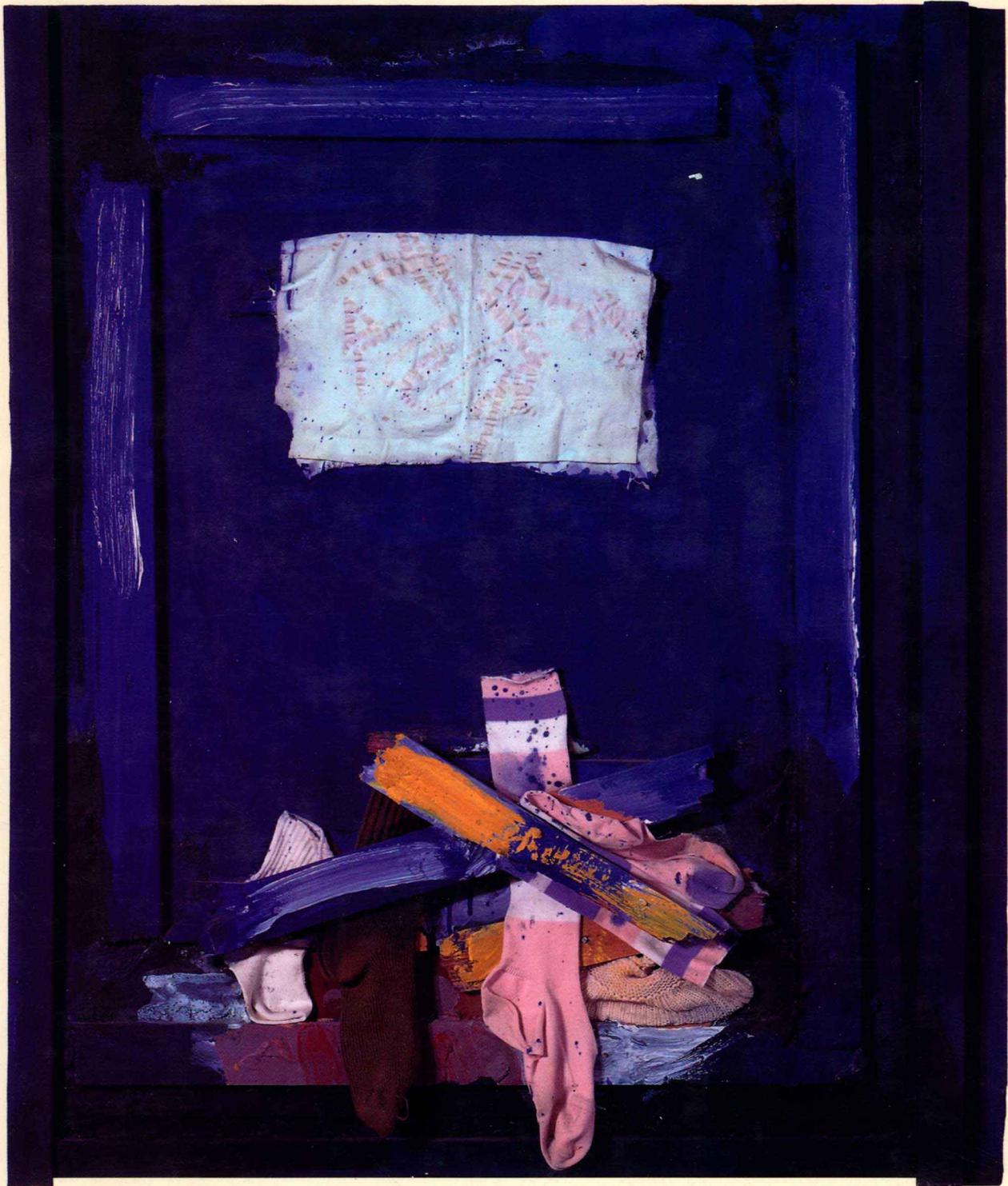


Josep

GRAU-GARRIGA



EDICIONES  POLÍGRAFA

Josep
GRAU-GARRIGA

© 2000 Ediciones Polígrafa, S. A.,
Balmes, 54 - 08007 Barcelona

© Josep Grau-Garriga, Barcelona, 2000
© Textos: Christian Delacampagne y Michel Carduner

Traducción española: Ramón Ibero

I.S.B.N.: 84-343-0932-7
Dep. legal: B. 25.169 - 2000 (Printed in Spain)

