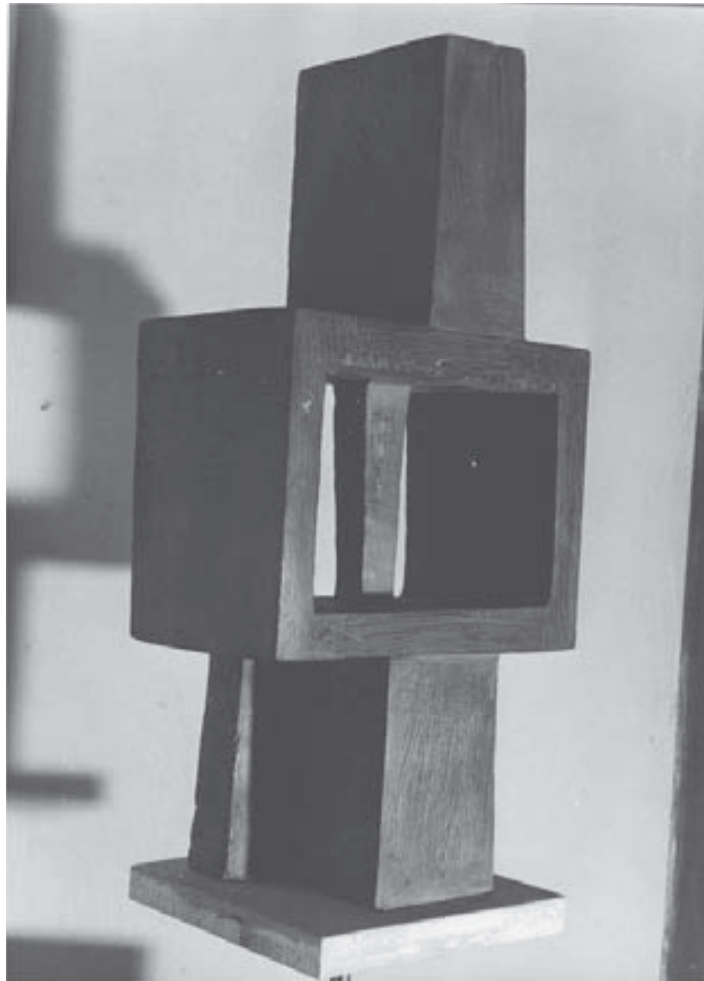


Figura 108. *Introversió*. 1960. Terracota. Col·lecció de l'autor. Reg:1960_011 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 109. *Tres figures*. 1961. Esmalt sèpia. Col·lecció de l'autor. Reg:1961_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 110. *Dona sense estrella*. 1960. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1960_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra FTM.



Figura 111. *Paleta*. 1960. Terra refractària. Col·lecció particular. Reg:1960_007 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 112. *Passejant*. 1964. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1964_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 113. *Verge*. 1964. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1964_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

3.2 Evolució dels temes, les formes, les tècniques i els materials.

3.2.1 De la descomposició de la forma a l'apropiació de l'objecte.

En els apartats: 2.4 a 2.6 del capítol d'anàlisi, he estudiat, recorregut i argumentat l'evolució de la trajectòria de la maduresa personal i artística de F.Torres Monsó, que documenten aquest apartat.

3.2.1.1 L'evolució radical del sentiment expressionista: la descomposició de la forma.

Tot i el reconeixement cada vegada més explícit a nivell local i nacional que el va situar en l'escenari internacional a partir d'obtenir premis i visibilitat en les convocatòries d'aquest abast, F. Torres Monsó, reconegut per la seva posició honesta davant l'obra i per ende davant la seva condició i compromís vital, va continuar la seva recerca, posició difícil i arriscada que el va portar, a finals de la dècada dels seixanta, a una crisi de creativitat que es va traduir, com he explicat, en una llarg període de dos anys d'inactivitat. F. Torres Monsó ho explica a Bosch (1979):

-A partir dels anys 60, la meua obra es torna més agressiva i d'un contingut més agre i filosòfic, degenerant a satíric i sarcàstic, suposo que a causa d'un pauletí procés de desencantament i de desmitificació. Això lligat al tracte cada cop més destructiu de la matèria em porta a una crisi molt aguda durant la qual estic a punt d'abandonar l'escultura. Dels anys 67 al 69 pràcticament no faig res. (p.38)

A mitjans de la dècada dels seixanta, després de l'estada a París i Londres gràcies a l'obtenció de la beca "Joan March", en la seva recerca no hi ha bellesa, hi ha fosc, inquietud, incertesa,...s'expressa al marge de l'harmonia, la proporció i la versemblança de les formes, que havia buscat en l'espai tradicional. Aquesta posició no és la que el públic demanava, és la necessitat de recerca de l'artista que el va portar per tessitures d'incertesa, poc confortables, però que el van ajudar a evolucionar i créixer. Va portar la composició expressionista al límit de la forma, a la seva descomposició. És una descripció de la perversitat, amb dosis d'ironia *Espia atòmic (1965)*, d'allò dolent, la representació des del més íntim del cantó fosc en les relacions humanes, d'amor i submissió *Petit personatge (1965)*, *Caixa – sorpresa (1965)*, *"Limpiabotas" (1965)*, i apareix la mort, *Monument al cosmonauta feliç (1966)*, tema que es convertirà en una analogia recurrent en moltes de les seves obres. També realitzarà les primeres proves amb els materials industrials: el plàstic, per experimentar les noves possibilitats, *Dona caminant (1966)*.

Aquestes obres es van presentar a les exposicions individuals que va realitzar F. Torres Monsó l'any 1967 a la galeria René Metrás de Barcelona i l'any 1968 a l'Ateneu de Madrid, en el catàleg d'aquesta exposició Corredor (1968) diu:

Desde sus primeras obras, adscritas a un mediterraneísmo sereno, ha pasado mucho tiempo; sobre todo han pasado muchas cosas dentro y fuera de la obra de Torres Monsó. Su fe en el hombre no creo que haya cedido; ocurre que la fe, cuando es muy fuerte y muy empeñada, se tiñe de desesperanza y hasta de un punto de desesperación, cuando las dificultades (...) se nos llegan a presentar como insuperables.

(...) La imagen que nos da Torres Monsó nos muestra a unas criaturas animadas por una sed tremenda de sobrevivir. Porque son muchas las amenazas que gravitan sobre ellas. El artista casi lo único que hace es señalar con el dedo. Ese dedo –que no acusa, que se limita a eso, a señalar- vienen a poner sobre esas criaturas un acento que, hace unos años, en su etapa de serenidad, habría sido irónico, pero que ahora, con la conciencia de la gravedad del mundo, es algo más: es sarcástico. (p.1-2)

3.2.1.2 De la descomposició de la forma a l'objecte. Els nous materials. Posicionament neodadaista.

Després dels dos anys d'inactivitat creativa F. Torres Monsó, a principis de la dècada dels setanta, torna a treballar, d'una banda incorpora materials propis de la producció industrial: plàstics, silicones, cautxús... amb els que experimenta i explora noves possibilitats: el color, la transparència, la flexibilitat,... També incorporarà l'objecte a la manera del ready-made de Duchamp, fet que el portarà a treballar la idea de la peça múltiple en front de la peça única i original, idea lligada a la seriació i a la producció industrial. F. Torres Monsó ho explica a Bosch (1979):

-Jo havia començat a experimentar amb polièster molt abans de l'any 1969. Però fou aleshores que vaig retornar al treball amb un plantejament apropiat a les exigències d'aquesta nova matèria que és el plàstic. La tècnica ha resultat laboriosa i lenta, però les mateixes dificultats per a vèncer aquest material han estat un gran al·licient per a continuar endavant. Paral·lelament al polièster, he hagut de treballar també amb silicones i cautxús per complementar la manipulació del plàstic. A més he utilitzat el color, que trobo molt interessant i ha estat una altra raó per aprofundir en aquest camp. Encara que la tècnica hagi canviat per l'ús de les resines sintètiques, el contingut d'aquestes últimes peces continua dins de la línia anterior de crítica social. (p.39)

Tot i ser conscient de la crisi de la rebel·lió dadaista i els posicionament de Duchamp i, tot el moviment Dadà davant l'esperança que l'art pogués aconseguir l'èxit en la seva reclamació d'una autèntica llibertat sense traves, actitud que s'havia vist defraudada al llarg del esdevenir del segle. F. Torres Monsó es va reafirmar en aquest moment en una posició conceptual neodadaista i, a través de l'obra va evidenciar que estava implicat a desenvolupar-la dintre de la complexitat i la problemàtica del seu temps.

Les peces més significatives d'aquest període són peces d'estètica pop que comencen a utilitzar recursos literaris d'analogia amb les formes emprades. Reflecteixen la inquietud de compromís de l'artista, que amb sentit de l'humor i la ironia juguen amb llibertat amb el llenguatge analògic i provoquen i estimulen l'espectador, com la crítica a l'alienació que comporta la societat de consum *Tors aplaudidor* (1970), la crítica al poder mercantilista i bel·licista que exporta Nord-Amèrica a la *Columna capitolina* (1971), realitzada amb araldite analogia d'una columna realitzada amb fragments del cos femení on el sexe, una ampolla de coca cola i unes pistoles, actuen com a contra símbol visual del poder, o *El mayor espectáculo del mundo* (1971), un fragment del cos femení, un cul de grans dimensions de color vermell, ironia i humor negre, utilitza el joc de paraules en el títol. A *Braç i mitja* (1972), juga amb la sensualitat i la ironia, també juga contra la possibilitat de la gravetat, una altre possible títol era *Contranatura*. L'any 1973, amb la *Dama Ibèrica*, va acabar la producció amb araldite, una peça dedicada a la dona de Franco coneguda popularment com la "collares", va ironitzar contra els valors femenins i religioses que s'atribuïen a la dona en el franquisme que Carmen Polo de Franco simbolitzava. Peces metafòriques sobre sexe i erotisme, els penis de colors *Chupa-chups* (1973). Amb la peça *Mini hommage a Bartholdi* (1975), un cos de dona tallat per dalt i per baix, coronat per una bombeta que suggereix una forma fàl·lica, vol representar una contrametàfora entre la llum i la porta a la llibertat que simbolitza l'Estàtua de la Llibertat regal de l'Estat francès a la ciutat de New York, obra de l'escultor alsacià Frédéric Auguste Bartholdi i la bombeta negra, fosca, símbol de la repressió franquista.

El cos femení, el tema fonamental i recurrent d'aquesta etapa, representació eròtica, sensual, que amb el temps es tornarà escatològica, són fragments de pits, culs, mugrons, llavis, sempre retallats, fragments de les parts més íntimes, sensibles i eròtiques, de colors, moltes són múltiples; alguns exemples: *Pits, culs i melics* (1975), *alt relleu*, *Calces* (1975), *Ex-vots* (1976), *Tors Anna* (1977), *Peça petita lligada* (1978).

Treballarà la monumentalitat dels objectes quotidians, jugant amb la idea del contra-monument, el més representatiu és la peça situada a l'espai públic, que en aquest moments s'ha convertir amb icona de la ciutat A,B,C,Q, (1980), altres són els *Llapis* (1981), *Gran martell* (1977) i *Pinça* (1978).

Els historiadors recullen aquest posicionament i alguns reivindiquen la figura singular de F. Torres Monsó. Marín (1978) el situa com exemple del Neodadaisme i en reivindica la posició dins la historiografia del segle XX, escriu:

6. Neodadaismo.

Francisco Torres Monsó

Uno de los procesos más ambiciosos y libres de nuestra última escultura es el de F. Torres Monsó, proceso que destaca por la plena autenticidad con que se produce y por la inquietud investigadora que siempre lo ha caracterizado.

Toda su vida, transcurrida casi por entero en su Gerona natal, este hombre ha mantenido una actitud dialéctica con su trabajo de escultor, tanto en sus conceptos formales cuanto en sus elementos plásticos.

(...) La actitud investigadora del escultor lo ha llevado igualmente a estudios matéricos tan diferentes como los de la piedra y el bronce tradicionales, y los de la plancha de plomo, la chapa, el Hierro, el alambre, el cemento, los papeles encolados sobre yeso, las siliconas, los cauchos y el poliéster.

Si a ello se añade que el gerundense es, hoy por hoy, el único representante sobresaliente de la tendencia escultórica neodadaista en la Península, habrá que convenir en la urgencia de que sus trabajos sean más y mejor conocidos entre nosotros. (p.296)

La història de l'art català, Corredor_Matheos (1996), diu:

(...) Altres artistes han canviat substancialment i sovint. Pensem ara en Torres Monsó. Els anys setanta es caracteritzen per un gir cap a una accentuada experimentació, que sembla que busca en part la provocació. De vegades hi ha un regust dadà; altres, una descomposició de la forma orgànica d'arrel *pop*; d'altres, encara, una simplificació minimalista i, a vegades, incursions en el conceptual. De canvis en el concepte d'escultura, n'han acusat la major part dels artistes dotats d'inquietud, encara que no sempre sigui visible. (p. 152)

L'actitud crítica i bel·ligerant el va portar, en el moment històric del tardofranquisme, a ser present i actiu, com he explicat, en les organitzacions col·lectives de reivindicació professional (Agrupació ANSIBA) i de transformació social (ADAG), tal com recorda el seu amic artista a Marqués (1984):

El seu compromís cívic s'ha expressat de diverses maneres. Perillosament: fou la tercera signatura estampada al peu del document demanant l'Amnistia política, l'any 1970, document, la publicació del qual, costà al setmanari "Presència" (Nº 243, de 28 de febrer de 1970) l'expedient de tancament, que es volia definitiu i que queda en temporal.

A l'inici de la transició democràtica, Torres Monsó aportà a l'Assemblea democràtica d'artistes de Girona la seva experimentada i escrupolosa dedicació. En encarregar-se-li el monument dedicat a Carles Rahola, un dels pocs monuments vertaderament significatius amb que compta Girona i un dels pocs que s'han sabut erigir en tot el país simbolitzant el drama de la repressió franquista, potser – fàcilment l'art i el compromís podien haver-se aparellat en formes figuratives convencionals- la proposta de Torres Monsó no podia fer la unanimitat.

L'escultor es trobava en una fase molt especulativa, càustica, informal. Es feu la fosa en bronze de les dues dones mirant enlaire, escultura pertanyent a l'època "italianitzant". Però l'artista, des de la seva profunda intuïció, havia trobat el símbol: "Aquesta escultura la vaig fer a partir de l'imatge concreta de dues dones mirant com estaven tallant un arbre".

Tot està dit pel que fa al monument a Carles Rahola. Respecte a Torres Monsó, ja ens temíem que ens faltaria espai. (p.7)

L'activisme va comportar una progressiva pèrdua de presència pública en exposicions, tot i així va continuar la participació en exposicions col·lectives on el van convidar, d'àmbit nacional i internacional i, va realitzar algunes individuals a galeries de l'entorn gironí: galeria Sant Jordi (1974), galeria 3 i 5 (1977) ambdues de Girona, galeria Massanet de l'Escala (1978) i una individual, l'any 1979, a la galeria Ciento de Barcelona. Aquesta darrera amb una crítica molt favorable al tipus de treball personal, transgressió i evolutiu que va presentar l'artista.



