

PAPERS D'ART

Fundació ESPAI S d'Art Contemporani • 1r trimestre 2001 • Núm. 79 • 1.500 PTA



Papers d'Art. Contenidos de la sección Estudios e Investigación

Joaquim Espuny Aguiló

Contratado FPU. Universitat de Barcelona

joaquimespuny@ub.edu

Artículo recibido: 29/09/2021. Revisado: 08/10/2021. Aceptado: 11/10/2021

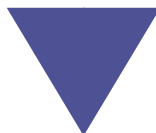
Resumen: La práctica artística contemporánea tuvo un espacio de reflexión y creación de opinión en las páginas de Papers d'Art. De la mano de un conjunto de voces propias e independientes se visibilizaron formas de producción artística multidisciplinares, desde la perspectiva divulgadora de una crítica que conectaba dinámicamente los significados artísticos con los sociales y culturales. Conviene resaltar el desplazamiento del significado de la concepción del arte contemporáneo en calidad de pieza clave en la cultura intelectual, incluyendo política, filosofía, ciencia u otros formatos de creación como la música y la literatura. Partiendo del análisis de la conciencia crítica de los diferentes colaboradores y la investigación historiográfica en torno a cuestionamientos estéticos y simbólicos, se despliega una revisión del conjunto de los discursos incluidos en la sección Estudios e Investigación.

Palabras clave: Fundació Espais; Papers d'Art; crítica de arte catalana; investigación universitaria sobre arte contemporáneo; perspectiva divulgadora del arte.

Papers d'Art. Contents of the Study and Research section.

Abstract: Contemporary artistic practices were provided with a space for reflection and the creation of opinion in the galleries of the Fundació Espais and in the pages of its art magazine, Papers d'Art. A group of independent voices of multidisciplinary artistic production was made audible thanks to this publication that provided a critique which forged dynamic connections between artistic meaning and social and cultural contexts. This paper highlights a shift in meaning of the conception of contemporary art as a key element in intellectual culture, including politics, philosophy, science and other creative formats such as music and literature. Based on an analysis of the critical awareness of the various contributors to the magazine and on the historiographic study of certain aesthetic and symbolic questions, a review of the articles published in the Studies and Research section is detailed.

Keywords: Fundació Espais; Papers d'Art; Catalan art Criticism; University Research on Contemporary art; Popularizing Issues of Art.



Espais Centre d'Art Contemporani y Fundació Espais

Las inquietudes culturales del empresario Jordi Vidal Boris (1947-2010) le empujaron en 1987 a crear Espais Centre d'Art Contemporani, bajo la conducción inicial de Glòria Bosch Mir. Una entidad que se convirtió, con el paso del tiempo, en el origen de la Fundació Espais, ubicada en el casco antiguo de Girona.

Inicialmente la orientación artística y las actividades promovidas por Espais respondían bastante a la sensibilidad ecléctica, glamorosa y hedonista de los años ochenta, pero ante los cambios que vivió el mundo del arte, su progresiva pérdida de relevancia social y la bajada generalizada de las ventas fue modificando su línea. Sobre todo a partir de mediados de los noventa, el centro emprendió una progresiva transformación de planteamientos y optó por dejar más de lado la vertiente comercial y publicitaria con el fin de centrarse en la definición de una línea propia atenta a las nuevas dinámicas estéticoideológicas, alejada del tráfico mer-

cantil y cada vez más receptiva a una cierta idea de servicio público capaz de complementar la oferta de la universidad y de otras instituciones públicas. (Selles, 2007)

Su objetivo era mantener un compromiso con los nuevos lenguajes artísticos, consolidando líneas de actuación, tanto desde el marco teórico como desde el encuadre práctico. La programación, alejada de cubrir determinadas necesidades políticas y electoralistas, obedecía al hecho de construir opciones de cultura real donde ser partícipes de la actualidad y difundir nuevos sistemas de valores. Se planteaba desde la especialización, el eclecticismo y con criterios de interrelación de las disciplinas de producción. Podemos concretar los ejes principales de Espais según sigue:

- i) Producir, mostrar y prestar exposiciones, ciclos de acciones y conferencias, con la voluntad de establecer un circuito de intercambios con otras instituciones.
- ii) Formar un fondo de arte contemporáneo fruto de la política de adquisiciones de la entidad y de la voluntad de los artistas.

iii) Crear un centro de documentación que se convirtiera en un territorio dinámico de referencia, optimizando su accesibilidad.

iv) Por último, poner en marcha unos servicios editoriales propios. Conviene destacar la publicación de una extensa relación de libros y catálogos que complementaban las diferentes exposiciones. Del mismo modo, uno de sus frutos fue la edición de la revista *Papers d'Art*.