Fotomecánica: Idea Print, Sant Cugat del Vallès (Barcelona)
Impreso en Filabo, S. A., Sant Joan Despí (Barcelona)

Con la colaboración del Hotel Estela Barcelona, Sitges



Gran-Fariqa

© 2000 Ediciones Polígrafa, S. A.,
Balmes, 54 - 08007 Barcelona

© Josep Grau-Garriga, Barcelona, 2000
© Textos: Christian Delacampagne y Michel Carduner

Traducción española: Ramón Ibero

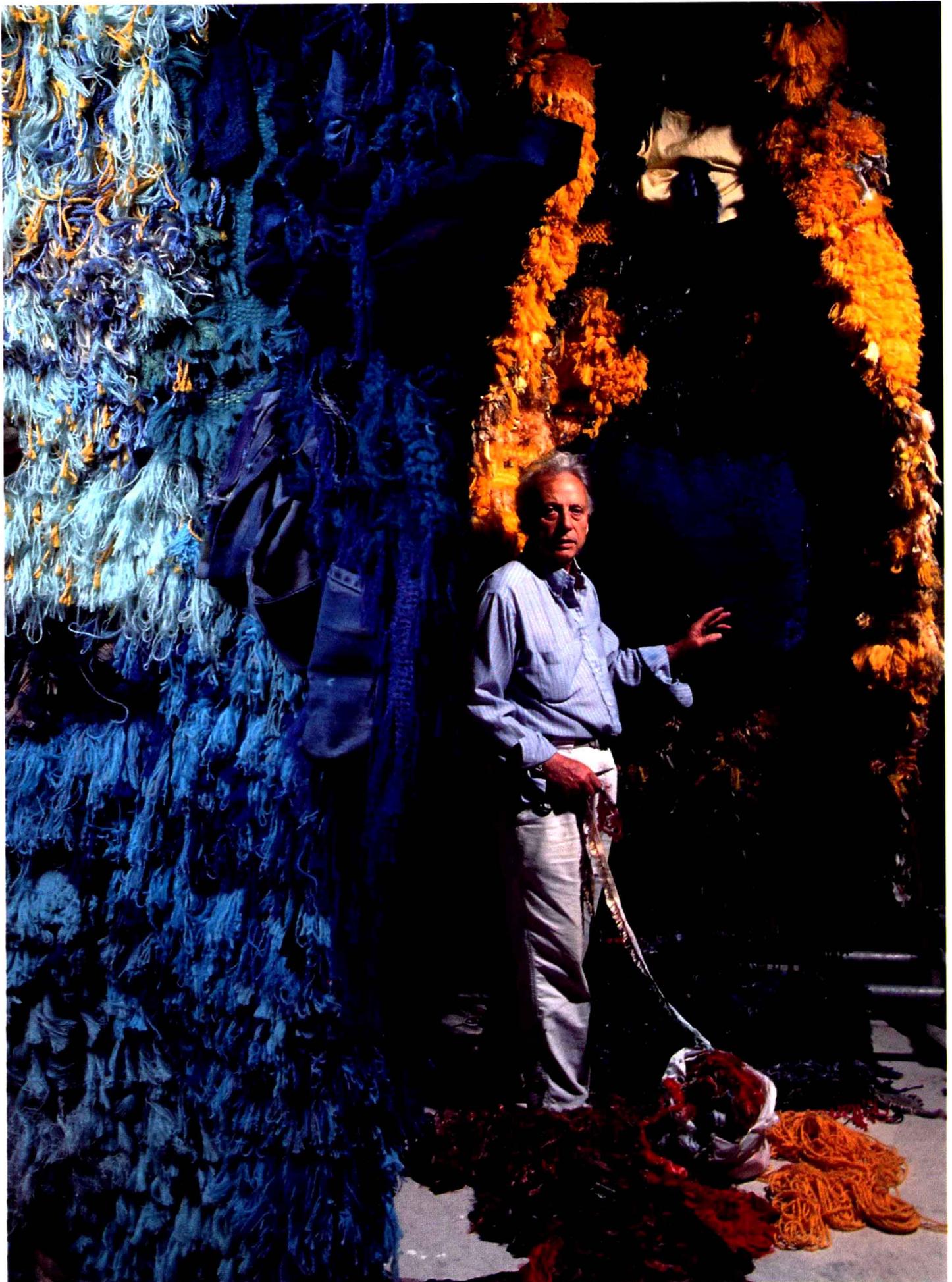
I.S.B.N.: 84-343-0932-7
Dep. legal: B. 25.169 - 2000 (Printed in Spain)

Fotomecánica: Idea Print, Sant Cugat del Vallès (Barcelona)
Impreso en Filabo, S. A., Sant Joan Despí (Barcelona)

Con la colaboración del Hotel Estela Barcelona, Sitges



Josep
GRAU-GARRIGA



Grau-Garriga trabajando en las esculturas textiles *Home* y *Dona*, 1998.