Figura 114. *Espia atòmic*, 1965. Bronze. Col·leccions particulars.
Reg:1965_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 115. *Petit personatge*. 1965. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1965_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 116. *Caixa-sorpresa*. 1965. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1965_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

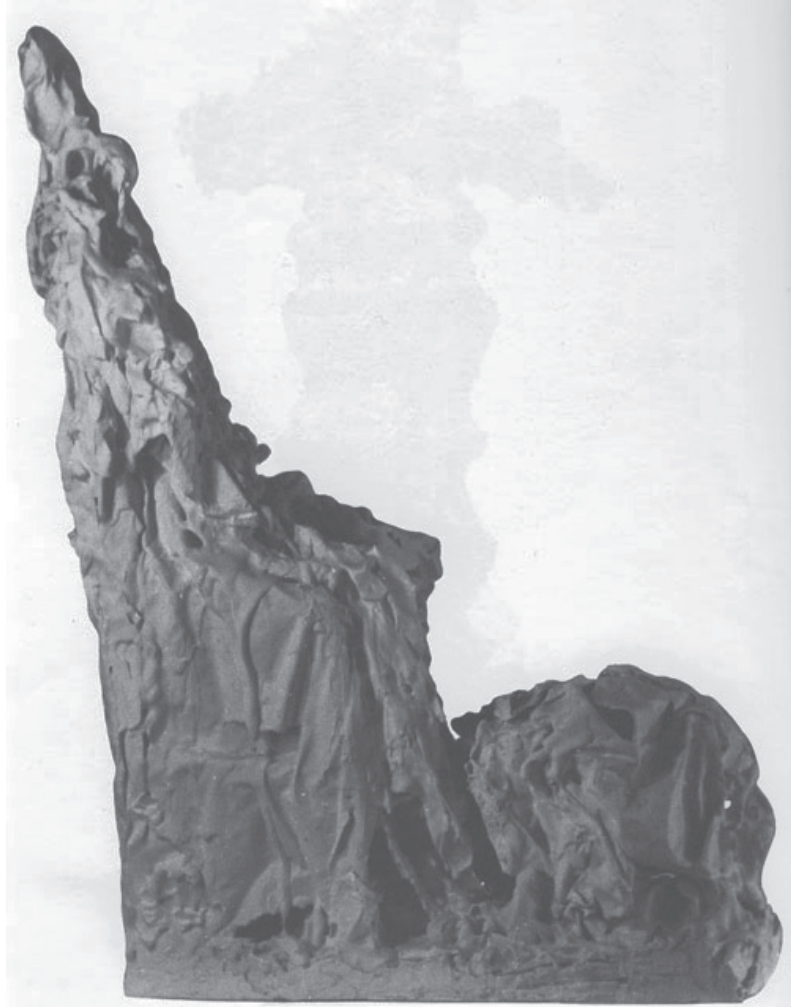


Figura 117. "*Limpiabotas*". 1965. Bronze. Col·lecció de l'autor. Reg:1965_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 118. *Monument al cosmonauta feliç* 1966. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1966_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 119. *Dona caminant*. 1966. Resina de polièster i filferro. Col·lecció de l'autor. Reg:1966_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.



Figura 120 *Tors aplaudidor*. 1970. Araldit i juguina. Col·lecció de particular. Reg:1970_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM.

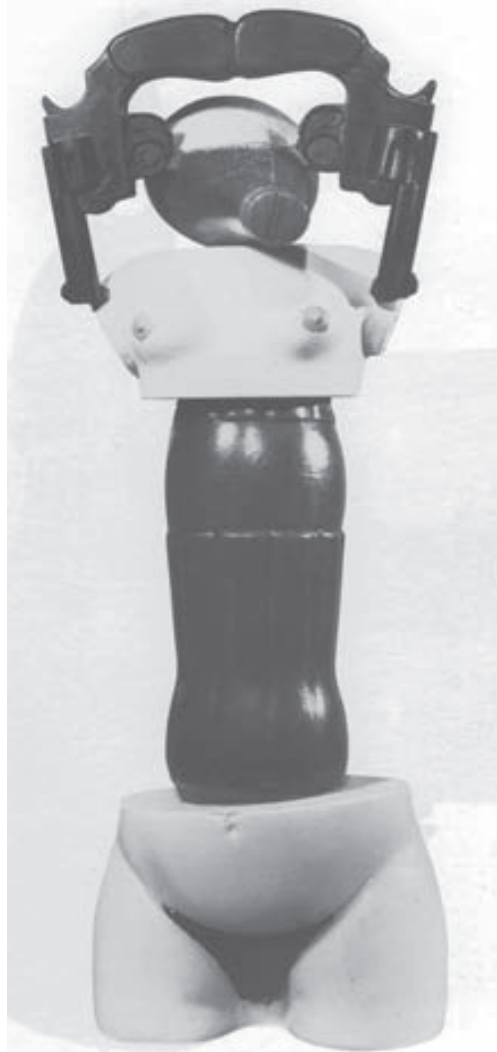


Figura 121. *Columna capitolina*. 1971. Araldit. Col·lecció de particular. Reg:1971_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 122. *Braç i mitja*. 1972. Mitja i cartró pintat. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 10790. Reg:1972_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 123. *Dama Ibèrica*. 1973. Araldit, polièster i flors incorporades. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 10792. Reg:1973_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

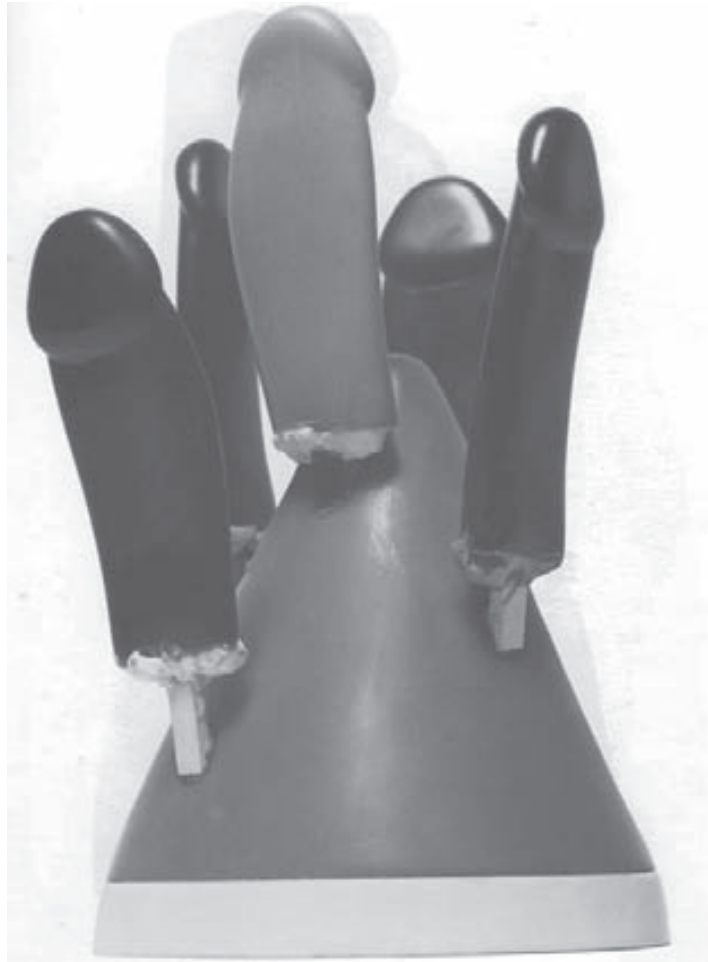


Figura 124. *Chupa-chups*. 1973. Polièster. Col·lecció particular. Reg:1973_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 125. *Mini homage a Bartholdi*. 1975. Polièster. Col·lecció de l'autor.
Reg:1975_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 126. *Calces*. 1975. Polièster. Diferents col·leccions. Reg:1975_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

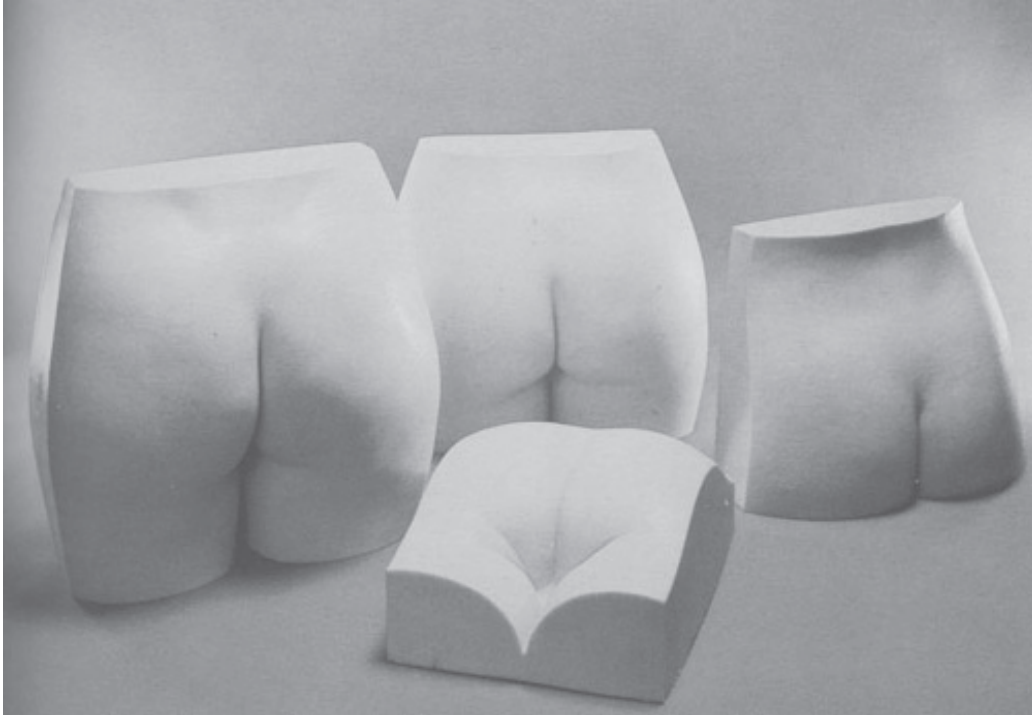


Figura 127. *Ex-vots*. 1976. Polièster. Diferents col·leccions particulars. Reg:1976_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 128. *Gran martell*. 1977. Fibra de vidre. Col·lecció particular. Reg:1977_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

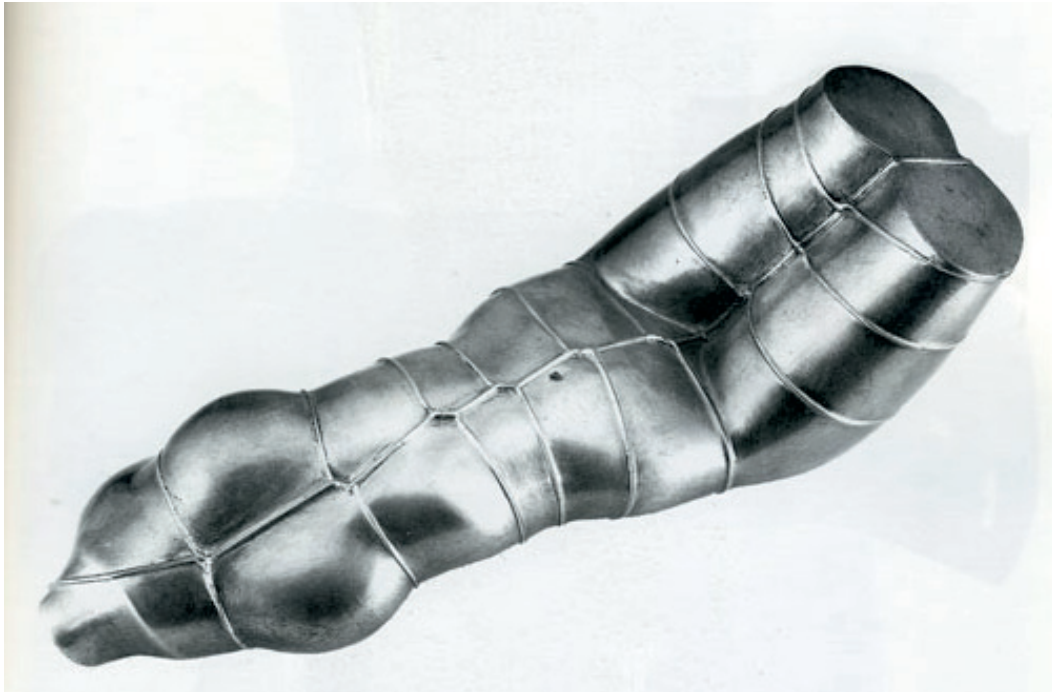


Figura 129. *Peça petita lligada*. 1978. Bronze. Col·lecció particular. Reg:1978_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

3.3 Evolució del llenguatge artístic. El conceptualisme minimalista i l'espai expandit.

3.3.1 De l'apropiació de l'objecte al conceptualisme minimalista.

En l'apartat: 2.7 del capítol d'anàlisi, he estudiat, recorregut i argumentat l'evolució de la trajectòria de la plenitud personal i artística de F. Torres Monsó, que documenta aquest apartat, especialment pel que fa referència a la producció i dinàmica de l'artista al llarg dels anys vuitanta i noranta de finals del segle XX.

3.3.1.1 *El conceptualisme minimalista: les analogies i els universals.*

Com hem pogut comprovar per les seves declaracions al mitjans de comunicació a finals de la dècada dels setanta, F. Torres Monsó va deixar la producció de ceràmica i va marcar una línia entre l'encàrrec i l'obra de creació, de reflexió i producció personal. Una dècada, com hem vist, on era present la representació del cos humà fragmentat, sense identitat, lligat, tractat a voltes com un fetitxe, sensual i eròtic. Va combinar aquestes peces amb les de llenguatge pop, que amb humor i ironia va articular un discurs de crítica política i social a la vegada que va utilitzar una nova concepció de l'escultura a l'espai públic, que va actuar, com diu el mateix F. Torres Monsó, com contra-monument quan es refereix a la peça *A,B,C,Q*, (1980) més coneguda popularment com les lletres toves.

És un moment per l'autor de reafirmació de la seva necessitat vital: l'art, l'expressió artística i el compromís amb la seva obra, es comença a construir conscientment la seva "artisticitat", síntesi entre art i vida que de fet sempre ha estat present.