Introducción a *Papers d'Art*

Papers d'Art (1987-2008) fue una publicación dirigida por Carmen Ortiz Valeri, escrita mayoritariamente en catalán, rigurosa, con recursos escasos y de gran austeridad formal, que durante más de veinte años apareció de forma ininterrumpida huyendo de la estandarización cultural: un medio de comunicación integrador de cultura y crítica, alejado de la instrumentación superficial del hecho artístico y con un interés real por las últimas tendencias estéticas y las nuevas sensibilidades. Nació en la eclosión de los ochenta, cuando el arte estaba de moda y era una marca de modernidad, en un país que empezaba a reponerse de una larga agonía.

Dentro del análisis sobre la evolución de contenidos, realizado durante la cronología que nos ocupa, se ha co-tejado el conjunto formalizado de elementos y valorado la sintonía de los colaboradores de la publicación con el pensamiento del momento y la actitud disidente frente al dirigismo cultural. Corresponde destacar los esfuerzos para convertirse con el tiempo, más allá de los cambios de maquetación, en una referencia dentro de la esfera artística contemporánea, blandiendo la voluntad de adquirir prestigio académico mediante secciones como “Monográficos”, “Exposiciones y Actividades Espais” o, la que introducimos a continuación, “Estudios e Investigación”.

Nos encontramos ante una publicación que cobija un régimen de identificación del arte, pluridisciplinar y dinámico, de la mano de los diferentes colaboradores que analizan determinadas prácticas concretas propias de su tiempo, las formas de efectuarse, la visibilización, la susceptibilidad y los modos de inteligibilidad que las caracterizan o distinguen. Una revista que priorizó, claramente, la reflexión crítica de las artes visuales por encima de una concepción de la cultura ligada a las tendencias del mercado. Su entusiasmo, su perseverancia y su rigor, abierto y nada selectivo, daba voz a todo el mundo que tuviera cosas a escribir con relación al

arte. Eran unos factores alentadores a la hora de ofrecer colaboraciones, para compartir opiniones e investigaciones en torno a todo tipo de conceptos estéticos. Algunos de los nombres a considerar, entre una larga lista de más de quinientos colaboradores: Núria Aldeguer, Juan A. Alvarez Reyes, Xavier Antich, Ferran Barenblit, Assumpta Bassas, Pilar Bonet, Romà de la Calle, Teresa Camps i Miró, Anna Capella, Fernando Castro Flórez, Marcelo Expósito, Jordi Font Agulló, Oriol Fontdevila, David G. Torres, Jordi Gimferrer, Daniel Giralt-Miracle, Teresa Grandas, Carles Guerra, Carles Hac Mor, Agustí Hurtado Giner, Àlex Mitrani, Pilar Parcerisas, Pere Parramon, Martí Peran, Glòria Picazo, Marta Pol Ri-gau, Susanna Portell, Maria Ruido, Narcís Selles y Ester Xargay, entre otros.

Los contenidos de Estudios e Investigación

Para entender su incorporación, hay que consultar el editorial “Las revistas culturales, hoy” (2002), donde se muestra la voluntad de Espais para convertirse en un socio promocional, haciendo accesible una línea de trabajos críticos que se añadirán al resto de contenidos.

El propósito del consejo editorial es dar opciones a investigadores relacionados con departamentos universitarios o estudiosos a título independiente para que puedan publicar los resultados de sus búsquedas. De este modo, se pretende que muchos esfuerzos no se conviertan en una empresa estéril y que, al mismo tiempo, estos materiales lleguen al máximo número de gente interesada. Como podrá apreciar el lector, esta sección, recién inaugurada, se fundamenta en la diversidad de los contenidos. Sin embargo, dentro de la pluralidad temática, será preceptivo que los textos se circunscriban a la cultura y las artes de los siglos XX y XXI. (2002, p.2)

Se inicia con Faxedá (2002) analizando el esfuerzo necesario por parte del público contemporáneo hacia la aspiración de pureza y la utopía como ideales de la pintura abstracta y, realizando un estudio de la abstracción en las composiciones escénicas de Kandinsky y los entornos neoplásticos de Mondrian, para demostrar su importancia dentro del contexto del desarrollo del arte, en cuanto a la liberación formal, a partir

de los presupuestos teóricos del simbolismo. El artículo se acerca a la antropología, el Idealismo alemán ejemplificado en Kant y la perspectiva religiosa. La autora detalla sobre la abstracción, indicando que “no fue fruto solo de un trabajo pictórico o plástico, sino que más bien hay que entenderlo como el resultado de la confluencia de una serie de ideas estéticas, en primer lugar, pero también filosóficas, religiosas y sociales” (2002, p.99). Afirma que “sus estructuras son como un sistema de clasificación y comprensión del mundo, según el cual lo puro es la norma y lo impuro lo que queda fuera” (2002, p.102).