EJERCICIOS DE AMBIGÜEDAD

Lo diré sin ambages: aunque escuchar o contemplar obras de arte, especialmente modernas, ha sido y es uno de los grandes placeres de mi vida, mis relaciones con las tendencias más recientes del arte contemporáneo no son, ni mucho menos, unívocas. En música, por ejemplo, me cuesta mucho pasar de Schönberg, Berg o Bartok. Todo, o casi todo, lo que se ha compuesto después de la Segunda Guerra mundial –música serial, postserial, electrónica, concreta, aleatoria, etc.– me aburre. Prefiero los pianistas de jazz, los guitarristas flamencos y los *griots* africanos: todos ellos también pueden ser modernos, cada uno en el seno de su tradición, y además hacen música...

No ignoro que una confesión de esta índole comporta el riesgo de que me tomen por un retrasado mental (o, lo que es peor, por un reaccionario), pero aun así voy a agravar mi situación: desde hace unos veinte años experimento exactamente la misma *fatiga* en las exposiciones de arte contemporáneo. Y sé por qué: porque ya no se ve ni pintura, ni escultura, sino instalaciones que se sirven esencialmente de la fotografía y del vídeo (o, para ser más exacto, de fotos deficientes y de vídeos tediosos). Que se me entienda bien: no tengo nada contra el concepto de instalación, ni contra la exigencia de búsqueda que debe animar todo esfuerzo creador digno de tal nombre. Pero no creo, ni por un momento, que sea seriamente posible hacer tabla rasa del pasado, arrojar el arte antiguo al cubo de la basura de la historia, ni proclamar la muerte de la pintura, de la escultura o de cualquier otra modalidad artística. Es más, estoy convencido de que tales ambiciones, aun en el supuesto de que fueran capaces de desembocar en creaciones auténticas (cosa que dista mucho de estar demostrada), sólo podrían proceder de un *historicismo* extremo, que yo tengo a la vez por intelectualmente pobre y políticamente peligroso.

Ésa es la razón por la que, frente al arte de estos últimos decenios, considero que habría que practicar una selección mucho más rigurosa que la que se lleva a cabo actualmente en los museos. Sólo algunos artistas sobrevivirían a semejante zafarrancho: los que, además de ir por delante y mostrar el camino, supieran no romper completamente los lazos que los unen al pasado de su arte. Dicho en otras palabras, los que supieran jugar con la ambigüedad y moverse en el límite, postura que me parece ser, para un artista lo mismo que para un pensador, la única que vale la pena adoptar. Estos marginales serían sin duda poco numerosos, pero, estoy seguro, de que Grau-Garriga estaría entre ellos.

Cuando se dice que Josep Grau-Garriga nació en Sant Cugat del Vallès el año 1929; que de niño asistió a la derrota de las tropas republicanas y después a la implantación de la dictadura franquista; que empezó a practicar el dibujo a la edad de doce o trece años, momento en el que descubrió igualmente los grandes frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona; que en 1957 efectuó su primer viaje a París, donde conoció a Jean Lurçat; que poco después realizó sus primeros tapices; que el inicio de los años sesenta vio nacer sus primeros collages y el de los años setenta sus primeras instalaciones; que desde entonces ha celebrado más de un centenar de exposiciones individuales; que ha realizado incontables *environnements* en el mundo entero; y que en 1991 se estableció en Francia e instaló su nuevo taller en Anjou, a orillas del Loira, cuando se ha dicho todo esto, se han dicho efectivamente los hechos, pero aún no se ha empezado a hablar de lo esencial.

Porque lo esencial, en el trabajo de Grau-Garriga, es el arte del doble juego de que acabo de hablar. El arte que consiste en jugar, si puedo



Autoportrait. 1949. Óleo sobre tela, 34×29 cm.