La capacitat crítica i autocrítica que el va acompanyar sempre, en aquests moments es radicalitza, l'autor va prendre consciència de que li representava seguir i avançar en la recerca. Aquest fet, fa que sigui un dels pocs artistes catalans i m'atreveria a dir de l'Estat espanyol, que va fer seva la màxima de l'escriptor i polític francès André Malraux: "L'artista es defineix, ara, mitjançant la ruptura amb tot el que l'ha precedit, a través d'una lenta i voluntària conquesta de sí mateix". Aquest camí difícil, de conquesta de la llibertat individual, el va portar a una progressiva introspecció sense oblidar el compromís col·lectiu. Un compromís absolut amb la seva obra i des d'aquesta posició honesta amb ell mateix és com va produir el creixement intel·lectual i va poder establir la relació amb els altres i amb el context local i global. F. Torres Monsó ho explica a Falgàs (1990):

Mostrar la petitesa d'aquest home immers en el cosmos i la seva ferotge i incomprensible irracionalitat és en el punt de mira de Torres Monsó, que globalment es pot resumir en un crit per la llibertat d'expressió i els drets humans. " Si lluito per una cosa és

per això, perquè la gent pugui ser lliure en tot, i no entenc les prohibicions ni els tabús. Amb la meua obra busco més l'ètica que l'estètica, amb un afany de fons perquè la gent es respecti més", explica.

La seva reflexió li fa concloure que "l'art més que decorar i embellir, ha de ser la consciència de la societat i ha de servir per a millorar-nos. El fenomen estètic hi és afegit. L'art ha de ser una arma per poder dir allò que es pensa, i ser radical si convé. Sense mitges tintes ni retalls".

Treballant sempre bastant al marge de circuits galerístics i expositors, explica que la seva evolució formal ha seguit el seu creixement intel·lectual, despreocupant-se de l'acceptació que podia tenir entre la gent, "suposo que els que investiguem anem sempre massa avançats i ara, per exemple, veig com s'entén el que feia vint anys enrere, però encara hi ha recel pel que faig ara. Però m'és igual, faig el que em ve bé, i les meves poques necessitats m'ho permeten. Necessito poca cosa i sempre trobo que he tingut més èxit del que he esperat". (p. 23)

F. Torres Monsó en aquest moment va simplificar i depurar l'obra, procés de síntesi que el va portar a qüestionar-se, a fer-se les grans preguntes, sobre quines classes de coses existeixen i com ens influeixen i ens hi relacionem, va entrar com altres artistes, pensadors i científics en l'etern debat sobre la definició del concepte *universals*, des de la seva preocupació per l'existència i la condició humana. Posició que vaig definir a Ortiz (2014): "Francesc Torres Monsó és un dels artistes que, des de la modernitat i amb una posició humanista, ha tingut al llarg de la seva trajectòria moments de preguntes recurrents sobre l'existència i el seus enigmes."(p.9).

Corredor (1996) situa el minimal dins el moviment conceptual català com fenomen singular i irregular i, entre el artistes hi ha F. Torres Monsó, diu:

En parlar de conceptualisme ens referim a fenòmens que poden tractar-se a part, a causa de la fluïdesa o la inexistència de fronteres. El minimal, que redueix el volum a la seva estructura o al seu esquema, equival en casos extrems, a la reducció, al joc conceptual. Aquesta tendència és, doncs, prèvia al conceptual, encara que, a causa del desenvolupament encara imperfectament connectat de la relació entre l'art català i l'internacional, es produí aquí després, quan el conceptual es trobava ja en marxa, cap a 1972. A causa també del que podríem anomenar la seva irregularitat i singularitat, el minimal català no va arribar a aconseguir una entitat pròpia i emergia aïlladament en el si del conceptual mateix. Sobretot en l'obra de Francesc Torres, Jordi Pablo, Xavier Franquesa, l'escultor Torres Monsó, en una certa fase de Robert Llimós i en realitzacions aïllades de Raül Domínguez. (p.91)

Els grans temes que preocupen a l'autor: l'origen de l'univers, la creació, la cosmologia, la condició humana, les relacions humanes,...són la base conceptual i analògica de les peces que componen les series que l'autor treballarà i exposarà al llarg dels anys vuitanta: *Cosmos (1984-1990)*, *El llarg viatge(1980-1988)*, *Black Hole (1981-1987)*, *Black Sun (1981-1987)*, *La creu del sud (1989)*,...peces sense concessions de formes simples, acromàtiques i de grans dimensions, treballades habitualment amb fusta i fòrmica.

3.3.2 L'espai expandit.

A partir dels primers anys de la dècada dels noranta la seva obra es va situar de ple en el nou espai de representació de l'escultura, espai compartit amb altres disciplines i mitjans: "espai expandit", descrit, estudiat i definit, com he explicat en l'apartat 2.7 per Rosalind E. Krauss, espai des d'on es construirà amb infinitat de recursos el relat.

Moment que es manifesta de manera clara la importància i la influència de Marcel Duchamp en el pensament i l'obra de F. Torres Monsó. Tant en el seu posicionament neodadaista, com el paper actiu que va atorgar a l'espectador, aspecte que F. Torres Monsó recull, en paraules de Duchamp, en el text sobre *L'acte creatiu*, que es va publicar l'any 1990 en el catàleg de la retrospectiva que li va dedicar el Museu d'Història de la Ciutat de Girona, Duchamp (1990-1957) " (...), l'acte creatiu no és patrimoni d'un artista solitari; l'espectador, quan posa l'obra en contacte amb el món exterior i desxifra i interpreta les seves característiques internes, afegeix la seva particular aportació a l'acte creatiu. I tot plegat encara és més evident quan la posteritat pronuncia el seu veredict final, tot rehabilitant, a vegades, artistes oblidats." (p.38) Aspecte que fa palès Marín-Medina en els textos de presentació de les exposicions de F. Torres Monsó: *Recordant Monod (1992)* i *Torres Monsó 100 (2000)*.

Com altres autors contemporanis, manifesta el sentiment escatològic, que va esdevenir un recurs present a l'obra, que F. Torres Monsó va utilitzar a vegades amb figures metafòriques, a vegades de manera literal.

Té molt interès el joc amb el llenguatge, a la manera de transgressió duchampiana, d'inversió d'ordres per alertar, interrogar, despertar,... la confortabilitat, l'alienació i ensimismament (l'abstracció) de l'espectador. Les figures retòriques, les formes enigmàtiques, van incrementar el misteri i el resultat polisèmic del significat, depenent de la mirada de l'espectador, que era i serà qui haurà de tancar l'acte de creació. Mitrani (2004) diu:

Hi ha un aparent pessimisme en Torres Monsó. Cal evitar l'error d'interpretar-lo com a signe de desfeta o de reivindicació d'una suposada inadaptació al món. L'artista ha escollit desprendre's de

tota simplicitat. La seva obra es decanta per recursos que alguns poden malinterpretar. No cerca el renec, sinó la revolta. La lletjor l'usa com a escut de l'expressió ètica. L'elegància se li manifesta com a acte d'intel·ligència i independència. Torres Monsó admira Duchamp i el respecta. Torres Monsó no fa ready-mades. No és ambigu, encara que tampoc és literal: és polisèmic.(p.3)

La producció d'aquesta dècada es recollirà en els següents projectes expositius: *Exposició individual a Espais. Centre d'art contemporani de Girona, Recordant monod (1992); El nou ordre mundial. Capella de St. Nicolau de Girona (1994); Els quatre genets de l'apocalipsi. Espais. Centre d'art contemporani de Girona (1995); la vie en rose. Espais. Centre d'art contemporani de Girona. (1997); Balanç. Espais. Centre d'art contemporani de Girona (1999).*



Figura 130. A,B,C,Q,. 1980. Ferro pintat. Ajuntament de Girona. Reg:1980_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

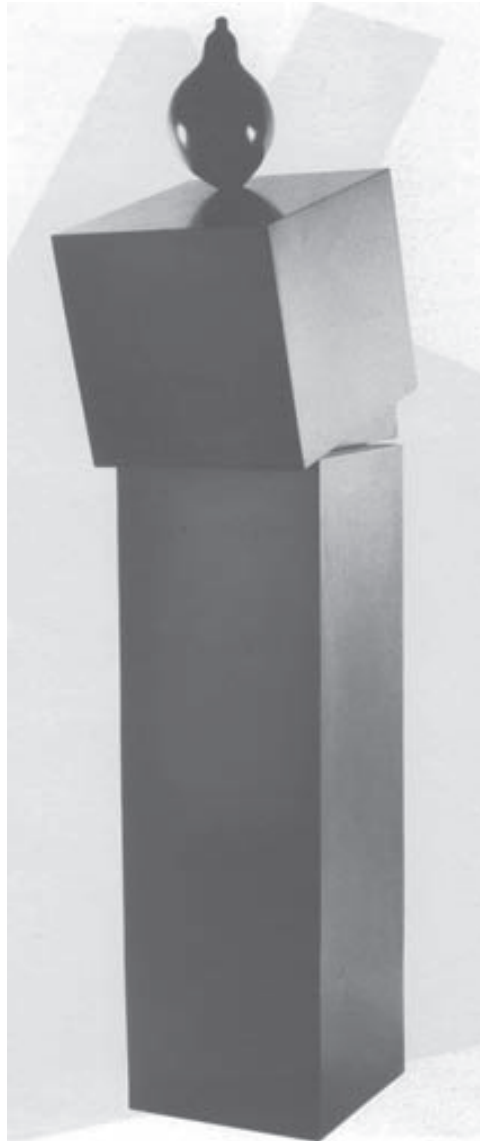


Figura 131. *El llarg viatge I*. 1980. Fibra de vidre. Col·lecció particular. Reg:1980_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 132. *Black Hole II*. 1983. Fòrmica. Col·lecció particular. Reg:1980_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

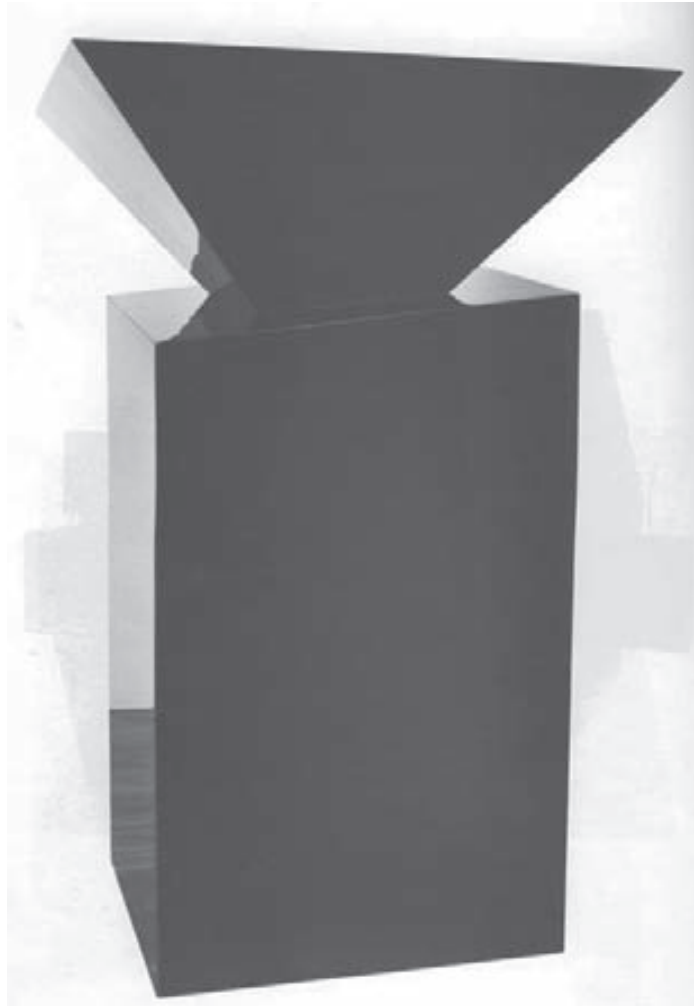


Figura 133. *Columna còsmica*. 1987. Fòrmica. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 10777. Reg:1987_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

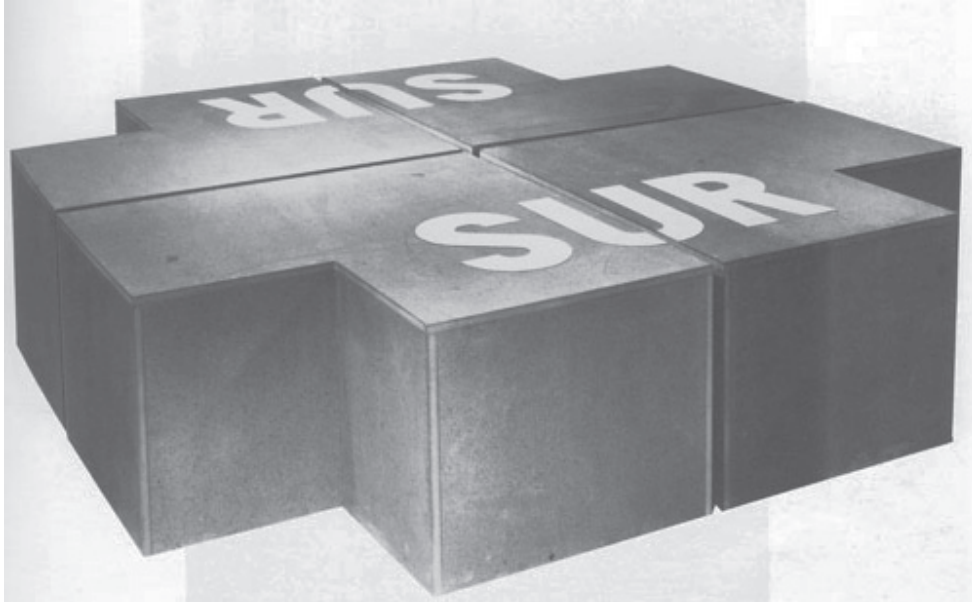


Figura 134. *Creu del sud I*. 1989. Fusta tenyida i lletres fòrmica. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 9769. Reg:1989_010 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM

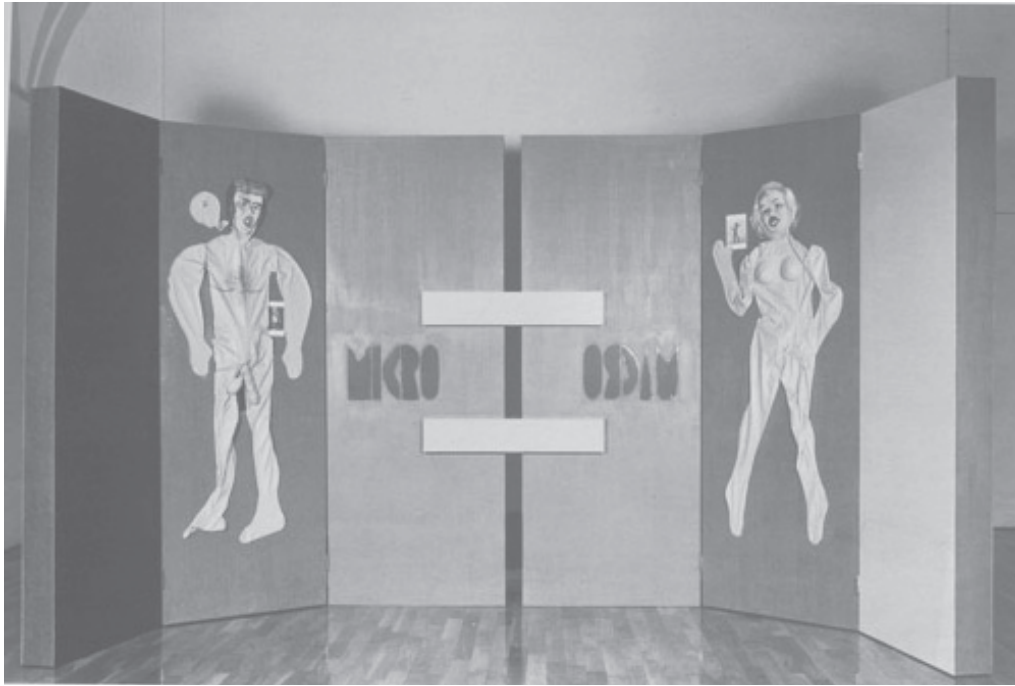


Figura135. *Micro-Macro*. 1990. Fusta tenyida i lletres fòrmica. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 9767. Reg:1990_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM



Figura 136. *Recordant Monod*. 1991. Polièster i tècnica mixta. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 10773. Reg:1991_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Carles Mitjà



Figura 137. *Gòtic*. 1992. Fòrmica i tècnica mixta. En dipòsit a Ajuntament de Girona. MHCG 10772. Reg:1992_002 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Carles Mitjà



Figura 138. *Oh, el nou ordre mundial*. 1994. Fotografia i lletres. Col·lecció particular. Reg:1994_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto Josep M Oliveras

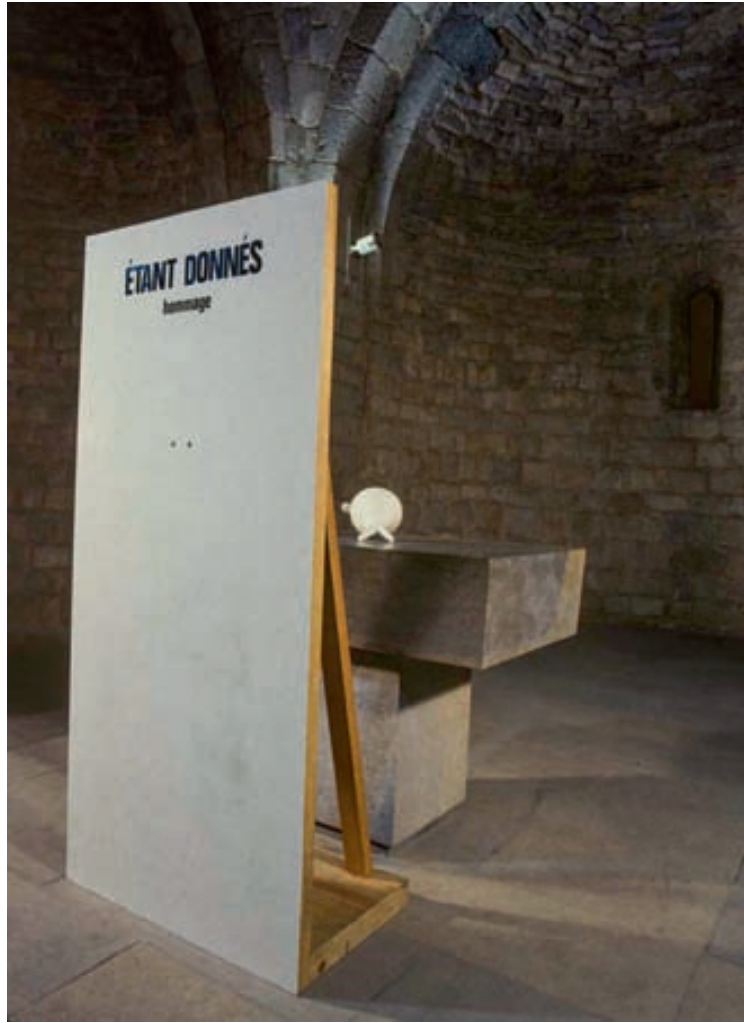


Figura 139. *Étant doneés; hommage*. 1994. Fusta, lletres i fotografia. Ajuntament de Girona. Reg:1994_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 140. *Esteu servits*. 1995. Fusta, lletres i fotografia. Col·lecció de l'autor. Reg:1995_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras.

3.4 Importància de l'estil tardà en la seva obra

Quan va arribar el canvi de mil·lenni, F. Torres Monsó tenia 78 anys i començava a tenir problemes físics: la vista, l'oïda, estades a l'hospital,...és un moment vital i de creació de l'artista que l'emmarcaré en la tercera problemàtica que descriu i utilitza Said (2009) per analitzar els tres grans episodis humans comuns a totes les cultures i tradicions en l'estudi de creació del jo: l'estil tardà, el defineix com:

(...) Llego a la última y gran problemática, que, por motivos personales y obvios, es el tema que voy a tratar: el último período, o tardío, de la vida, la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud u otros factores que, incluso en el caso de una persona joven, dejan entrever la posibilidad de un final prematuro. Me centraré en grandes artistas y en el hecho de que, cuando se acercaba el final de sus vidas, su obra y pensamiento adquirieran un nuevo lenguaje, que llamaré estilo tardío. (p.28)

El seu testimoniatge artístic es va endurir, descarnar, va ser més concret i no va renunciar, es va situar en l'epicentre de la creació sense renunciar al seus drets, tal com defineix la posició d'estil tardà. Said (2009): "El estilo tardío es lo que ocurre si el arte no abdica de sus derechos en favor de la realidad"(p.31-32).

Les obres d'aquest moment desprenen un sentiment tràgic, dramàtic, són testimonis de la irritabilitat de l'autor, estadi des d'on va construir els relats i va abordar els grans temes, les qüestions que trasbalsen el coneixement de la humanitat, tal com vaig dir a Ortiz (2014) "La seva postura la podríem situar en un realisme moderat, en un conceptualisme. De les seves obres se'n desprèn que entén que els universals existeixen com a entitats mentals, conceptes que en el món sensible, en al realitat, es corresponen amb propietats de les coses." (p.8)

La maduresa de les obres que componen els relats expositius tardans de F. Torres Monsó no són com la fruita madura, boniques i dolces, sinó que són asprés i espinoses, des d'una memòria conscient del present alerten d'una possible catàstrofe. Manera de fer que recorda l'anàlisi que va fer Adorno del que també va anomenar l'estil tardà de la darrera obra de Beethoven (Adorno "Spätstil Beethovens", 1937, p.30 citat per Said, 2009).

3.4.1 La radicalització del pensament crític

En aquest moment de la trajectòria de F. Torres Monsó es va aguditzar el pensament càustic pessimisme de l'artista gironí, va ser capaç de dissoldre qualsevol mite, la figura que va treballar va ser la de l'antiheroi. Des d'aquest posicionament es va situar en les arrels dels universals amb una mirada crítica, àcida i mordaç. És una reflexió que fa realitat la màxima d'Antonio Gramsci: "El pessimisme és un assumpte de la intel·ligència, l'optimisme de la voluntat".

Amb aquesta postura compromesa i incòmoda l'autor va adoptar, com he descrit en l'apartat 2.7, una versió contemporània del nihilisme dadaïsta d'arrel postmoderna i postestructuralista. Bel·ligerància que va exercir l'artista a través de l'obra com hem pogut comprovar al llarg de diferents etapes.

F. Torres Monsó, en el seva voluntat i posicionament d'exercici de la llibertat i la capacitat crítica d'on emana el seu discurs artístic, el podem situar en una de les posicions individuals i quasi utòpiques que va estudiar i descriure Antonio Gramsci en els seus *Quaderni* de presó entre els anys (1926-1937) és una figura, una manera d'entendre i exercí l'hegemonia i la contrahegemonia, una de les grans idees gramscianes, tal com explica Nieto-Galan (2007): "Així el poder i el control social estarien per Gramsci més a prop d'aquesta hegemonia cultural de la societat civil que no pas del poder repressiu directe de la societat política" (p.8).

Entenen que és en la construcció progressiva d'una contrahegemonia cultural que pot fer despertar a la ciutadania obedient i mal·leable, per tal que des de la societat civil i des de diferents camps culturals i d'acció, és jugui la batalla del poder.

La formulació anterior emana d'una de les grans idees del pensament gramscian, és la que veu en cada persona, des de la seva actuació, la possibilitat de ser un intel·lectual i un filòsof en potència, en les seves paraules a (Gramsci (1948), p.11 citat per Nieto-Galan, 2007:

(...) tots els homes són filòsofs (...) perquè la filosofia es troba en el mateix llenguatge, que és un conjunt de nocions i conceptes determinats més enllà de paraules gramaticalment buides de contingut; en el sentit comú i en el bon sentit; a la religió popular i a tot el sistema de creences, supersticions, opinions, maneres de veure i d'actuar que es troben en tot allò que es coneix generalment com a folklore (...). És preferible 'pensar' sense tenir-ne consciència crítica, de manera disgregada o ocasional, és a dir, 'participar' en una concepció del món 'imposada' mecànicament pel medi extern (...) o bé elaborar la pròpia concepció del món conscientment i crítica, i en connexió amb aquesta activitat mental, escollir la pròpia esfera d'activitat, participar activament en la història del món, ésser guia d'un mateix i no acceptar passivament i servilment que la nostra personalitat sigui afaïçonada de fora estant?(p.11)

Des d'aquest punt de vista, la opció que he descrit de F. Torres Monsó de mantenir l'espai de llibertat i construir un discurs artístic crític des del marc perifèric i una posició volgudament subalterna el va situar en un entorn de pensament de contemporaneïtat en sintonia amb el context artístic crític del moment.

3.4.2 El testimoni vital

L'activitat artística des de 2000 a 2007, seguint la tònica iniciada en la darrera meitat de la dècada dels noranta del segle XX, va ser treballar a partir d'exposicions, unes d'encàrrec el cas de *Torres Monsó 100*, encarregada, com hem vist, per l'Ajuntament de Girona; altres, la majoria, projectes de creació que amb una periodicitat de dos anys es van presentar, majoritàriament, a la Fundació Espais Centre d'art contemporani, moment que va coincidir amb la darrera etapa d'activitat de la Fundació, en l'espai situat al cas antic de Girona, a la plaça del Pou Rodó.

L'any 1995 va fer un al·legat crític, una contrarepresentació de les figures simbòliques de Deu i l'apocalipsi, els seus significats i significants a *Els quatre genets de l'apocalipsi*.

L'any 1997, la instal·lació *La vie en rose*, un al·legat pessimista sobre l'inexorable pas del temps, la vellesa i el dolor, procés irreversible de la condició humana.

L'any 1999, a *Balanç*, va dessacralitzar l'amor i la mort, va utilitzar la metonímia entre sexe i amor a partir de figures escatològiques i ironitzà sobre l'estupidesa humana.

L'any 2000, l'exposició *Dominus vobiscum* (El senyor sigui amb vosaltres), d'una banda un homenatge al novel·lista George Orwell i de l'altra un discurs contrahegemònic, un al·legat contracultural, que va posar l'èmfasi crític als abusos del model religiós catòlic dominant: autoritari, dogmàtic i jeràrquic i als totalitarismes que han existit i els encoberts dels models polítics dominants de la societat actual i l'ús de les noves eines per controlar i mediatitzar la privacitat i la llibertat dels individus, posició crítica de l'autor que Selles (2002) descriu:

Aquesta voluntat que manifesta Torres per enfrontar-se críticament, amb els mitjans de què disposa com a productor artístic, a vessants diversos que, avui per avui, condicionen la nostra vida quotidiana, és l'expressió d'una actitud que ve de lluny. En efecte, en una entrevista de l'any 1974 ja explicitava la seva concepció de l'art com una forma de consciència ètica, un punt de vista que reprendria en una article publicat dotze anys després, en uns moments en què allò que es valorava era una suposada estètica desinteressada i la manca de responsabilitat de l'artista cap als seus semblants. (p.4)

Dominus vobiscum, va ser considerada una exposició testament de l'autor, tal

com recull Bonaventura (2002), “Torres Monsó està a punt de complir 80 anys. És per aquesta raó que, tot i estar en plenitud de facultats, no deixa de tómer per “les limitacions que va imposant l’edat”, i en aquests moments veu aquesta exposició com “un testament”” (p.43)

A aquesta van seguir dues exposicions més, el 2004 *Circ*, una paròdia de la societat de l’espectacle, model social que desdibuixa les línies entre el valors de realitat i simulacre. L’artista va confrontar l’espectador amb la banalitat on aquest model ha situat els valors socials, posant la figura ambigua del clown en el centre del discurs. Al llarg d’aquest any es va presentar el llibre “Torres Monsó. El dret a la mirada”, treball de performance fotogràfica, que presenta un artista transgressor que utilitza el contra cànon, que des de la provocació a la mirada apareix nu, sense simulacre, sincer, real i colpidor, inverteix l’ordre establert i transvesteix les idees a la manera duchampiana. Una manera valenta i desinhibida de crear interrogants a un espectador mediatitzat i alineat pels mitjans i el models canònics.

El 2007, va presentar l’exposició *Miratges*, testament vital de l’autor on va articular un relat aspre i amarg, Vázquez (2007) diu: “Torres Monsó és un home desil·lusionat en el sentit ple de l’expressió: algú que ha desarticulat tot el que hi ha de fal·làcia en les grans expectatives humanes i que, als 84 anys, amb el cos defallit i el cap clar, ha fet seva la constatació de l’escriptor francès Houellebecq: “l’edat adulta és l’infern”” (p.44).

L’escatologia, la pornografia, el text sagrat, la imatge de l’univers i els soroll recreat del moment de l’inici,..., van ser els elements protagonistes d’un discurs amb to pessimista i ple de desesperança. Tot i així l’artista va convidar l’espectador a reflexionar sobre la necessitat de prendre un paper actiu, li va recordar la seva capacitat contrahegemònica individual de participar en l’organització i transformació de l’ordre establert, un ordre que entenia i aquest fet l’angoixava, maldestre des dels seus inicis.