Girona (2002) aborda por medio de autores como Doherty o Monterde el carácter social y de transmisión de comportamientos, valores y modelos de vida. Rebaso la interpretación de Capra como el eterno director de narraciones maravillosas y concreta en torno a la voluntad didáctica de su trabajo dirigiendo el amplio programa cinematográfico del ejército norteamericano, dando una clara enseñanza moral: “lo que se le pedirá que haga no será muy diferente de lo que había ido haciendo los últimos años de su carrera cinematográfica, con una única diferencia: Capra y su equipo de colaboradores [...] trabajarán a partir de imágenes documentales” (2002, p.121). Su disertación aborda la validez de la ficción convertida en historia y cómo se ha obviado la verdad del contexto social, político, ideológico y cultural de los Estados Unidos, donde continúa viviéndose una realidad que conecta “nuevas situaciones, vieja retórica y viejas estrategias” (2002, p.133).

Suárez (2003) presenta un desarrollo histórico que percibe el cine como un hecho cultural extraordinario, fruto de una temporalidad donde el relato está marcado por una serie de eventos, suscitados y promovidos por el efecto de la irrupción de la clase obrera frente a la burguesía. En este sentido, señala la llegada del cine a Catalunya y su desarrollo como uno de los entretenimientos favoritos de la población trabajadora y urbana: una cultura opuesta a la de las élites. Destaca como “en la mayoría de los locales del Paralelo se proyectaron películas –de manera más o menos continuada– como un elemento más de unos programas formados por una sucesión de pequeñas representaciones sin continuidad narrativa” (2003, p.45), por lo que “el cine se adaptaba perfectamente a un tipo de representación que no requería la atención constante del público y en el que lo más importante era, sobre

todo, el aspecto visual y la espectacularidad de la puesta en escena” (2003, p.45).

Lozano Moya (2003) escribe un artículo a partir de los contenidos de *Riutort*, una publicación creada y dirigida inicialmente por Andreu Castells, con el objetivo de buscar argumentos de la formación y consolidación del arte de segundas vanguardias en Sabadell, con artistas como Antoni Angulo, Alfons Borrell, Andreu Castells, Xavier Oriach, entre otros. Remarca “que se incluyen artículos de personas tan relevantes como Joan Oliver (Pere Quart), Carles Riba, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas o Miquel Martí i Pol, entre otros, lo que indica un incuestionable nivel literario” (2003, p.57) y otros vinculados con los temas de arte, tales como, Juan-Eduardo Cirlot, Oriol Bohigas, Alexandre Cirici Pellicer, Josep Maria de Sucre, Joan-Josep Tharrats, Joan Vila Casas, entre otros. Concluye defendiendo la importancia de una publicación que termino por convertirse en un proyecto “que agrupa un sector de opinión tanto dentro de la Academia de Bellas Artes como en el ambiente cultural de la ciudad y establece conexión con la cultura catalana de estos años” (2003, p.58).

Camps i Miró (2003) abre con un claro planteamiento historiográfico que constata la perspectiva artística y cultural a partir de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en los años del franquismo, advirtiendo que este tipo de certámenes eran “receptores de cantidades de obras frecuentemente por encima de las cualidades, indicadores de gustos o conveniencias temáticas más que de estilos o tendencias innovadoras, marcados por juicios académicos y, en fin, casi siempre territorios de mediocridad” (2003, p.45). Destaca como la edición de Barcelona responde a “una voluntad política de aproximación, o si se quiere, de “recuperación” de la desviada región catalana en el conjunto de la totalidad de España, y esto se hace, no desde el punto de vista económico o social, sino en aquello en lo que Cataluña también era líder, en el terreno del arte” (2003, p.51). Un hecho que podemos entender como “una operación de prestigio, reconocimiento encubierto e integración necesaria en un régimen que no tenía detrás criterios artísticos establecidos o predeterminados” (2003, p.51).

Arana (2003) ofrece un enfoque de la creación artística vinculada con Montmeló, “en que el predominio del realismo y el academicismo son las características más destacadas” (2003, p.56). Destaca el papel de dos pintores

innovadores en técnica y estilo: Isidro Pellicer Tintó, «desde el inicio como pintor realista hasta la abstracción más radical de los últimos años» (2003, p.57) y Alfonso Borrell adentrándose “en un mundo nuevo, el del expresionismo abstracto” (2003, p.58).