Maternitat. 1961.
Óleo sobre tela, 115×81 cm.



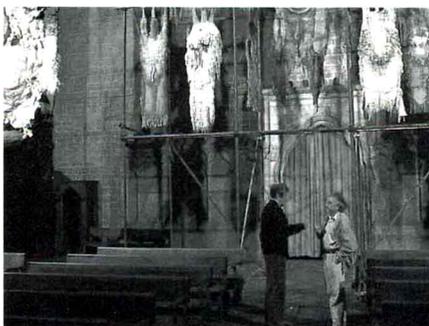
Hommage à George Orwell. 1972. Escultura textil dedicada a G. W., autor del libro *Hommage à la Catalogne*.



Instalación de esculturas textiles en el claustro de la catedral de Alicante, 1985.



Monument a l'esperança. 1973. Escultura textil polivalente, dedicada a la libertad.



Retaule de penjats. 1972-1976. Instalación de 24 esculturas textiles, homenaje a todas las víctimas anónimas de la lucha por la libertad.

decirlo, naturalmente (pues el arte es juego), pero jugar *en el límite*, para mejor mofarse de él o desbaratarlo. Un arte sutil del que me atreveré a presentar aquí tres ilustraciones.

La primera concierne a las relaciones entre *pintura* y *escultura*. La distinción entre estos tipos de actividades remite tradicionalmente a la distinción entre dos tipos de espacio, un espacio plano –en dos dimensiones– y un espacio en tres dimensiones, que permite percibir la profundidad o el relieve. Desde el Renacimiento, la actividad de los creadores de formas ha estado presidida por una convención según la cual esta segunda distinción –de origen picofisiológico– debía tener fuerza de ley. En otras palabras: toda obra debía ser pintura o escultura, pero no las dos cosas a la vez. Ni los *papiers collés* de Braque, emparentados con la pintura, ni los *assemblages* de Picasso, que no son otra cosa que esculturas, violan esta convención. La primera transgresión de verdad se produce más tarde, con los primeros *collages*, realizados hacia mediados de los años veinte por poetas y artistas surrealistas (en primer lugar, por Miró). El *collage* –amalgama de superficie pintada y objeto, o fragmento de objeto, tridimensional– difiere por definición tanto del *assemblage* como del *papier collé*. Disuelve las fronteras entre pintura y escultura, se instala deliberadamente en el espacio intermedio y en un instante desestabiliza las certidumbres del espectador referentes al mundo sensible. Desequilibrio que, a su vez, genera un efecto que puede ir del encanto a la angustia –un efecto cuya intensidad depende de la capacidad del collage en cuestión de agitar las regiones más oscuras de nuestro inconsciente.

¿Es esto un efecto de sus orígenes catalanes, de su pertenencia a una cultura rural en la que no ha dejado de valorarse muy positivamente (de Gaudí a Miró, Sucre, Tàpies, Guinovart, etc.) la idea del *trabajo sobre la materia*? En cualquier caso, Grau-Garriga sigue siendo uno de los que mejor ha sabido explotar las posibilidades, prácticamente infinitas, del collage.

En primer lugar porque, al decirse a incluir en su pintura ele-

mentos textiles, ha conferido automáticamente a sus creaciones un gran poder de extrañamiento, poder unido al hecho de que el material textil se encuentra en un estado de antagonismo permanente con la pintura: es a la vez el que más se parece a la pintura, por su capacidad de absorber el color, y el que más difiere de ella, por su naturaleza táctil.

Además, porque los *environnements* de Grau-Garriga, lejos de colocarse, como la mayoría de las instalaciones realizadas por su contemporáneos desde los años sesenta, bajo el signo de la arbitrariedad, conservan cierta coherencia orgánica que, a mi entender, puede explicarse así: estos *environnements*, en cuanto que han sido concebidos explícitamente como collages o como extensiones de collage en un espacio a gran escala, producen la ilusión de nacer, no de un capricho intelectual, sino de un germen primero. Como si fueran el efecto de un proceso de crecimiento biológico, común a todos los seres vivos, y del que sería absurdo negar *a priori* la íntima necesidad. En definitiva, ¿qué es un *textil* sino el producto obtenido de un *tejer* cuyos elementos básicos –fibras animales o vegetales– pertenecen a la naturaleza misma?