Figura 141. *Els quatre genets de l'apocalipsi*. 1995. Fotografia .Col·lecció de l'autor. Reg:1995_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras

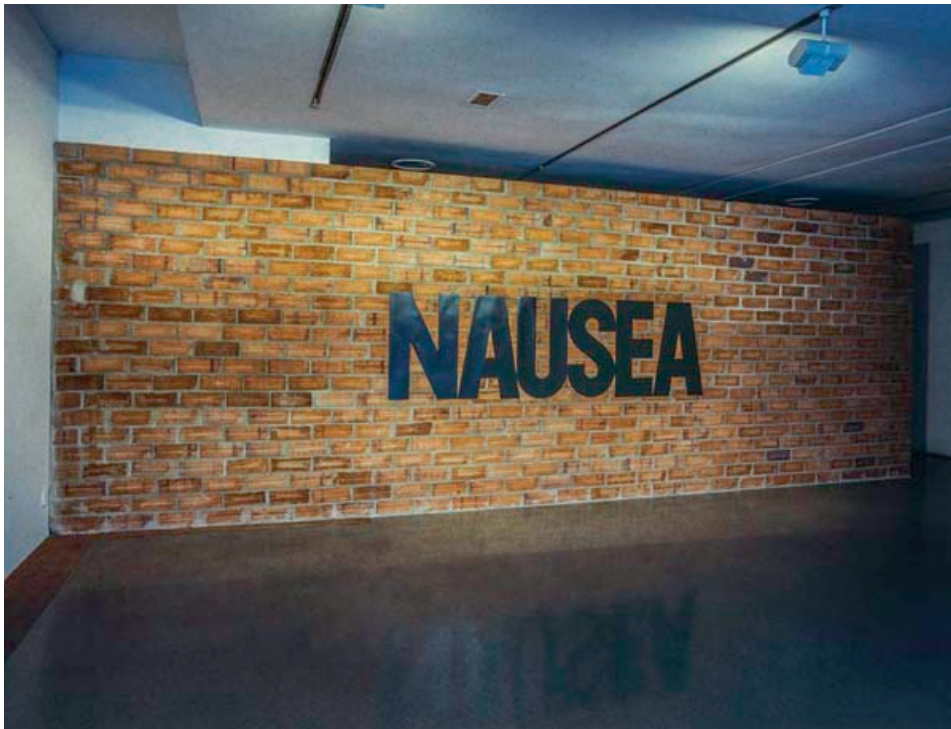


Figura 142. *Nausea*. 1997. Totxo i lletres .Col·lecció de l'autor. Reg:1997_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 143. *Umbral*. 1998. Fusta i lletres de vinil a la paret i al terra. Ajuntament de Girona. MHCG 9775. Reg:1998_001 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 144. *Amor*. 1998. Polièster transparent i objectes diversos. Col·lecció de l'autor. Reg:1998_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 145. *Torres Monsó 100*. 2000. Fusta i Objecte. Ajuntament de Girona. MHCG 8355. Reg:2000_002 de la BdD del catàleg raonat del 'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 146. *Creu gammada i sexes femení(fragment)*. 2000. Fusta i fotografia. Ajuntament de Girona. MHCG 10782 "Anatomia femenina" (fragment). Reg:2000_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura 147. *Creu gammada i sexes masculí(fragment)*. 2000. Fusta i fotografia. Ajuntament de Girona. MHCG 10784 "Anatomia masculina" (fragment). Reg:2000_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM: Foto: Josep M Oliveras



Figura 148. *Clowns*. 2004. Tub de neó i metacrilat. Col·lecció de l'autor. Reg:2004_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliiveras



Figura 149. *Passarel·la*. 2004 Fusta. Ajuntament de Girona. MHCG 9777. Reg:2004_005 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Josep M Oliveras



Figura 150 .*Circ.* 2004 Fusta, catifa, trapezi i so. Ajuntament de Girona. MHCG 9779. Reg:2004_006 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto Josep M Oliveras

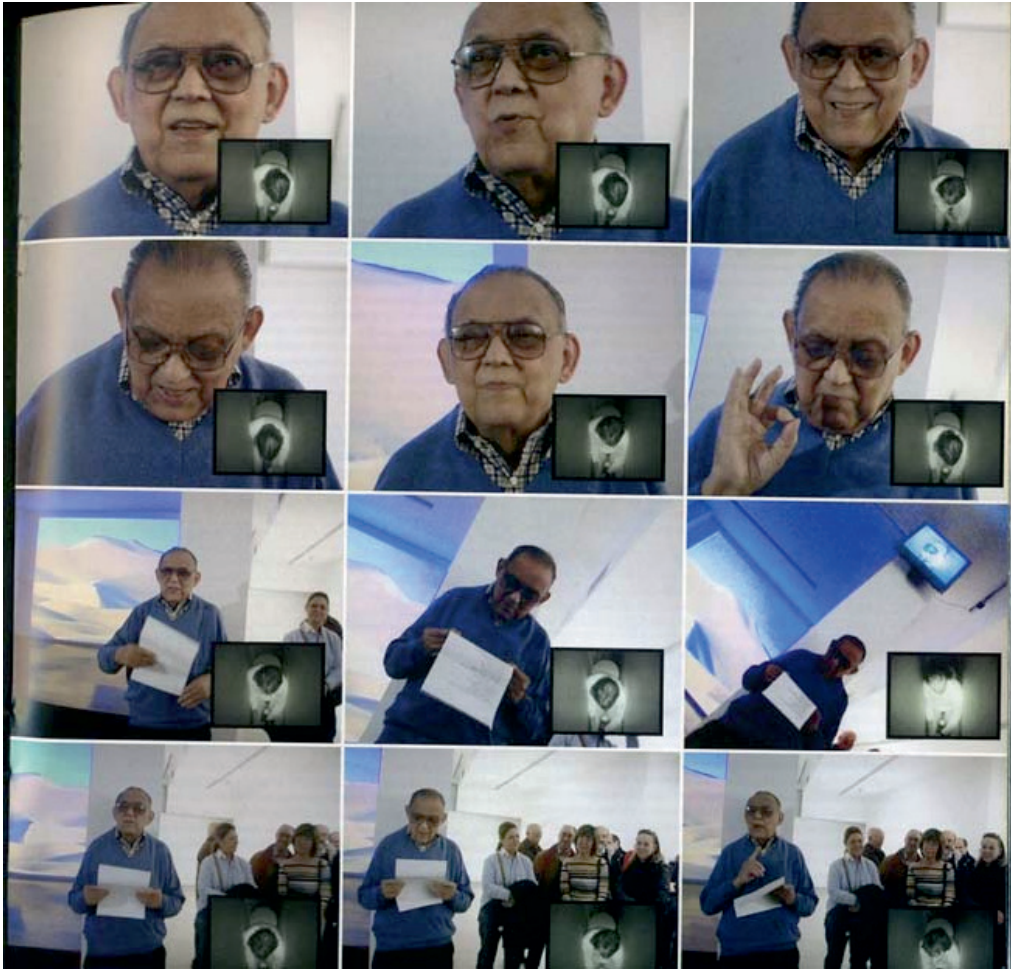


Figura 151. *Acció d'homenatge a Fluxus. 2007* Document gràfic. Col·lecció de l'autor. Reg:2007_003 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Josep M Oliveras



Figura 152. *Copròlits. 2007 Atapuerca,06. Gran Dolina. Nivell TD6-1. Col·lecció de l'autor. Reg:2007_004 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras*



Figura 153. *Coprofàgia*. 2007 Fotografia, caixa de llums i vídeo. Col·lecció de l'autor. Reg:2007_008 de la BdD del catàleg raonat de l'obra de FTM. Foto: Josep M Oliveras



Figura. 154. *Portada del llibre Torres Monsó. El dret a la mirada. 2004.* Foto: Josep M Oliveras

D CONCLUSIONS I BIBLIOGRAFIA

4 Conclusions

El present estudi ha volgut abordar des d'un marc ideològic i contextual la trajectòria artística de l'escultor Francesc Torres Monsó per, d'una banda respondre les qüestions plantejades en la hipòtesi referida a situar l'autor en el complex i evolutiu procés artístic del segle XX, com una de les figures que no va poder ni va voler separar la seva necessitat i capacitat de creació artística de la seva vida. Aspecte que el lliga amb una manera específica d'entendre el fet artístic, que he anomenat amb el neologisme: *artisticitat*: simbiosi entre l'home i l'artista, lloc de síntesis entre vida i obra, que ja vaig apuntar a Ortiz (2012), "(...) Vull recordar aquí alguns fragments que em semblen significatius per entendre, expressat per diferents veus, la dimensió d'**artisticitat** en l'obra i l'actitud creativa de Torres Monsó" (p.19), on vaig recollir moltes opinions de diferents autors que havien escrit i reflexionat sobre l'obra de F. Torres Monsó i que coincidien en apuntar aquest valor en la figura de l'artista.

I, d'altra banda recollir, ordenar i relatar les evidències per situar una figura singular, evolutiva, interessant i necessària per entendre, des d'un punt de vista històric, una realitat contemporània d'evolució individual i paradigmàtica de l'art català del segle XX, com exemple d'artista local amb projecció internacional i universal. Per aquest motiu l'arc cronològic que s'ha treballat ha estat panoràmic, des dels inicis, 1939, fins l'any 2007, moment de presentació de l'exposició *Miratges*, podem considerar el testament artístic de l'autor.

Per tal d'abordar des del relat la fusió i l'increment de la presència de la vida com obra d'art, el text, en l'apartat d'anàlisi, ha estat plantejat de manera que a mesura que s'ha estudiat l'evolució conceptual, tècnica i formal de l'obra, s'ha contextualitzat l'activitat de l'artista en un marc històric social, polític, cultural i artístic particular i general, articulant influències, presències i espais d'interrelació.

Les conclusions d'aquest estudi indiquen que, Francesc Torres Monsó va recorre el segle XX i els inicis del segle XXI, des de

l'atalaia que li va proporcionar el seu taller, en un espai local, no central, des d' on va observar el món i el seu esdevenir, es va fer preguntes i va articular respostes, va entendre que l'home no és dolent com deia Shakespeare sinó estúpid, aquesta evidència el va portar a la desesperança i a prendre una posició neodadaïsta de nihilisme actiu, d'aquí parteix el compromís amb l'obra i el compromís amb l'altre, aquesta actitud fa que no es pugui deslligar l'home de la seva condició d'artista.

En analitzar el conjunt de l'obra es denota com l'evolució constant en la tècnica i el llenguatge situa l'autor en una posició incòmoda de incertesa, valor que es inherent a la experimentació i recerca constant, posició honesta de compromís amb un mateix i amb els altres.

La humanitat i la generositat són qualitats que han fet que l'aportació artística de F. Torres Monsó sigui singular i única que no segueixi cap tendència estilística ni conceptual concreta i les utilitzi, si li són necessàries, per l'evolució del discurs artístic. Així l'estratègia de treball emprada per F. Torres Monsó la podem definir com evolutiva, reflexiva, crítica, discursiva, transformadora i poètica, en la qual la bel·ligerància dona consistència a les idees i transforma les formes, va fer seva, en la manera d'actuar, la definició que dóna Aristòtil de la Metafísica: una resposta a un acte de sorpresa. La seva capacitat d'estupefacció i sorpresa davant l'esdevenir i la condició humana el van acompanyar i el van fer actiu i compromès fins el darrer moment. Recordo que la darrera vegada que ens vàrem veure, poc abans de la seva mort, acabava de tenir lloc, el 7 de gener de 2015, l'atemptat de París a la revista satírica Charlie Hebdo, revista de la que F. Torres Monsó era, feia anys, lector i, em va expressar la seva indignació, estava pensant en fer una intervenció a la seva obra, els *Llapis*, situada a l'Institut Santiago Sobrequés de Girona, per manifestar el rebuig davant aquests fets.

Aquest compromís ideològic és l'actitud que va desembocar en el seu posicionament contrahegemònic individual amb l'entorn, una de les seves grans lliçons. És en aquest punt on el seu magisteri es fa indiscutible i el fa contemporani, no li van caldre ni estructures ni currículum, la seva generositat va fer que exercís una posició de

magisteri sense aula; sobre aquest tema diu Casademunt (2004) “Muntada va tancar la presentació a la premsa referint-se a Torres Monsó com un innovador que té la qualitat dels gegants, “perquè al seu costat notes que creixes”” (p.67)

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

En l'apartat de diagnosi es situa l'aprenentatge en la tradició clàssica del cànon noucentista, l'evolució primer, a un sensual estil mediterrani i més tard a una escultura expressionista d'arrel constructivista. Segueix la posterior necessitat de descomposició de la forma, en un procés de desaprendre per, tot seguit, reprendre els seu treball artístic amb l'apropiació i ús del objecte i la ironia i l'humor neodadaïsta del llenguatge pop. Finalment va desembocar en un treball de síntesi i evolució del llenguatge artístic en el conceptualisme minimalista i la construcció de discurs en l'espai expandit.

Des d'aquest recorregut el treball aporta les dades i construeix les evidències de la solidesa ideològica de l'autor i l'obra, situa la figura en la seva singularitat i en l'espai historiogràfic que li pertoca.

5 Bibliografia

Bibilografia

- .Adorno, Th., (1970, trad. 2004). *Teoría estética. Obra completa*. Madrid: Akal.
- .Aguilera ,V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama.
- .Aguilera, V., (1970). *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona: Península.
- .Agustí, A., (dir.) (1989). *TÀPIES. Obra completa 1943-1960. (Vol.1)*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- .Aragó, N.J. Casero,J.M., Guillamet, J, Pujades, P. (1972). *Girona grisa i negra*. Barcelona: edicions 62.
- .Areán, C., (1971). *Arte joven en España*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- .Baudrillard J. (1991). *La guerra del golf no ha tingut lloc*. Barcelona: Anagrama
- .Bauman, Z., (2006) *Vida líquida*. Barcelona: Paídos.
- .Bosch, G. (1987). *Ara farà un any... a Espais Centre d'art contemporani. Activitats 1987*. Girona: Espais. Centre d'art contemporani.
- .Bourdieu, P (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. 1a ed. (en castellà). Madrid: Taurus.
- .Cabañas, J.M. (1992) *La Primera Bienal hispanoamericana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Madrid :Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía. Comunidad de Madrid. (Tesi doctoral)
- .Calvo, F. (1992). *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*. Madrid: Fundación Lugar C
- .Castro, F. (2012). *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico cultural*. Madrid: Akal.
- .Cirici, A., (1970). *Art català contemporani*. Barcelona: Salvat.
- .Corredor, J. (1962). Torres Monsó (Francisco) Dins *Enciclopèdia Espasa. Apéndice*. (Epígraf enciclopèdia)
- .Corredor-Matheos,J., (1996). La segona meitat del segle XX. *Història de l'art català*. (Vol. IX, p. 152) Barcelona: Edicions 62.

.Del Castillo, A., (1967). *La crítica de arte en España. Torres Monsó*. Madrid: Publicaciones Españolas.

.Díaz, J., Pardo, C. (2004). Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español. Dins Carrillo, j. (responsable edició). *Desacuerdos 1. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. (p.17-75). Barcelona: Actar.

.Dyson, F. (1991). *El infinito en todas direcciones*. Barcelona: Tusquets.

.Fabre, J. (1991). *Guia d'escultura al carrer (Itineraris a peu i amb cotxe)*. Girona :Ajuntament de Girona.

.Ferrer, J (1979). *Repressió, clandestinitat i redreçament dels moviments democràtics* (Vol.6, p.276). Salvat, J (Dir.) *Història de Catalunya*. Barcelona: Salvat Editors

.Ferrusola, X., (2008) *Escultura. Tallers pràctics a partir de les escultures públiques de la ciutat de Girona*. Beca Josep Pallach 2007. Girona: Ajuntament de Girona, Universitat de Girona. Institut de Ciències de l'Educació Josep Pallach.

.Fontana, J.(2011). *Por el bien del imperio. Una historia del mundo des de 1945*. Barcelona: Pasado & Presente.

.Foster,H. Krauss, R. Bois, Y.A.; Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad , Antimodernidad, Posmodernidad*.Barcelona: Akal.

.Freixas, P. I Sais, C. (Coords.) (1992). *Guia inventari del patrimoni municipal d'art*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Fuses, J et al. (1980) *Guia d'arquitectura de Girona*. Girona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona:La Gaia Ciència.