González (2003) plantea la aparición de los lenguajes plásticos rupturistas en Valencia, protagonizada por el grupo Los Siete (1950-1954) y sus deseos de aproximarse a las vanguardias europeas y al panorama internacional de finales de los cuarenta, en plena dictadura española. Inicia estableciendo que “los estilos que imperaban en las galerías y salas de arte, en los salones expositivos y en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el Círculo de Bellas Artes y en la Escuela de Artes y Oficios, fueron pautados por un tipo de demanda que prolongaría los componentes estéticos más conservadores y anacrónicos” (2003, pp. 64-65) y, acaba revalidando, con relación a su orientación estilística, que “las repercusiones vanguardistas de esta segunda apertura artística no llegaron a encajar totalmente en ninguna de las rudimentarias infraestructuras del mundo artístico valenciano, a pesar de los esfuerzos” (2003, p.70).

Heredia Canals (2003) presenta un repaso comentado de Enrique Planasdurá, un artista catalán activo durante la posguerra española y vindica su figura como introductor de la abstracción en Catalunya. Enumera las diferentes etapas a modo cronológico que van desde el surrealismo (1946-1948) bajo la influencia de Miró, al informalismo (1957-1964), pasando por la abstracción geométrica (1949-1957): “El caso de Enrique es solo un ejemplo de cómo la historia del arte ofrece, en ciertas ocasiones, una visión demasiado limitada de los acontecimientos” (2003, p.78).

Vila i Tràfach (2003) establece el vértice de unión entre Eugeni d'Ors e Isidre Nonell. Conecta al escritor y filósofo con su perspectiva de la creación del maestro de la pintura catalana moderna, siguiendo “una transformación gradual de criterio, que toma cuerpo y se instrumenta a medida que avanza el tiempo” (2003, p.84) y, evidencia el proceso respecto de la aproximación a la obra y el distanciamiento reflexivo y documentado que se deriva de la contemporaneidad del artista y su puesta en valor en la esfera creativa.

Camps i Miró (2004) escribe citando a Arnau Puig, Cirici Pellicer, Francesc Miralles o Joan Anton Maragall. Nos descubre cómo, por parte de la ocupación franquista, “la represión de la cultura catalana fue muy fuerte, inmediata y

conscientemente planeada y aplicada” (2004, p.63), a pesar de que “el silencio, en muchos casos propiciado por el miedo, ha ayudado a mantener esta aura difusa e imprecisa, teñida de victimismo respecto al arte plástico catalán” (2004, p.63). Permite revelar, ante el contexto de la miseria de la posguerra, “que la naturaleza sensible del artista debía recibir o percibir muy hondamente la situación, tal vez [...] revisar su propio concepto de arte ante una realidad dramática” (2004, p.69), dotando un relato que se compone apuntado por la recuperación de la vanguardia y, posteriormente, la consolidación del informalismo.

Mas (2004) aborda la figura de Carmen Amaya para entender el flamenco auténtico. Abraza la idea de que el flamenco “es la expresión de una manera de ver la vida, un lenguaje que expresa estados de ánimo a través del canto, de la música y del baile en un ambiente familiar y con un gran valor social: de cohesión interna” (2004, p.73). Constata la perspectiva antagónica del franquismo, dado que “la dictadura no miraba con buenos ojos expresiones artísticas reivindicativas y menos de clases sociales desfavorecidas y al margen de la sociedad” (2004, p.75). Finalmente, con relación a las cuestiones de género y la conciliación entre mujer dentro del ámbito público o mujer dentro del ámbito familiar, se destaca su condición de liderazgo a pesar de las circunstancias de identidad y el imaginario nacionalista español bajo un modelo político autoritario.

Roig i Portell (2004) desarrolla en torno de Josep Llorens Artigas y su trabajo de depuración de las formas tradicionales en la cerámica y la investigación en el campo de los esmaltes. Para entender las circunstancias del momento, cita la figura de Eugenio d'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte “con el propósito de favorecer la continuidad con el arte que se hacía antes de la guerra” (2004, p.83) o, las muestras colectivas de la Sala Parés, con la intención de conseguir “la exaltación de la tradición y del clasicismo en contra de las tendencias vanguardistas” (2004, p.84). Destaca la adaptación de su investigación “a las necesidades creativas” (2004, p.85) y, otorga dimensión al reconocimiento internacional que reciben sus obras o la colaboración, en diferentes etapas, con el artista Joan Miró.