Segunda ilustración: aquí desearía decir unas palabras sobre la vieja disputa entre *abstracción* y *figuración*. Basada desde sus orígenes en un contrasentido –puesto que toda figuración supone ya un proceso de abstracción de las formas a partir del material percibido y que toda composición pretendidamente abstracta puede evocar siempre, en el inconsciente del espectador, imágenes de origen perceptivo–, esta disputa probablemente nunca ha tenido sentido para Grau-Garriga. Pero es precisamente porque le pareció necesario desde el momento en que se puso a dibujar no dejarse atrapar en esta disyuntiva, que ha sabido hacer de ella, también, el origen de un juego.

Al no poder ser ni totalmente figurativo (aunque sólo sea por razones políticas: en la España franquista, la figuración es el dogma artístico que hay que combatir), ni radicalmente abstracto (aunque sólo sea por fidelidad a su temperamento mediterráneo, sensual y amante del mundo

sensible), Grau-Garriga ha elegido el único camino que le permitía conciliar estas aspiraciones contradictorias: el camino de la ambigüedad. Se ha dedicado a producir imágenes que no lo son, o que se resisten a serlo, o que quieren proponer, en tanto que imágenes, una crítica del mecanismo mismo que, en nuestra cultura, produce imágenes.

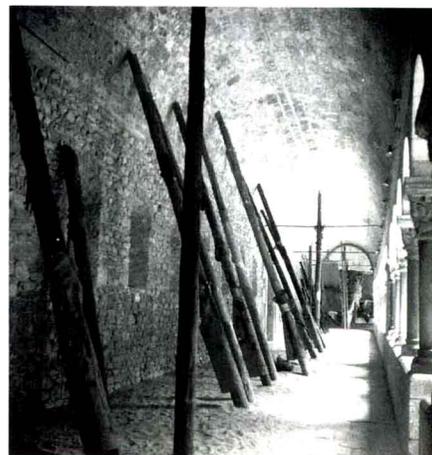
Desde este punto de vista son especialmente interesantes las aplicaciones que hace de la forma rectangular. Unas veces, ésta repite, en el interior de la obra –pintura o grabado–, el motivo del cuadro, y amula por eso mismo la vocación del verdadero cuadro a reducir la obra a la condición de imagen; otras veces, la forma rectangular, evocando la de una ventana, parece abrir al mundo de la percepción una composición que, por lo demás, se quiere más bien geométrica. Enfrentado en los dos casos a una situación prácticamente irresoluble, el espectador no puede hacer otra cosa que suspender su juicio. Aun así, en esta indecisión va a experimentar un placer no exento de inquietud, incluso una leve desazón cuyo efecto positivo consiste en que le permite contemplar *de otra manera* tanto el mundo como la obra, o sea, deshacerse del dominio que las imágenes ejercen sobre él cuando permanece pasivo.

Tercera y última ilustración: la disputa sobre el *mensaje* y el *medio*. Como la precedente, esta disputa siempre ha aparecido a los ojos de Grau-Garriga como lo que es: un falso problema. Pero sean verdaderos o falsos, los problemas se tienen que resolver. Si la obra de arte quiere ser ante todo obra de arte, no le corresponde transmitir mensajes filosóficos o políticos: le corresponde ser puro medio al servicio de la emoción «estética». Pero si para el creador el esteticismo no es una posición sostenible durante mucho tiempo (sobre todo, repito, en el contexto de una dictadura en la que todo acto artístico adquiere inmediatamente, lo quiera o no lo quiera su autor, una dimensión política), ¿era posible, en la España de Franco, practicar juegos que no estuvieran desprovistos de relación con la realidad en cualquiera de sus formas?

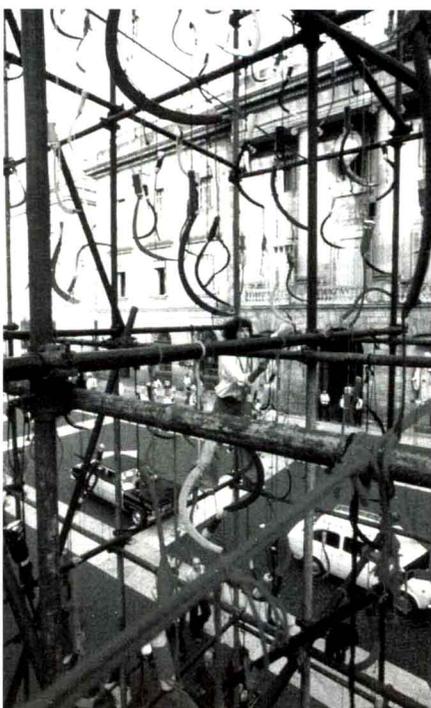
La solución elegida por Grau-Garriga aparece, también aquí, como



Instalación hecha con viejos sacos de yute, desmitificación del tejido suntuario, Arras Gallery, Nueva York, 1971.