.Gabriel, P (1979). *Catalunya sota la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Sallés ,A. (1979). *De la Monarquia a la República (1930-1931)* (Vol.6, p.105). Salvat, J (Dir.) *Història de Catalunya*. Barcelona: Salvat Editors

.Gallant, M. (2008). *Los sucesos de mayo. París 1968*.Barcelona: Alba.

.Gaya, J.A., (1966) El Hierro en el arte español. J. Rubio (Coord.), *Formas de la escultura contemporánea*. (p. 38-137). Madrid : E. Aguado.

.Godoy, L. (2002). *Documenta de Kassel. Medio siglo de arte contemporáneo*. València: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València.

- .Krauss, R. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- .Lanao, P. (2008). *Art al carrer. Les escultures de la ciutat*. Girona: El Punt.
- .Lyotard, J.F., (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- .Marchán, S., (1994) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1074). Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. (6ª ed.). Madrid: Akal.
- .Marín-Medina, J., (1978) *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid: Edarcón.
- .Marzo, J.L.(2007) *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'art contemporani.
- .Miralles,F., (1983).Època de les avantguardes 1917-1970. *Història de l'art català*. (Vol. VIII, p. 220-221)Barcelona: Edicions
- .Motherwell, R., (2003). *The Complete Prints 1940 – 1991. Catalogue Raisonné. (First Edition)*. Minneapolis: Walker Art Center.
- .Muntada, Ll., Oliveras JM. (2004). *Torres Monsó. El dret a la mira*. Girona: Ajuntament de Girona, Fàbrica de Gel.
- .Nieto-Galan,A. (2007). *Antonio Gramsci (1891-1937) 70 anys després. Velles i noves idees per a l'esquerra del segle XXI*. Barcelona: Quaderns Fundació nous horitzons n°29.
- .Ramírez, JA. (1993). *DUCHAMP el amor y la muerte incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- .Said, E., (2009).*Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. 1era. Ed. (en castellà). Barcelona:Debat.
- .Salvat,J. (dir.) (1990). *El Arte del siglo XX, 1960-1979*. (Vol.4). Barcelona: Salvat Editores.
- .Selles, N. (2011a). *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea democràtica d'artistes de Girona*. Gaüses: Llibres del segle.
- .Selles, N. (2011b). *Catàleg. Grup Praxis 75 (1975-1990). Una guerrilla comunicativa*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Semper,P., Corazón, A. (1976). *La década prodigiosa 60s,70s*. Madrid: Felmar.

.Tàpies, A. (1983) *Memòria persona. Fragmentos para una autobiografia* (2ona ed.)Barcelona: Seix Barral

.Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.

Utrillo, M. (1952). *Salvador Dalí y sus enemigos*. Sitges -Barcelona:Ediciones Maspe.

.Vilarós, T. (2005). Banalidad y biopolítica: la transición española y el nuevo orden del mundo. Dins Carrillo, J. (addició). *Desacuerdos 2. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. (p.29-56) Barcelona: Actar.

.Ysás, P. (2011). Política i art en la derogació del franquisme. Pròleg a Selles, N. *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea democràtica d'artistes de Girona*. (p. 9-12). Gaüses: Llibres del segle.

Catàlegs

.*2e Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine* (1961). Catàleg. París: Musée Rodin.

.Admetlla, P., Bosch, G., Ortiz,C., Vázquez,E., Martí,C., Camps, E. (2008). Catàleg. *Exposició Anatomia d'una tesi visual*. Girona: Només art.

.Admetlla, P., Bosch, G., Torres-Monsó,F. (2005) Catàleg. *Exposició 8805 Konstruktion Destruktion*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Aguilera, V. (1959). *III Bienal de Alejandría*. Catàleg. València.

.Aragó, N.J., Mirambell, E., Torres, F., (2002). Catàleg. *Distincions 2002. Francesc Torres Monsó. Distinció Athenea Persones*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Argullol, R., Admetlla,P. Bosch, G., Ortiz C. (2012). Catàleg. *Exposició Anar fent i prou*. Barcelona. Palafrugell: Fundació Vila Casas.

.*Arte y Arquitectura de Gerona*. (1967). Catàleg. Exposición de la Delegación del C.O.A.C.B. en Gerona.

.Benet,J. De Imbert, V.M. (1957). Catàleg. *X Saló d'Octubre*. Barcelona: museu de Arte Moderno Parque de la Ciudadela.

.Bosch, G., (1988). Catàleg. *Fer i desfer. Qüestionar fronteres o dissenyar des del disseny. Exposició Konstruktion Destruktion*. Girona: Fundació Caixa de Barcelona.

.Bosch, G., (1997). Catàleg. *No hi ha enigma per resoldre. Exposició Torres Monsó*. Girona. Fundació Doctor Josep Trueta. Hospital de Girona.

.Camps, E., (2002). Catàleg. *Els llocs de l'escultura. Exposició j'attendrai...* Barcelona: Fundació Vila Casas. Àmbit Serveis Editorials.

.Carbonell,E., (2007). Catàleg. *Apunts per a una crítica coprorhistòrica. Exposició Miratges*. Girona: Fundació Espais.

.Casado. L., (1990). Catàleg. *Un largo viaje. Exposició Torres Monsó Escultures. 1942 -1990*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Catàleg (1979). *Torres Monsó. Escultures, 1974-1979*. Barcelona: Galería Ciento.

.Cirici, A. (1967). Catàleg. *Exposició Homenatge a Picasso*. Sala d'exposicions de l'antic Hospital de la Santa Creu. Barcelona: Casamajó.

.Cirici, A. i Rodríguez, C., (1960). Catàleg. *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*. Barcelona: Escuela de Arte FAD N°8

.Clot, M., (1987). Catàleg. *Les aparences i les finalitats. Exposició Volums*. Girona. Espais. Centre d'Art Contemporani.

.Comissions Obreres, (1972), Catàleg. *Aministia que trata de Spagna, Milano*. Mostra d'Arte Contemporanea. Roma: Iler.

.Corredor-Matehos, J., (1989). Catàleg. *El llarg viatge de Torres Monsó. Exposició Torres Monsó Escultures*. Girona: Sala d'Art Sebastià Jané.

.Corredor, J. (1967). Catàleg. *Presencias de nuestro tiempo*. Barcelona: Galería René Metras.

.Corredor, J. (1969). Catàleg. *85 Artistas en busca de un espectador*. Sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona: COAC. Comisión de Cultura

.Corredor,J. (1968). Catàleg. *Torres Monsó*. Madrid: Cuadernos de arte. Divulgación: 115.

.De Montauzon, G., (2000). Catàleg. *Francesc Torres Monsó*. Saint-Cyprien: Centre d'art contemporani

.Del Castillo, A. (1961). Catàleg. *Torres Monsó*. Salas de Exposiciones del Ateneo de Madrid. Madrid: Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid.

.Diputación Provincial de Gerona. (1957). Catàleg. *II Concurso de pintura y escultura*. Girona: Dalmau Carles Pla.

.Doñate M., (1994). *Mediterrània i tradició. El model clàssic: La fidelitat als clàssics*. Peran M., Suárez A. i Vidal M. (Dir.), *El Noucentisme un projecte de modernitat* (p. 315-335) Catàleg. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Enciclopèdia Catalana. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

.Duchamp.M.,(1990). Catàleg. *L'acte creatiu. Exposició Torres Monsó Escultures. 1942 -1990*. Girona: Ajuntament de Girona. [Sessió dedicada a l'Acte Creatiu. Congrés de l'American Federation of Arts, Houston,Texas, abril 1957. Professor Seilz: Universitat de Princeton. Professor Arnheim: Sarah Lawrence College. Gregory Baleson: antropòleg: Marcel Duchamp: simple artiste.]

.Fàbrega, J., (1987). Catàleg. *Art a Girona: vers unes ales més esteses. Tercera Mostra d'Art Girona*. Girona: Diputació de Girona.

.Fàbrega, J. Carrera, R. Mirambell, E. (1991). *Joan Carrera i Dellunder. 1889-1952*. Exposició antològica . Catàleg. Girona: Fontana d'Or.

.Gasch, S. (1950). Catàleg de l'exposició Panorama de la pintura y escultura contemporàneas. Palma de Mallorca: Galerías de arte SAPI.

.Giralt-Miracle, D., (1989). Catàleg. *Les fidelitats de Torres Monsó. Exposició Torres Monsó Escultures*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Goday, S., (1990). Catàleg. *En vida vostra*. Girona: Espais. Centre d'art contemporani.

.“Gravats de 1966”. *12 artistes catalans*. (1966). Catàleg. Sant Feliu de Guíxols: Viader

.Grupo de artistas de Barcelona (1950) Catàleg 3er. Salón de octubre. Barcelona. Galerías Layetanas.

.Guilbaut, S., Borja-Villel, M., Peiró R. (Concepte)(2007). *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlánticas 1946-1956*. Catàleg. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

.Hanhardt, J. (1995). Catàleg. *Actes d'encerclament: un recorregut per l'espai ideològic del museu d'art*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

.INDIKA. (1952). Catàleg. *II Manifestación Pintura y Escultura*. Girona: Sala Municipal de Exposiciones. Círculo Artístico de Girona.

.Jané, S., (1989). Catàleg. *El més jove dels clàssics. Exposició Torres Monsó Escultures*. Girona: Sala d'Art Sebastià Jané.

.*Le Mouvement: Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely.* (1955). Catàleg. París: Galerie Denis René

.Marín_Medina, J., (2000). Catàleg. *Torres Monsó 100. Exposició Torres Monsó*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Marín-Medina, J., (1985). Catàleg. *España, escultura multiplicada*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura

.Marín-Medina, J.,(1992). Catàleg. *Recordant Monod. Exposició Torres Monsó*. Girona: Espais . Centre d'Art Contemporani.

.Marquès, E., (1982). Catàleg. *Exposició Antològica Grup Indika. Boix – Casellas – Curós – Massanet – massot – Oiveras – Torres Monsó – Vallés – Xargay*. Girona: Caixa d'Estalvis Provincial de Girona – Obra Cultural.

.Miralles, F. (1980). Catàleg. *Plàstica gironina actual*. Fontana d'or i Institut Vell. Girona: Diputació i Ajuntament de Girona.

.Mitrani, A., (2004). Catàleg. *La humanitat i el seu doble. Exposició Circ*. Girona: Fundació Espais.

.Nadal, J., (1989). Catàleg. *Introducció. Exposició Torres Monsó Escultures*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Oliveras, JM., Muntada, Ll., Ortiz, C., (2012). Llibre- Catàleg. *Torres Monsó. Una illa habitada*. Girona: Ajuntament de Girona.

.Oliveras, JM., Camps, T., Ortiz, C., Font, J., Berenguer, JM., Wagensberg, J., Asperò, R. (2014). Catàleg. *Exposició Drone*. Girona: Bòlit. Centre d'art contemporani Girona.

.Ortiz, C. (2014). Catàleg. *Torres Monsó: la bellesa dels universals. Exposició Drone*. Girona: Bòlit. Centre d'art contemporani Girona.

.Ortiz, C., (1995). Catàleg. *De divertit res.... Exposició Els quatre genets de l'apocalipsi*. Girona: Espais. Centre d'art contemporani.

.Ortiz, C., (2007). Catàleg. *Tot és res.../A mode d'homenatge a Fluxus. Exposició Miratges* Girona: Fundació Espais.

.Page, S. (Coord.). (1990) . Catàleg. *Arte Conceptual, una perspectiva*, (ed. Castellana). Barcelona: Fundación Caja de Pensiones.

.Payró, J., (1942). Catàleg. *Aristide Maillol*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

.Pérez-Soler, E., (1999). Catàleg. *Francesc Torres Monsó: el replegament irònic. Exposició Balanç*. Girona: Fundació Espais.

.Perpinyà, M., (1999). Catàleg. *Exposició Corrent altern – Corrent continu*. Girona: Fundació Espais

.Puig, A. et al. (1967). Catàleg. *Estampa Popular Girona*. Sala municipal d'exposicions. Girona: Círculo Artístico de Gerona.

.Selles, N., (2002). Catàleg. *L'enlloc és a tot arreu. Exposició Dominus vobiscum*. Girona: Fundació Espais.

.Torres, F. (1967). Catàleg. *Exposición de pinturas y tapices de J. Grau – Garriga*. Sala de Exposiciones de la Casa de Cultura y Biblioteca Pública de Gerona. Gerona: Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros.

.Torres, F. (1975). Catàleg. *Robbins i Robbins*. Girona: Galeria d'art Sant Jordi.

Hemerografia: articles de premsa diària i revistes especialitzades:

."Grupo Gerona" de pintura y escultura expone en Lérida. (1965, marzo 24). *La Mañana*. p.8.

.A., D. (1967, février 6) Quelques nouvelles des peintres de Catalogne espagnole. Torres Monsó chez René Metras. *Midi Libre*. p. 5

.Aguilera, V. (1960). Noticias de la Bienal de Alejandría. *Acento Cultural*, 7, 47-51.

.Alex. (1974, mayo 25). Torres Monsó, en Gerona. *Los Sitios de Gerona*. p.2

.Alonso, M. (1956, enero 7) Emilia Xargay . Ceramista: Los distintos medios de expresión de un artista. Jarros con líneas que recuerdan un pájaro o una figura humana. *Los Sitios de Gerona*. p.6

.Alonso, M. (1973, abril 10). "Ha muerto el profeta de la construcción por la destrucción": La vida y la obra de Pablo Picasso, comentadas por José Colomer, Domingo Fita, Pere Planells Perpinyà Citoler, Roca Delpech y Torres Monsó. *Los Sitios de Gerona*, pp.3-4.

.Alonso, M. (1974, mayo, 30). Torres Monsó, más de treinta años dedicado a la escultura: La evolución del artista, en una sala de nuestra capital, donde expone solo. *Los Sitios de Gerona*, pp. 3-4

.Alonso, M. (1975, julio 3). Torres Monsó ha dejado definitivamente la cerámica: Ahora se dedica a la escultura, produciendo obras con materiales Nuevos, con nuevas técnicas. *Los Sitios de Gerona*, p.5.

.Alsina, Ll., (1980, novembre 9). L'escultor Torres Monsó parla de les seves lletres. *Punt Diari. Suplement*, p.14.

.Argos. (pseudònim Mossèn Bolòs) (1950 , marzo 23). Gerundenses en Barcelona. *Los Sitios de Gerona*. p. 4.

.Argos. (pseudònim Mossèn Bolòs) (1952, junio 27). El grupo "Indika". *Los Sitios de Gerona*.p.4.

.Artistas gerundenses fuera de Gerona. Emilia Xargay expone en Barcelona.- José Tapiola y Francisco Torres Monsó en Madrid. (1961, Febrero 26). *Los Sitios*. p. 5.

.B., J. (1958, mayo 17). II Salón de mayo. *Revista*. p. 12

.B.,G. (1974, mayo 19). Gacetillas: Torres Monsó expone. *Los Sitios de Gerona*. p.7

.Badia, T., Marzo, JL. (2007) Les polítiques culturals a l'Estat espanyol (1985-2005). *Papers d'art*. (Especial 20è aniversari)41-56.