Renau (2004) descubre la figura de Artur Carbonell i Carbonell, un creador que fusionaba la pintura y los decorados teatrales, realizando importantes montajes de obras que contenían

los conjuntos de elementos decorativos de la representación. Relaciona “su particular plástica teatral [que] puede verse a partir de las sutiles gradaciones de colores y de las composiciones de sus cuadros” (2004, p.92); y, muestra su inclinación por el teatro europeo, ejemplificado con la admiración por la desmaterialización de los elementos escénicos de Gordon Craig, el propósito crítico en Jacques Copeau o, la expresividad del teatro experimental de Max Reinhardt.

Briongos Ibáñez (2004) presentando un análisis crítico de los contenidos propuestos por Julius (2002), situando el contexto de una época donde vemos “víctimas condenadas a serlo eternamente, convertidas en *héroes* por la misericordia y el buen corazón de nuestros semejantes. Pero, ¿dónde están los cadáveres? En el mercado de los medios de comunicación debidamente *cifrados*.” (2004, p.56). Apunta las relaciones entre el dominio del lenguaje y la realidad o el ejercicio del poder con el dominio de la imagen, para rematar manifestando cómo el arte tiene la obligación de impactarnos, cuestionando las devociones, desafiando las instituciones dormidas y problematizando las ideas preconcebidas.

Cabezas Gelabert (2004) analiza y cuestiona el discurso humanista de Hockney (2001) en torno a los procesos de la percepción del arte construido a partir de sus intuiciones como creador. Para ello, establece que Hockney ignora “el papel de los modelos estéticos, cuestiones de estilo y convenciones culturales aprendidas en la práctica artística de cada época y autor, que eran, precisamente, antes de la invención de la fotografía, el centro de atención para el aprendizaje” (2004, p.77). Una conclusión que rechaza la credibilidad del uso de tecnologías que propone el artista británico como herramientas artísticas a partir del Renacimiento.

Valdunciel Coll (2004) presenta la cartografía histórica como base del razonamiento, abordando las transformaciones de los sistemas de producción del mundo contemporáneo y los patrones básicos de relación y de organización de la sociedad. Empleando a Manuel Castells, Ignacio Ramonet y José Luis Pardo, sugiere una modificación en la disposición organizativa del espacio. Nos acerca, por un lado, a los “no-lugares” de Marc Augé, “espacios donde no pueden leerse las identidades, las relaciones ni la historia, propios de los espacios de relación tradicionales” (2004, p.86); y, por otro lado, advierte sobre “la proliferación de actividades comerciales y de servicios a lo largo de una vía de comunicación” (2004, p.86)

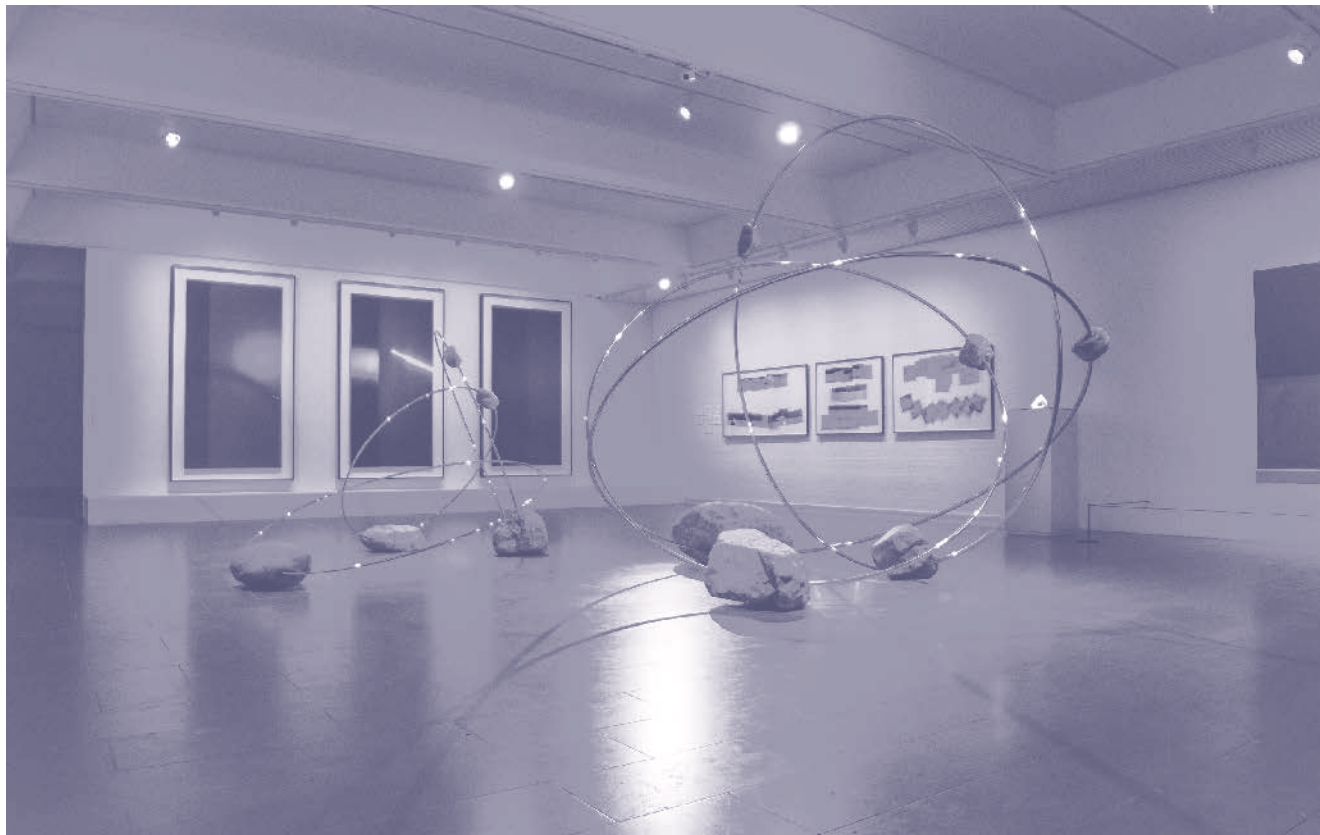
que “hacen aflorar una relación de conflicto entre los intereses privados, en busca de externalidades que proporciona la vía pública, y el espacio público (la carretera)” (2004, p.86).