Environnement efímero en el claustro del monasterio de Sant Cugat del Vallès. Alusión histórica al monasterio, 1985.



Monument als segadors. 1977. Plaza de Sant Jaume, Barcelona, centro político de Cataluña. Montaje en testimonio de la necesidad de que el pueblo luche por la defensa de sus derechos.



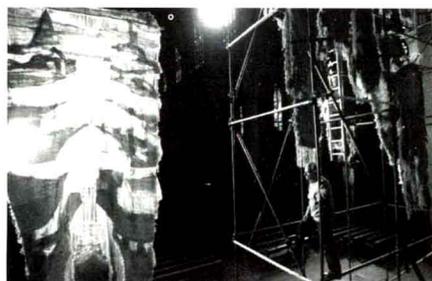
Menjador burgès. 1988. Instalación en el Palau Robert, Barcelona, con motivo de una retrospectiva de su trabajo en los años 1970-1980.



Taller experimental en la revista *L'étudiant* en París, 1986. Gran collage tridimensional que evoca el papel y la publicación.



Instalación en la *Fontana d'or*. Girona, 1977. Dedicada a los combatientes de la Guerra Civil de España muertos en el exilio.



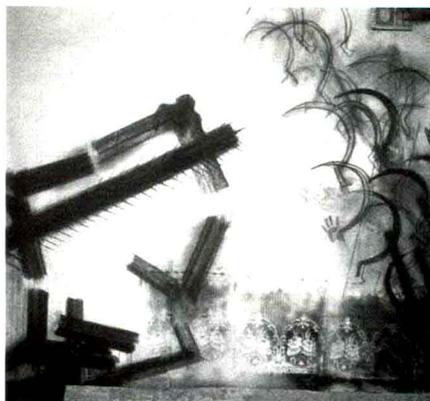
Instalación en la *catedral de Manresa*. 1987. Obras textiles en tres dimensiones.



Environnement efímero en el castillo de Angers, 1989, con motivo del segundo centenario de la Revolución francesa.



Instalación en el patio del Museu Marès de Barcelona, 1991. La instalación pone de manifiesto la relación existente entre el contenido del museo y la catedral.



Les idées et les faits, 1989. Fragmentos de la pintura mural efímera realizada en la abadía de Ronceray, Angers.



Montaje en el antiguo mercado de Granollers, Barcelona, 1986. Evocación del bombardeo realizado por las tropas franquistas en 1937, que causó gran número de víctimas.



Environnement efímero en el castillo y colina desde donde se domina la ciudad de Alicante, 1985.



Preparando un montaje en el espacio del Centro cultural Leclerc, Pau, 1989.

la única posible. Sin estar explícitamente cargadas con un mensaje «doctrinal», la mayoría de sus obras evocan, por la elección de un detalle simbólico, sus compromisos en tanto que ciudadano, ciudadano catalán y ciudadano del mundo. En otras palabras: sus obras no repiten un discurso político, no redoblan una ideología determinada, no reflejan nada. Todo lo que hacen es remitir, por medio de la alusión, de la metáfora o de la metonimia, a un trasfondo histórico. Las creaciones de Grau-Garriga se limitan a evocar ese trasfondo o, más exactamente, ese horizonte, no lo imponen. Por eso se prestan a múltiples lecturas, ninguna de las cuales está en posición de excluir a las otras. Juego ambiguo, una vez más. Pero, bien mirada, esta ambigüedad es para mí sinónimo de riqueza.

Instalado desde hace una decena de años a orillas del Loira, Grau-Garriga ha echado aquí nuevas raíces, sin perder por ello las viejas. Y aprovecha igualmente esta circunstancia para seguir, de otro modo, sus ejercicios de ambigüedad: releyendo a su manera la historia de la pintura francesa, en especial la de la época clásica, marcada, de Clouet a Fragonard (y, yo añadiría, de Corot a Bonnard y Bazaine), por el amor a cierta cualidad de la luz.