.Barbera, C. (1964, agosto 25). Lo que usted desea saber de Francisco Torres Monsó. El monumento a la sardana, que va a realizar en Gerona, debe tener proyección universal. *La Prensa*. p. 8

.Barcino, J. (1954, julio 13). Arte y artistas: La II Bienal Hispanoamericana de Arte. Ojeada general sobre el conjunto de las aportaciones. *La Vanguardia Española*. p.9

.Berenguer, R. (1973, febrero 14). Cuatro artistas enjuician la Gerona comercial. *Los Sitios de Gerona*, p.8.

.Blanch, M.T. (1979) .Torres Monsó. Història d'una desmitificació. *Batik, año VII,(48)* 52.

.Bombelli,L., (1988). Ha nascut una fira d'art. *Papers d'Art* ,(9)4

.Bonanci,G. (1960,abril 2). Joaquín Ruyra – Torres Monsó. Un monumento al gran escritor obra del galardonado escultor. *Los Sitios de Gerona*, p.4

.Bonancia, G (1960, enero 23). Se prepara un homenaje a Torres Monsó. Organizará los actos el "Círculo Artístico".- Al habla con su presidente. *Los Sitios*. p.8

.Bonancia, G. (1960, enero 7). El gerundense Torres Monsó primer premio en la "III Bienal de Arte mediterráneo de Alejandría. Presentó cinco esculturas, en competencia con italianos y franceses, de arte figurativo. *Solidaridad Nacional*. p.7.

.Bonancia, G. (1960, noviembre 13). Éxito de la "Feria del Dibujo" de los artistas gerundenses en Perpiñán". *Los Sitios*. p.4

.Bonancia, G. (1961, marzo 5). Gerundenses por esos mundos. Triunfo de Tarrats en Nueva York.- Gironella elogia a Torres Monsó.- Emilia Xargay a Madrid.- Actividad teatral de Jaime Ministral.- Don Luis Pericot a EE.UU. *Los Sitios*. p. 8.

.Bonancia, G. (1962, julio 13) Al escultor gerundense, TORRES MONSO, le ha sido concedida una beca de la "Fundación Juan March".- Estudiará tres meses en París y Londres. *Los Sitios*. p.5

.Bonancia, G. (1968, noviembre 17). Emilia Xargay y Francisco Torres Monsó, en Madrid. *Los Sitios*. p. 9.

.Bonancia,G. (1960, abril 2). Joaquín Ruyra - Torres Monsó. Un monumento al gran escritor obra del galardonado escultor. *Los Sitios*. p.4

.Bonaventura, D., (2002, gener 30). Torres Monsó fa una sàtira mordaç del present en una exposició a Espais. *Diari de Girona*, p. 43.

.Bonaventura, D., (2002, setembre 22). Torres Monsó celebrarà els 80 anys exposant a VolART de Barcelona. *Diari de Girona*, p.45.

.Bonaventura, D., (2004, octubre 20). Un llibre realça Francesc Torres Monsó com a artista autènticament lliure i desinhibit. *Diari de Girona*, p.42.

.Bonaventura, D., (2004, octubre 29). Torres Monsó: "El primer pallasso sóc jo". *Diari de Girona*, p.11.

.Bonaventura, D., (2007, gener 13). Torres Monsó es mostra pessimista i escèptic en l'exposició "Miratges" a la Fundació Espais. *Diari de Girona*, p. 50.

.Bonavetura, D., (2005, juny 16). Una exposició d'Admetlla i Monsó conté una ironia sobre el Centre d'Art Contemporani. *Diari de Girona*, p.40

.Bosch, G., (1980, abril 30). El llarg viatge de l'escultor gironí Paco Torres Monsó. *Punt Diari*, p.29.

.Bosch, G., (1985). L'art contemporani a Girona: esbós d'una dècada. *Serra d'Or*, Any XXVII(315), 51-60.

.Bosch, G., (1990). Torres Monsó... Cada vegada "Ich Sterbe". *Papers d'Art*, (32)1

.Bosch, L. (1964, marzo 6). MAN 64 (Muestra Arte Nuevo 64). Artistas gerundenses participan en una interesante exposición barcelonesa. *Los Sitios*. p.9.

.Bosch, Ll. (1979). Torres Monsó el Sísif dissident de l'escultura catalana. *Presència, any XV* (523) 38-41.

.C, J. (1961) El triunfo de Torres Monsó. Impresiones del artista a su regreso de Madrid. *Vida Católica*. p.8

.C.J. (1978). Carles Rahola, en el cor de la ciutat. *Presència any XIV*, (514) 14-15.

.Cadena, J.M., (1996, gener 23). Torres Monsó. *Periódico*, p.24.

.Calzada, J. (1975). Un busto del doctor Miguel Pliva Prat en Ullastret. *Revista de Girona*, año XXI (72)13-18.

.Campanins, M. (1960, Febrero 6) Francisco Torres Monsó. Escultor. *Olot Misión. Órgano de acción católica local y comarcal*. p. 3.

.Campoy, A. (1968, novembre 15). Crítica de exposiciones. Torres Monsó. *ABC*.p.12

.Campoy, M.A. (1970, mayo 15). III Exposición internacional del pequeño bronce. *ABC. Crítica de exposiciones*, p.1-3.

.Camps, E., (2007, gener 26). Sobre la doble escatologia. Francesc Torres Monsó torna a la Fundació Espais fent una crítica càustica al món contemporani. *Diari de Girona*, p.10.

.Casademont, T., (1997, juliol 17). L'artista Paco Torres Monsó presenta avui a Espais la instal·lació "La vie en rose". *El Punt*, p.33.

.Casademont, T., (1997, novembre 22). Paco Torres Monsó instal·la el "Nou ordre mundial" als Països catalans de Salt. *El Punt*, p.30.

.Casademont, T., (2000, agost 20). Paco Torres Monsó. Artista, autor de l'exposició número 100 a les sales municipals d'exposicions. *El Punt*, p.35.

.Casademont, T., (2002, gener 31). Torres Monsó evoca Orwell en una nova crítica sobre el poder que presenta a Espais. *El Punt*, p. 31.

.Casademont, T., (2004, novembre 16). El circ com a metàfora de la comèdia de la vida. *El Punt*, p. 52.

- .Casademont, T., (2004, novembre 4). Torres Monsó fa una escultura per a l'IES Santa Eugènia. *El Punt*, p. 61.
- .Casademont, T., (2004, octubre 20). L'artista Paco Torres Monsó es deixa mirar pel fotògraf Josep Maria Oliveras i l'escriptor Lluís Muntada. *El Punt*, p.67.
- .Casademont, T., (2004, octubre 28). Torres Monsó parodia l'espectacle de la vida en una exposició a Espais. Es titula "Circ". *El Punt*, p. 58.
- .Casero, J.M. (1975, juny 28). En Bertrana al mig del carrer. *Presència*.
- .Cirici, A. (1960 b, febrero 27). Gran Premio Internacional de Alejandría. Torres Monsó. *Revista Gran Vía*. p.25.
- .Cirici, A. (1960 a, mayo 28) Una exposición excepcional. *Revista*, p.15.
- .Cirici, A. (1960, febrero). Crónica. *Revista Gran Vía*, p.7.
- .Cirici, A. (1964). La escultura catalana en 1964. *Revista suma y sigue del arte contemporáneo*. 5-6. 22-24.
- .Clarà, N. (1962). Torres Monsó, el artista y el hombre. *Revista de Gerona*, VIII (19), 93-94.
- .Climent, L. (1960, enero 15) Crónica de El Cairo. Los españoles "han causado sensación" en la Bienal de Alejandría. p. 6.
- .Copi, (1982). *Las viejas putas*. Barcelona: Anagrama
- .Corredor-Matheos, J. (1979). La provocadora estética de Torre Monsó. Guadalimar. *Revista mensual de las artes*, año 4 (40) 47
- .Corredor, J. (1964). EL "Grupo Gerona" en el Palacio de Cultura de la Diputación Provincial. *Revista Destino*. 33
- .Corredor, J. (1969). Le mostre in Spagna. *Revista Le Arti*. XIX(5).42-43
- .Corredor, J. (1977). El arte catalán desde 1961. *Destino, dins: Serie coleccionable: Cataluña en la época franquista (XXV)*, Año XXXVIII, (2063)194-195.
- .Corredor,J.(1965) *Torres Monsó*. *Presència*, 10(1), 8
- .Cortés, J. (1967, enero 15). Torres Monsó. *La Vanguardia Española*. ?.
- .Cortés, J. (1950, marzo 25). Postectura. *Destino*. p.(7).

- .Cortes, J. (1960, julio 6). La Exposición nacional de Bellas Artes – V. La escultura, el grabado, el dibujo y la arquitectura. *La Vanguardia Española*. p.18.
- .Costa, J. (1961, marzo). Torres Monsó, escultor. *Lugo*. p.5.
- .De Bolos, C, (1941, noviembre). Dos jóvenes estudiosos. *El Pirineo*, p.5.
- .Del Castillo, A. (1950, marzo 18). “Postectura”, en Galerias Layetanas. *Diario de Barcelona*, p.4.
- .Del Castillo, A. (1954, junio 9). Crónica de la II Bienal: Visitas explicadas: la escultura. *Diario de Barcelona*. p.9 i 10
- .Del Castillo, A. (1957, noviembre 1). El concurso extraordinario de pintura i escultura del real círculo artístico. *Diario de Barcelona*. p.6.
- .Del Castillo, A. (1959,junio 13).Torres Monsó y tres pintores en Galeria Jardín . *Diari de Barcelona*. p. 7.
- .Del Castillo, A. (1959). Crónica de Barcelona. *Goya: Revista de Arte*. 31.57-60.
- .Del Castillo, A. (1960, junio 11) Exposición nacional de Bellas Artes 1960. Lo mejor y lo peor de la nacional. *Diario de Barcelona*. p.5.
- .Del Castillo, A. (1961, marzo). Francisco Torres Monso primer gran escultor de Gerona. *Diario de Barcelona*. p.6-7.
- .Del Castillo, A. (1961). Francisco Torres Monsó primer gran escultor de Gerona. *Diari de Barcelona*, p.5.
- .Del Castillo, A. (1964, Febrero 8) La colectiva “M.A.N. 64”. *Diario de Barcelona*. p.7.
- .Del Castillo, A. (1967, enero 14). Torres Monsó, en Galeria René Metras. *Diari de Barcelona*. p.9
- .Del Castillo, A. (1972, octubre 14). Las exposiciones. Expresión 72, en Sala Gaudi. *Diario de Barcelona*, p.7
- .Del Castillo, A. Crónica de Barcelona. *Goya. Revista de Arte*, (76), 272-279.
- .Del Castillo,A. (1958). Crónica de Barcelona. *Goya: Revista de Arte*. 23.p.327-330.
- .Del Castillo,A. (1959, Octubre). *Pauta*. Barcelona.
- .Detalls de ciutat, (2003, octubre 29). El picapedrer del Col·legi d'Aparelladors. *Diari de Girona*. Sant Narcís, p.28-29.

- .Doménech, A. (1967). *Torres Monsó en Galeria René Metras*. Revista Destino.
- .Eraso, M., Ortiz, C. (2007). D'un espai unívoc a un espai cacofònic. *Papers d'art*. (Especial 20è aniversari)115-135.
- .Ernat, B., (1980). Trofeu "l'home que caga". *La Xinxeta. Història de la Girona Desencisada*. (2), 4.
- .Escassi,M., (1984, novembre 28). ¿Solo 17 artistas en Gerona?. *Liberación*, p.24.
- .Fabre, J., Cent escultures a la intempèrie. *Presència*, Any XX(662), 23-62.
- .Fàbrega, J. (1977, maig 28). Torres Monsó. *Presència*.
- .Fàbrega, J. (1974). Dramatisme, ironia i sarcasme. *Presència*, Any X (323), 25.
- .Fàbrega, J. (1976). Els artistes i els drets humans. *Presència*, Any XII (419)16-17.
- .Falgàs, J., (1990 b). Torres Monsó. L'artista gironí exposa cinc dècades d'escultura. *Presència*, Any XXVI(960),6-9.
- .Falgàs, J., (1990, juliol 4 a). Torres Monsó exposa 50 anys de la seva obra al Museu d'Història de la Ciutat. *El Punt*, p.23.
- .Ferlandó., R. (1961, marzo 11). Crónica. Ya. p?
- .Figueres, A., (1990, setembre 5). Escultures de Torres Monsó. Un passeig per l'obra de l'artista al Museu d'Història de la Ciutat de Girona. *Avui art*, p.43
- .Figuerola-Ferreti,L. (1961, marzo 5). Arte nuevo, técnica añeja. *Arriba*. p.25
- .Figuerola, L. (1968, novembre 17). El escultor Torres Monsó. *Arriba*. p.5
- .Fileno. (1967).La última exposición de Torres Monsó. *Boletín Sindical. Delegación provincial de Sindicatos. Gerona*. 68-69.
- .Font, J., (1994). Torres Monsó. El nou ordre mundial. *Papers d'Art*, (61)23.
- .Foucault, M., Deleuze,G., (1972). Les intellectuels et les pouvoir. *Reviste L'Arc*. 2º trimestre(49),3-10.
- .Garcia, A. (1979). Horizonte barcelonès. *Cimal* (3)53-57
- .Garcia, A., (1979). Horizonte barcelonès. *Cimal. Cuadernos de cultura artística*. (2) 63.

- .Gasch, S. (1959, junio). El taller del artista. *Destino. Barcelona*.
- .Gay, J. (1967, gener 22). La exposición de Torres Monsó en Barcelona, a través de la crítica. *Los Sitios*. p. 7
- .Gay, J.V. (1966, setembre 29). Torres Monsó, el escultor y el hombre. *Los Sitios*. p.8
- .Genís, N.,(2002, juny 5). Distincions gironines. *El Punt*, p.19.
- .Gich, J. (1967, Enero 20).Torres Monsó. *Tele Exprés*. P. 16.
- .Gil ,M. (1959, diciembre 31). Dialogando con F. Torres Monsó: primer premio de escultura de la Bienal de Alejandría. *Los Sitios de Gerona*. p.9.
- .Gil, M. (1959, junio 16). Dialogando con Francisco Torres Monsó.: Primer premio de escultura del "Salón de Mayo" *Los Sitios de Gerona*. p.5,6.
- .Gil, R., (1990, juliol 15). Francesc Torres Monsó la recerca de la llibertat. *Diari de Girona*, p.6-7.
- .Giralt-Miracle, D. (1977). La escultura de la segunda Vanguardia. *Guadalimar. Revista mensual de las artes, año 3 (27) 23-25*.
- .Giralt-Miracle, D., (1996, gener 19). Torres Monsó, metafísico y metafórico. *ABC. Suplement cultural*, p.34
- .Gironella, J.M. (1961). Elogio del escultor gerundense Francisco Torres Monsó. *ABC*. p. 10-11
- .Gusach, A., (1990, agost 26). Torres Monsó: una evolució lliure, ambiciosa i sense traumes. *Diari de Barcelona*, p.8-9.
- .Homenaje al escultor gerundense Francisco Torras Monsó y conferencia-coloquio de Leoncio Quera sobre "El arte y la sociedad". *Olot Misión. Órgano de acción católica local y comarcal*. p. 1. (1960, Febrero 6).
- .Iglésias del Marquet,J., (1985, febrer 17). El arte en las comarcas catalanas. *La Vanguardia. Suplemento*, p.112-113.
- .Isabel, J., (1979, març 7). Entre el classicisme i la ironia. Torres Monsó exposa a Barcelona. *Punt Diari*. p.19
- .Jefatura Provincial de Propaganda (1940, juny 10). Veredicto del Jurado calificador de la primea Exposición de Primavera. *El Pirineo*, p.1

.L. (1967). Torres Monsó, único escultor español en la "Mostra" de Milán. *Revista Presencia*, III(87),8.