Graboleda (2004) firma un estudio que explora una serie de elementos que recorren el universo pictórico de Paul Klee, a caballo de los movimientos del surrealismo subconsciente, el expresionismo y la validez como medio de producción de la abstracción. Muestra como el método de las representaciones mediante símbolos, relativos a la botánica o que forman parte de la concepción del cosmos, incluye y da a conocer un gran saber adquirido por el pintor a través de la acción de considerar y examinar la naturaleza y sus fenómenos: “las flores de Klee se convierten en palabras visuales de su propio lenguaje pictórico. Es decir, en un principio las flores parecen representaciones donde la realidad y la imaginación se encuentran, mezclándose y modificándose a través de la creatividad” (2004, p.97).

Donaire (2006) realiza la introducción de Vacca, un creador que explora el ámbito creativo mediante “la intuición musical” (2006, p.91) en sus trabajos acústicos dentro del conjunto de su producción. Establece un repaso cronológico de unas creaciones que, a menudo, ofrecen escaso interés desde la perspectiva estética, destacando la falta de intencionalidad expresiva y narrativa de su discurso, dado que el artista permanece principalmente interesado, dentro del espacio del arte conceptual, por las sensaciones de los órganos auditivos y la producción de ámbito sonoro.

Grandas (2007) descubre el trabajo de Eulàlia Grau en torno a la crítica social, desplegado a partir de fotografías extraídas de los medios de comunicación con un tono irónico y punzante, pero también humorístico. Destaca el análisis de la artista de las formas de representación dentro de la sociedad de consumo y el uso que hace de diferentes mecanismos de conflicto dialéctico, como narraciones ordenadas de acuerdo con unas circunstancias o representaciones de imágenes. De esta manera, emerge “la cuestión de las desigualdades sociales [...] tratada desde el análisis de la vivienda, de los diferentes barrios y de la historia de la gente que vivía” (2007, p.101); y, la discriminación de la mujer, mostrada en la contraposición entre “el contexto cotidiano del hombre como triunfador en el trabajo, en el bar o en el fútbol, y la vida cotidiana de la mujer, en los lugares subalternos de la sociedad” (2007, p.102).

Parramon (2007) arranca con la construcción de la imagen aceptada de la mujer islámica a partir de los canales



de comunicación europeos y norteamericanos, mostrándola para “satisfacer las demandas de un público que ya tiene asociada la imagen de la mujer islámica a la de una víctima o a la de una princesa de cuento de hadas con sabor de lámparas maravillosas y alfombras voladoras” (2007, p.232). Nos lleva a diferentes lecturas; como las perspectivas feministas, el desplazamiento y el reto de la permanencia o, los modos de vida; destacando la importancia de la comunicación para evitar los conflictos entre civilizaciones. Concluye destacando la lectura política de las imágenes de la mujer islámica creadas por estas artistas apátridas, Neshat, Hatoum y Shaath, que denuncian lo que debe corregirse socialmente, mediante el acomodo de la tradición a la modernidad, con la alteración de las macroestructuras de la sociedad desde la autorepresentación “buscando su identidad” (2007, p.234) y, evidenciando “que bajo cualquiera de los velos que puedan

ocultar las mujeres del Islam –físicos o no, voluntarios u obligados– hay seres humanos, no *otros* extraños” (2007, p.235).