No querría caer en la trampa del reduccionismo geográfico hablando, a este propósito, de la luz que la superficie espejeante del Loira devuelve a las nubes que desfilan, en el cielo de Anjou, paralelamente a los tejados de pizarra de las casas grises. Pero si hay que suponer la existencia de incontables mediaciones entre esa luz física, absolutamente real, y aquella que constituye el objeto de una relectura, o de una reescritura pictórica, en todas las últimas obras de Grau-Garriga, no faltaré a la verdad si digo que éstas deben mucho a aquella.

Aunque una reescritura así tenga que ser tan distante, o sea, *irónica*, ¿cómo podría ser de otro modo en un artista que escapa constantemente de las fronteras, geográficas o históricas, o, resumiendo, en un creador nómada, si es que tal expresión no es un pleonasma?

Christian Delacampagne

BIOGRAFÍA

Años 30. Infancia en contacto con la naturaleza, pues Josep es hijo de un labrador de Sant Cugat del Vallès, Barcelona. Fuerte influencia de los acontecimientos sociopolíticos de la época y, en especial, de la Guerra Civil.

Años 40. Período de posguerra y dificultades emanadas de la situación política de España, sometida a la dictadura de Franco. Primeros trabajos como aprendiz en el estudio de un diseñador. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde recibe una sólida formación académica. Influencia de los murales medievales catalanes. Viaja por España y reside en Madrid. Las pinturas de Goya y el Greco le impresionan profundamente.

Años 50. Realiza varios encargos de pinturas murales (frescos). Se interesa por la filosofía oriental y la metafísica; ejecuta pinturas de carácter simbolista. Inicia su actividad en el tapiz. Realiza varios viajes a Francia y reside en París. Amistad con los cartonistas de tapices Lurçat, Prassinós, Tourlières... Se interesa por el informalismo: Dubuffet, Burry... Reivindica la materia como medio de expresión en sí misma, de manera especial en el ámbito del tapiz. Desarrolla los talleres de experimentación textil en su ciudad natal.

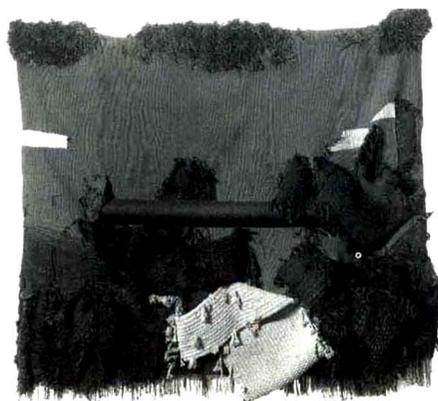
Años 60. Primeros collages y aprovechamiento del objeto de uso diario como nuevo código; actitud próxima al *Pop Art*. Se interesa por las manifestaciones públicas del arte popular, origen de sus *environnements*. Viajes a América, reside en Nueva York. Se interesa por el arte conceptual. Vive las revueltas protagonizadas por los jóvenes estadounidenses. Expone en París (Galerie La Demeure) sus primeras obras textiles tridimensionales.

Años 70. Primera retrospectiva en el Museo de Houston organizada por Philippe de Montebello. Expone sus primeras obras textiles tridimensionales en los Estados Unidos (The Cordoba Museum). Adopta una actitud de oposición a los esteticismos. Primeras pinturas en serie de «personajes», con

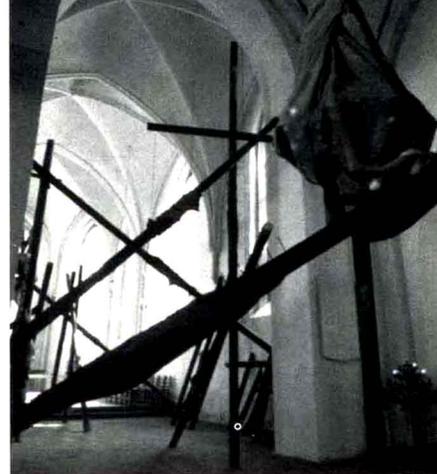
una velada denuncia social y un regusto irónico. Pinturas-objeto como relicarios personales, tapices que intentan acercarse a la realidad mediante la integración de viejas prendas de vestir y objetos textiles.