.L'Homenatge a Carles Rahola arriba a Barcelona. (1976). *Canigó. Setmanari català d'informació general, any XXIII* (468)25-27.

.Lanao, P., (1988, maig 4) Torres Monsó i Admetlla presenten disseny escultòric a través del volum. *Punt Diari*, p.31.

.Lanao, P.,(1990). Torres Monsó, lluny dels circuits integrats. *Revista de Girona*, Any XXXVI(141)41-46.

.Lanao,P., (1985). L'avorriment de Torres Monsó féu script a una Emilia Xargay carregada de joventut i il·lusions. *Presència*, Any XXI (676), 22-23.

.Lience, F. (1967, enero 15). Torres Monsó en Galería René Metras esculturas. *Mundo Deportivo*. p. 7

.Macià, A., (1990, agost 8). Entrevista. Torres Monsó. *Avui art*, p.44.

.Manrique, D., Julia, I., Llopis, O., Muerte, E., Bufill, J., Cony, L., Gonzalo, J., (1979). Prensa marginal. Star . Solo para adultos. (46) 59-64.

.Manzano, R. (1950, marzo).Postectura. *Solidaridad Nacional*. p.8.

.Manzano, R. (1967, enero 15). Torres Monsó, en la sala René Metras. *Solidaridad Nacional*. p. 9

.Marín-Medina, J. et al. (1979). Documento ¿Existe una vanguardia española? *Guadalimar, año 4* (47) 40-43.

.Marín-Medina, J., (1978). Cien años de escultura catalana. *Guadalimar. Revista mensual de las artes, año 4* (33) 57-59.

.Marquès, E., (1984, octubre 28). Paco Torres Monsó, escultor. *Punt Diari*, p.7

.Marsa, A. (1967). *La materia desesperada*. Correo de las Artes

.Marzo, JL. (1993). Entrevista a Luis González Robles. La vanguardia del poder. El poder de la Vanguardia. *De calor*, 1, 28-36.

.Massanet, J. (1952, junio ?). Cartas al director: Massanet, un poco molesto, expone la finalidad de INDIKA. *Los Sitios de Gerona*. p. 6.

.MEC. (1973, noviembre 20). En Hogar hotel, "Interiorismo-73". Miguel Milá: "La lucha contra las ideas del cliente es lo peor". *Tele eXprés*, p.4

- .Montané, J.LL., (1988). ¿Joyero o artista?. La joyería des del punto de vista del arte. El magazine de Joyas & Joyeros. Revista independiente para profesionales de la joyería, relojería y orfebrería. (33), 31-53.
- .Montané, J.LL., (1989). Torres Monsó, l'escultor de l'eterna dialèctica. *Amarg.* 3era. Època (1),17.
- .Morris, M., (1987). Siren of Girona. *b'merang.Papers.*(3), 4-5
- .Muñoz, Feliciano, Torres Monsó, Hernández Pijuan, Quero, (1981). ¿Considera la llegada del "Guernica" un hecho más político que artístico? *Guadalimar. Revista mensual de las artes.* Año VII (62), 44-45.
- .Nadal, J., (2000, juliol 14). Torres Monsó protagonitza l'exposició 100 de les Sales Municipals de Girona. *El Punt*, p.41.
- .Nadal, R. (1976). La ruptura artística a Cadaqués. *Presència, Any XII* (437)13-15.
- .Oliva, M. (1959). Crónica de arte. *Revista de Gerona* .7 (V).78-80.
- .Olivares, R., (1997). *Entrevista con Catherine David.* Lápiz, (128-129)72
- .Olot. Expresivo homenaje a Torres Monsó. *Los Sitios.* p. 5 (1960, febrero 3).
- .Otes. (1960, Febrero) Francisco Torres Monsó, primer premio de escultura en la Bienal de Alejandría. *Usted*, p.10
- .P. Lagarriga, D., (1997). *La vie en rose.* Papers d'Art, (71)5.
- .Pairolí, M., (1988). Al fons de l'art. *Presència, Any XXIV*(873), 10-15.
- .Peintres et sculpteurs du groupe "Indika" de Gérone, "Aux Rois d'Aragon". *La Dépêche du Midi.* (1963, février 16) p.5.
- .Planas, R., (1997, juliol 17). Torres Monsó "s'instal·la" a Espais amb l'exposició "La Vie en Rose". *Diari de Girona*, p.30.
- .Pol,J. (1944,abril 26). Orihuel, creador en nuestra Ciudad de la "Academia de Arte" *Los Sitios de Gerona*, p.6.
- .Prieto, I., (2007, gener 16). Pessimisme creatiu vers el món. *El Punt*, p.46.
- .Puig, A. (1967).Torres Monsó i Girona. *Revista Presencia, III* (81),10.
- .Puig,A. (1968). El "Art de la segona meitat del segle XX". Un arte colectivo de fuerte tensión individual. *Revista de Gerona, XIV* (42), 89-92.

- .Puig,A., (1985, març 29). Mosaic Plàstic. Fons d'art de Xarxa Cultural. *El Món*, p.18-19
- .Redacció (1957, octubre 24). Fallo del II Concurso de Pintura y escultura convocado por la Diputación de Gerona. *Los Sitios de Gerona*
- .Redacció, (1985, abril 24). “Bommerang” omple d'art i música les nits d'aquesta primavera. *Punt Diari*, p.30.
- .Redacció, (1984, desembre 7). Alfaro inaugura la seva primera exposició a Girona. *Punt Diari*, p.29.
- .Redacció, (2000, juliol,15). Torres Monsó inaugura l'exposició número 100 de les Sales Municipals. *Diari de Girona*, p.38.
- .Redacció. (1972, abril 11). Gerona: Escultura anatómica. *Diario de Barcelona*, p.2.
- .Redacció. (1974, mayo 23). Dos “clásicos” del arte gerundense exponent: Domènec Fita y Torres Monsó. *Los Sitios de Gerona*, p.4
- .Redacció. (1974, septiembre 29) “Tendencias actuales”. *Diario de Barcelona*, p.5
- .Redacció. (1974, septiembre, 26). Tendencias actuales. *Mundo Diario*, p.4
- Ribalta,E. (1972). Origen i situació de l'art actual a Girona. *Serra d'Or, any XIV* (151) 51-54.
- .Riser. (1978). *Vive les femmes*. Paris: Éditions du Square. p.37.
- .Rodríguez-Cruells. (1967). Torres Monsó. *Revista Europa*.
- .Rodríguez, A., (2007, març 18). L'artista Paco Torres Monsó inaugura al seu barri l'escultura “La Mamaroca”. *Diari de Girona*, p.59.
- .Rodríguez, C. (1964) Grupo de Gerona. *Revista Canigó*, XI (129).
- .Rodríguez, L. (1976). La escultura de Torres Monsó. *Gazeta del arte. Exposiciones y subastas. Revista semanal, año IV* (62) 4-6.
- .Roura, J., (1997, juny 24). La plaça de braus de Girona celebra el centenari amb el projecció de “Pandora”. *Diari de Girona*,p.35.
- .S. Belmar, L. (1950, marzo 16). Se acabaron los “ismos”: “Postectura” sale a la palestra. *Solidaridad Nacional* .p.8.

- .Sanchez, M. (1961, marzo 13). Cuatro escultores: Planes, Capello, Ferrant, Torres-Monsó. *Hoja del Lunes*. Madrid. p.6.
- .Sanchez, V. (1961, abril 15). Torres Monsó. Sala del Ateneo. *La Estafeta Literaria*. Madrid. p. 17
- .Sánchez,V. (1968). La distorsión de la forma. *Goya. Revista de Arte*, (87), 191.
- .Selles, N., (2007, desembre 2007). El centre d'art Espais, una trajectòria de vint anys. La Fundació del carrer del Pou Rodó tanca les portes en l'any de celebració del seu vintè aniversari. *Diari de Girona*, p.48
- .Senti, C. (1972, abril 11). IV Exposición nacional “ El metal en el arte”. *Levante*, p. 5.
- .Soler, J., (1984). Francesc Torres i Monsó. Gironí i artista. Tot allò que toca agafa forma. *Presència*, Any XX (663), 5-9.
- .Spiegel, O., (2002, noviembre 8). Torres Monsó reflexiona sobre las sales de espera en VolART. *La Vanguardia*, p.44
- .T., S. (1967, enero 18). Torres Monsó, en Galería René Metras. *Noticiero Universal*.p.10
- .Torres Monsó et al. (1977). ¿Com ha de ser el monument a Macià?. *Canigó. Setmanari independent dels països catalans. Any XXIII*, (486) 25.
- .Torres Monsó et al.(1974). La reconciliació: Enquesta. *Presència. especial Nadal*, Any X (349), 12-19.
- .Torres-Monsó, F., (1985, febrer 1): Comiat al ceramista Antoni Cumella. *Punt Diari*, p.11
- .Torres, P., (1994). A manera de record. *Papers d'Art*, (60)28.
- .Trini,M., (1982). Els Apòstols, a la porta!. *La Xinxeta. Història de la Girona Desencisada*. (5), 3.
- .Valentí, C., (2005, agost 6). La ciutat alemanya de Ratisbona mostra una selecció de l'art gironí més actual. Torres Monsó encapçala el llistat d'artistes que s'inclouen a “Després del pensament”. *Diari de Girona*, p.37.
- .Valles,J. (1972, octubre 13). Expresión/72. Patiño, Bayod Serafini (sala Gaudí). Exposiciones. *Tele eXprés*, p.5
- .Vázquez, E., (2002, febrer 4). En companyia de l'escèptic. *El Punt*, p.19.

.Vázquez, E., (2006, novembre 3). Torres Monsó s'endinsa en el món en xarxa amb una exposició de l' IGAC. *El Punt*, p.56.

.Vázquez, E., (2007, gener 13). Paco Torres Monsó: “ la merda és una matèria de primera categoria”. *El Punt*, p. 44.

.Vázquez, E., (2007, març 14). Torres Monsó inaugurarà dissabte “La ben plantada”. La peça, de dos metres d'alt, presidirà Can Ninetes. *El Punt*, p.45.

.Vidal, D., (1990). Les dues últimes grans exposicions antològiques. *L'abella d'or*, (1)30-33.

.Vilamitjana, J., (2000, octubre 8). Francesc Torres Monsó. Emoció i ironia. *Dominical. Diari de Girona*, p. 6-7.

.Villaespesa, M. (1989). Síndrome de majoria absoluta. *Arena Internacional del Arte* (1),80-83

.Vivó, C. (1968). Art de la meitat del segle XX. Els artistes més representatius de Catalunya. *Revista Presència*.

.Xargay, E., Wesghsteen, R., Subirachs, J.M., Cumella, A., Torres Monsó, F., Portas, J. (1965 setiembre). Los lectores opinan. Más sobre el rascacielos a construir junto al lago de Bañolas. *Los Sitios*. p?

Epistolari

.(Institut Français de Barcelone [IFB], (1954, juny 4). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6542. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.De Barberá, Carmen, (1962, novembre 7). [Carta a i resposta de F. Torres Monsó]. Registre 7992. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.De Marquès, E., (1972 , febre 25). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6638. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.De Marquès, E., (1973 , juny 24). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6730. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.De Marqués, E., (1974, febre 21). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6535. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.De Velasco, A. (1956, gener 12). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 7794. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Foment de les Arts Decoratives (FAD), (1947, març 7). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8147. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Labrousse, A., (1950, març 17). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 7865. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Monjo, E., (1947, gener 2). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8150. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J., M. (1949, febre 21). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6557. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1948, novembre 18). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6553. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1949 a, juny 6). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8148. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1949 d, febrer 21). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 6557. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1951 d, juny 26). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8125. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1949 b, novembre 11). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8068. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1949 c, desembre 24). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8075. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

.Subirachs, J.M., (1955 c, febrer 3). [Carta a F. Torres Monsó]. Registre 8116. Arxiu Municipal de Girona [AMG], 1999. Fons Francesc Torres Monsó. Correspondència Catàleg (1941-1991). Girona: Ajuntament de Girona.

Textos inèdits

.Giralt-Miracle, D. (2012). *Un congrés i el seu temps*. Text no publicat. Versió no definitiva. Dins l'exposició: La utopia és possible. ICSID. Eivissa, 1971. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona. Catalunya.

.Grup de Treball (Abad, F., Benito, J., Carbó, J., Fingerhut, A., Franquesa, X., Hac Mor, C., Julián, I., Mercader, A., Munné, A., Muntadas, A., Parera, J., Pau, S., Portabella, P., Ribé, À., Rovir M., Sales, E., Santos, C., Selz, D., Torres, F., Costa M.) (1973). Catàlegs. *Informació d'art concepte 1973 a Banyoles*. Impressió fotomecànica sobre paper. Documents donats pel Grup de Treball al fons documental del Museo Centro de Arte Reina Sofia. Madrid.

.Pol, M., Romans, N. (1988). *Mostra d'Art. Girona*. Departament d'Art. Universitat Autònoma de Catalunya

.Sirauzo, A., Viñas, M. (1975 ?). *L'art en el moment actual: Entrevista a Torres Monsó*. "Manuscrit no publicat", col·lecció de l'autor, Girona

Webgrafia

.Cabra, F., Otero, A., (2015) Art al Carrer. Consultat 19 d'octubre de 2015 des de: http://www.girona.cat/artalcarrer/obra_fitxa.php?id=114

.Clara, J. (2002). Art i Guerra Civil (1936-1939). L'exemple de Girona. Consultat 10 d'agost de 2015, des de: www.raco.cat/index.php/.../article/download/.../6351...

.Rocamora, L. (2007). *Jornades d'Art Contemporani gironí: El Grup INDIKA (1952)*. Consultat 19 agost 2015, des de <http://www3.udg.edu/cacc/activitats/Comunicaci%F3-Laia%20Rocamora.pdf>

Enregistraments sonors

.Monreal, L. (Locutor). (1950, març 13). *Crónica de arte por el crítico D. Lluís Monreal y Tejada, con "entreviu" con los artistas de la exposición POSTECTURA*. Transcripció del programa emès a RADIO NACIONAL DE ESPAÑA EN BARCELONA a les 22,45h. Arxiu de l'autor.

.Cabot, J. (Locutor) . (1952, junio 24). *II manifestación de pintura y escultura del Grupo Indika*. Transcripció del programa emès a Radio España de Gerona. Arxiu de l'autor.