Rocamora (2007) lleva su búsqueda hacia la recopilación de información en la heterogeneidad de los miembros del Grupo Indika, señalando el singular contexto histórico y artístico en España durante su gestación en Girona. Detalla los miembros integrantes: Joan Massanet, utilizando “el método del automatismo psíquico [...] para expresarse en total libertad y para plasmar sus propias meditaciones” (2007, p.243); Bartomeu Massot, argumentando que “la pintura es el modo de expresión más puro y directo que el ser humano puede disponer” (2007, p.243); Jordi Curós, con “la estructuración vigorosa de sus figuras” (2007, p.243); Marià Oliveras, aportando “una nueva realidad al paisaje, esquematizado y sintetizado” (2007, p.243); Joaquim Casellas, impregnando los

cuadros con “la espontaneidad de su trazo valiente y decidido” (2007, p.244); Francesc Torres Monsó, creando “torsos y figuras femeninas de gran fortaleza estructural y calidez volumétrica” (2007, p.244); Esther Boix definiendo la modernidad artística “como un estado de conciencia que posibilita la autocrítica” (2007, p.244); Evarist Vallès, destacando por “la preocupación por el espacio y la luz” (2007, p.244); y, la pintura de Emilia Xargay, “decidida, firme y llena de contrastes” (2007, p.244).

Conclusiones

Esta sección es una combinación de singularidades que aparece en la última etapa de la revista, que se nutre de investigaciones nacidas dentro del entorno académico. Contiene el análisis de hechos locales; la revisión del sentido de las imágenes proyectadas en los medios de comunicación; el cuestionamiento de la representación material en la pintura; revisiones históricas de artistas nacionales e internacionales y grupos de creación; la visibilización de la representación y la identidad; o, la confección del mapa, en clave posmoderna, en torno a la producción de espacio.

Un nexo común entre las y los firmantes es la vinculación con la universidad y, concretamente, la licenciatura de historia del arte en las circunstancias de Dolores Arana, Oscar Heredia Canals, Jordi Roig i Portell, Francesc Xavier Renau, Francisco Javier Briongos Ibáñez, Lola Donaire, Laia Rocamora, Cristina Mas, Ibet Vila Tráfach y Teresa Grandas. Otros casos, además, quedan vinculados a la formación doctoral. Podemos incluir en este grupo a Maria Lluïsa Faxedas Brujats, Ramon Girona, Luisa Suárez, Rosendo Lozano Moya, Teresa Camps i Miró, Felip González, Lino Cabezas Gelabert, Julio Valdunciel Coll, Fina Grabolada y Pere Parramon.

Los contenidos apuntan a los artistas contemporáneos que presentan un cuestionamiento profundo de conceptos estéticos y, al mismo tiempo, hacen referencia a un tipo de arte provocador que desobedece al marco institucional. Se trata de figuras que muestran la crítica social, la evidencia de la discriminación de la mujer, el tratamiento de los medios de comunicación y la carga política en su voluntad creativa. En ellos figuran, en la escena internacional, Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath o, dentro de un marco nacional, Eulàlia Grau. También hay espacio para figuras con un ámbito de reconocimiento

local como Enric Planasdurá, Artur Carbonell i Carbonell y Vicens Vacca y, ensanchando la perspectiva, hallamos a Isidre Nonell, una de las figuras de la pintura catalana del siglo pasado; existe espacio para lenguajes de creación diversos y poco habituales, ensanchando los límites de los géneros, representados por Carmen Amaya y Josep Llorens Artigas; colectivos de artistas en tiempos de posguerra como el Grupo Los Siete, en Valencia, y el Grupo Indika, en Girona; o, el estudio de grandes exponentes visionarios de la creación internacional como Piet Mondrian, Vassily Kandinsky y Paul Klee.

La producción de espacio; la ciudad difusa y el agotamiento de esta como proyecto colectivo; las tramas urbanizadas resultadas de las demandas sociales y las urgencias del mercado se muestran recibiendo apoyo, entre otros, del pensamiento posmoderno y el imaginario de Lefebvre (1974), valorando el alcance del espacio fruto de la lucha de poderes; Harvey (1990), advirtiéndonos cómo la educación o la vivienda se convierten en mercancías y dejan de ser derechos; la pérdida de la historicidad y, en consecuencia, la incapacidad de imaginar el futuro en Jameson (1995); y, Lyotard (1987) hablando de la ciudad autónoma, incómoda de habitar y difícil de comprender.