Años 80. Pinturas como contenido y motivo: lo vivido y la pintura: collage y *assamblage* de marcos viejos, y herramientas de pintor (pinceles, lápices y tubos de pintura...), al unísono con su actitud independiente, lejos de las estéticas oficiales en boga. Utilización de diferentes medios de expresión: instalaciones concebidas como grandes collages, pinturas, dibujos, grabados... Reside en México. Realiza varias obras cercanas al espíritu de rebelión inspirado por el país. Gran instalación en el Museo Tamayo encargada por el propio pintor. En Angers realiza una exposición sobre el tema de la Revolución francesa con motivo de su segundo centenario.

Años 90. Acentúa en su trabajo los aspectos intemporales del arte. El ambiente sosegado y luminoso de su nuevo estudio en Anjou favorece la profundización de su andadura artística. Acumulación de todas las experiencias con ayuda de múltiples medios en un todo coherente; compromiso entre libertad y pasión reflexiva. Pinturas de la «*Série angevine*», dibujos y grabados que explotan una relación más estrecha entre medios materiales, soportes, herramientas y contenidos.



Barcelona nocturn. 1990.
Tapiz, 160×180 cm.
Col. Hotel Estela Barcelona, Sitges.



Instalación en la iglesia de Ystad, Suecia, 1990.
Dos grandes trozos de madera evocan el misticismo del lugar y el Gólgota.



Environnement efímero en la aldea medieval de Perouges, 1992.



Teixit d'Àfrica. 1994. Óleo sobre tela y collage de algodón estampado, 97×130 cm.



Peinture des mille fleurs. 1997.
Acrílico sobre tela y collage de tejido jacquard, 162×130 cm.

TAPICES



1



2

1. *La graine*. 1998.
Lana, algodón, fibra sintética y seda,
148×120×20 cm.

2. *Estiu a Nija*, 1998.
Algodón, lana, seda y fibra sintética,
120×127×20 cm.

Diez años de creación a orillas del Loira, diez años de felicidad fecunda en un artista para quien el tiempo es más un aliado que un obstáculo. Cada tapiz, cada pintura augura el paso jubiloso de Josep Grau-Garriga, artista que privilegia la materia, tanto en una técnica como en otra. La materia se impone a la representación y la figuración para exaltar los colores, las formas y sobre todo el placer de mezclar los materiales, los objetos y las huellas de una obra siempre en estado de gestación.

La lectura de sus tapices no pretende contar una historia o representar en términos narrativos la escena del mundo como ocurre en las pastorales de los siglos XVII y

XVIII o en las ensoñaciones cósmicas de Jean Lurçat a través de la paciente labor de la trama y la urdimbre. Josep Grau-Garriga sólo busca suscitar sensaciones en la mirada del visitante invitado a dejarse arrastrar por el impacto de los colores y los materiales. Hoy, en la luz y la benignidad angevinas, sus tapices han atenuado la carga subversiva de los tiempos en que, como militante de la causa catalana, su arte era la expresión valiente y audaz de un rechazo de la iniquidad que cifraba en los rojos, los oros y las sombras la lucha por el honor y la dignidad de su tierra natal y de su pueblo (*Drap vermell*). A orillas del Loira, en medio de las risas de los niños, los tapices de Grau-Garriga

exhiben los cromatismos de los espectros más amplios (*Estiu del 95*), junto con las mezclas más atrevidas y disparatadas de materiales –lana, cáñamo, jacquard, cuerdas delgadas y cuerdas gruesas hechas con cáñamo o fibra de vidrio, trapos, a veces repintados (*Sobretaula*), periódicos y puntillas– a la manera de una sinfonía desenfrenada. Y ahí es donde reside la paradoja, pues cada pieza resume todas las posibilidades de anudar, de atar, sin cartón ni proyecto previo si no es la inspiración del momento, todos esos materiales para formar un conjunto que hace del elemento textil a la vez un soporte y una textura, una forma y un gesto, una imagen y una materia (*De la gent del camp*). Como



3

3. *Draps d'Africa*. 1993.

Lana, algodón, fibra sintética, tejidos de algodón africano estampado, 260×200 cm.



4. *Verds d'Àfrica*. 1997.
Seda, algodón, fibra sintética y tejido de
algodón, 300×220 cm.

5. *Cada dia*. 1992.
Lana, algodón, cañamo y prendas de
vestir, 300×180 cm.





6. *Drap vermell*. 1993.
Lana, algodón, fibra sintética y
tejidos de algodón, 180×250 cm.