Con todo, hablamos de una amalgama que aporta calidad y especificidad, conectándose a partir de la metodología investigadora utilizada por las diferentes autoras y autores, siguiendo, por un lado, el paradigma interpretativo y, por otro, los hechos cualitativos, contextuales y fenomenológicos. Se evidencia en todos los casos la voluntad de ampliar el campo de entendimiento a consecuencia de las hipótesis que han dado pie a la generación de unos conocimientos que descubren nuevas parcelas o, en el menor de los casos, complementan a otros anteriores.

Bibliografía

- ARANA, D. (2003). “Exposiciones de arte en Montmeló: 1940-1958”. *Papers d'Art*, ISSN 1131-9267, n° 85, pp.53-63.
- BRIONGOS IBÁÑEZ, F.J. (2004). “Apología de la violencia: ¿Dónde están los cuerpos?” *Papers d'Art*, ISSN 1131-9267, n° 87, pp.55-68.
- CABEZAS GELABERT, L. (2004). “El secreto de la representación objetiva; fabulación e investigación histórica; el “ojo ingenuo” y El conocimiento secreto de David Hockney”. *Papers d'Art*, ISSN 1131-9267, n° 87, pp.69-78.

CAMPS I MIRÓ, T. (2003). “Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 85, pp.45-52.

CAMPS I MIRÓ, T. (2004). “De miedos e incertidumbres: el período de guerra de nuestros artistas, un tema poco estudiado”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 86, pp.61-70.

DONAIRE, L. V. (2006). “Vacca (Vacca, Zacca, Wacca): presentaciones de lo inenarrable”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 91, pp.91-96.

FAXEDA, M. L. (2002). “La utopia de la pureza. Los orígenes de la pintura abstracta, 1910-1925”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 82-83, pp.99-112.

GIRONA, R. (2002). “¿Por qué luchamos?, de Frank Capra. Cine de propaganda estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 82-83, pp.113-134.

GONZÁLEZ, F. (2003). “Una aproximación a la posguerra valenciana antes del Grupo Parpalló: Los Siete”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 85, pp.64-70.

GRABOLEDA, F. (2004). “Paul Klee: formas artísticas de la naturaleza”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 87, pp.88-98.

GRANDAS, T. (2007). “Eulàlia Grau: etnografías del orden público (1973-1979)”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 92, pp.99-104.

HARVEY, D. (1990). Los límites del capitalismo y la teoría marxista. México DF: Fondo de Cultura Económica.

HEREDIA CANALS, O. (2003). “Enric Planasdurá”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 85, pp.71-78.

HOCKNEY, D. (2001). El conocimiento secreto. El descubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros, Barcelona, Destino.

JAMESON, F. (1995). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós Ibérica.

JULIUS, A. (2002). Transgresiones. El arte como provocación, Barcelona, Destino.

Las revistas culturales, hoy. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 82-83, segundo trimestre 2002 / cuarto trimestre 2002, p.2.

LEFEBVRE, H. (1974). “La producción del espacio”. Papers. Revista de sociología, n° 3, pp.219-229. En línea: <https://raco.cat/index.php/Papers/article/view/52729>.

LOZANO MOYA, R. (2003). “Riutort. Una aproximación a la prensa artística local. Sabadell, 1956-1965”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 84, pp.49-67.

LYOTARD, J. F. (1987). La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Cátedra.

MAS, C. (2004). “Carmen Amaya”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 86, pp.71-79.

PARRAMON, P. (2007). “Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 93, pp.231-237.

RENAU, F. X. (2004). “Artur Carbonell i Carbonell. Pintor, escenógrafo y director teatral (Sitges, 1906-1973)”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 86, pp.88-95.

ROCAMORA, L. (2007). “El Grupo Indika (1952)”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 93, pp.238-246.

ROIG I PORTELL, J. (2004). “Josep Llorens Artigas y la renovación de la cerámica en tiempos de posguerra”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 86, pp.80-87.

SELLES, N. (2007, 20 de diciembre). “El centro de arte Espais, una trayectoria de veinte años”. Diari de Girona.

SUÁREZ, L. (2003). “Cine público de masas en la Barcelona del novecientos. El Paralelo, 1896-1910”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 84, pp.39-48.

VALDUNCIEL COLL, J. (2004). “Nuevos territorios y nuevos paisajes: del espacio red a la ciudad difusa”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 87, pp.79-87.

VILA I TRÀFACH, I. (2003). “Eugeni d'Ors e Isidre Nonell: devoció o icono visual”. Papers d'Art, ISSN 1131-9267, n° 85, pp.79-85.