

# Alexandre Cirici i el País Valencià

Narcís Selles

Joan Fuster atorgava a Alexandre Cirici el mèrit d'haver estat el primer autor que havia enfocat «la historia de nuestro arte con un criterio riguroso de integración geográfica y étnica».<sup>1</sup> Aquesta valoració va venir després que l'editorial mallorquina Moll hagués publicat el darrer dels quatre llibres que l'intel·lectual barceloní havia dedicat a l'arquitectura, l'escultura i la pintura dels Països Catalans, on mirava de fer una síntesi interpretativa de la seva història i assenyalar-ne uns trets definidors i característics. Una cosa que caldria precisar d'antuvi dels mots de l'assagista suecà és que aquest enfocament no va néixer exactament amb Cirici —de fet Fuster acompanyava l'atribució amb un oportú «me parece»—, sinó que recollia una tradició dels estudis artístics que venia de força més enrere, pensem en noms com Josep Puig i Cadafalch, Joaquim Folch i Torres o Feliu Elias. Però sí que va ser el primer artígraf que, després de la Guerra d'Espanya, va assumir i va eixamplar

aquesta perspectiva, amb la incorporació de noves modelacions i significances, i la va aplicar no només a uns temps pretèrits sinó també a la contemporaneïtat.<sup>2</sup> I, continuava Fuster, «Cirici devuelve al gentilicio “catalán” su estricto valor: quiero decir que incluye en él tanto al Principado como a las Islas, al País Valenciano y al Rosellón. Si la afirmación unitaria fue siempre normal en los estudios de nuestra literatura, debe serlo asimismo en la consideración de todas las demás facetas culturales e históricas de nuestra comunidad».<sup>3</sup>

Ara bé, s'ha de dir que, al costat d'aquesta afinitat de fons, ambdós autors dissentien en les seves concepcions artístiques concretes. El llibre de Joan Fuster *El descrèdit de la realitat* (1955), aparegut en uns moments marcats per la polèmica entre l'art abstracte i l'art figuratiu, va desagradar profundament Cirici, ja que s'oposava a les posicions renovadores que llavors ell mantenia a favor d'artistes, com Antoni Tàpies, que qüestionaven les formes i els sistemes de representació tradicionals.<sup>4</sup> L'aportació fusteriana seria utilitzada posteriorment pels defensors del realisme històric o social, propers a entorns comunistes, per apuntalar les seves tesis.<sup>5</sup>

L'obra de Cirici sobre l'art del conjunt de les terres catalanes va ser, ben possiblement,

Narcís Selles Rigat, llicenciat i doctor en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona, és autor d'*Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual* (Afers, 2007). Ha tingut cura de diverses exposicions i col·labora habitualment en revistes com *L'Avenç* o *Papers d'Art*. És autor així mateix del volum *Art, política i societat en la derogació del franquisme* (1999).

l'espurna que va propiciar l'obertura del conegut debat que, pocs mesos després, mantindrien Jaume Vicens Vives i Joan Fuster sobre si es donaven, o no, les condicions per construir una història que abraqués el conjunt dels territoris. Si li atorguem aquest paper detonant és, per un costat, a causa de l'estreta relació que llavors mantenien Cirici i Vicens i, per l'altre, perquè tant en la intervenció de l'historiador gironí com en la de Fuster se cita elogiosament el nom de Cirici com a pioner d'aquesta mirada d'abast global.

La posició defensada per Vicens era, com és conegut, que si bé «no es pot entendre la dinàmica de qualsevol de les tres porcions fonamentals de la catalanitat sense una prèvia definició de l'evolució del conjunt, i també que el Principat, Mallorca i València integren un món històric homogeni, amb una sola vivència de base i unes mateixes línies estructurals en els aspectes econòmic, social i mental», considerava que, abans d'afrontar la visió general, calia disposar d'unes històries regionals sòlides construïdes des de les noves metodologies. Però mentrestant –escrivia– «la idea pot anar i anirà madurant i fent substancials progressos, com són els que devem, en la perspectiva artística, al bon amic Alexandre Cirici». <sup>6</sup> En canvi, segons Fuster, ja es complien les condicions per donar la visió panoràmica i considerava que havien de ser els historiadors principatins els qui prenguessin la iniciativa, ja que en aquells moments disposaven d'una major preparació. També lloava, una vegada més, l'actitud de Cirici a l'hora de « cercar i trobar un enfocament integrador per a l'estudi de les arts en els Països Catalans a través del temps. Mai no li agraiem prou [...] aquest gest ». <sup>7</sup>

En el marc d'aquest debat, també es pot incloure la denúncia posterior d'un grup

d'intel·lectuals valencians, arran de l'aparició del llibre col·lectiu *Un segle de vida catalana* (1961), <sup>8</sup> cap a l'oblit que s'hi manifestava vers allò que s'esdevenia en les terres del sud. Entre els pocs col·laboradors del volum que, segons ells, «senten la catalanitat com un tot indivisible», <sup>9</sup> esmentaven, de nou, el nom de Cirici, que havia tingut cura de la fixació i contextualització de les principals aportacions dels estudiosos de l'art en el conjunt del territori.

#### ART, CULTURA, TERRITORIALITAT, HISTÒRIA I SOCIETAT

Si bé Cirici mai no va deixar de veure els Països Catalans com un marc de referència cultural <sup>10</sup> i, alhora, com un objecte historiogràfic, no solament vàlid sinó epistemològicament ineludible, la manera d'afrontar el fet estètic i les dinàmiques artístiques que es manifestaven en el seu interior –i que alhora contribuïen a modelar-lo– es va anar transformant en el curs del temps en funció de les diverses matrius teóricoideològiques que van anar donant forma al seu pensament. Ja hem apuntat anteriorment el seu vincle amb plantejaments que havien tingut un punt àlgid durant el Noucentisme i que contemplaven el fet artísticocultural més enllà dels compartiments estancs projectats per la realitat politicoadministrativa del moment. <sup>11</sup> I, certament, Cirici, en aquest aspecte concret, pot ser adscrit en l'esmentada tradició, però en la conformació de la seva mirada va incorporar-hi noves referencialitats, provinents tant dels debats i els interessos intel·lectuals dels anys de la República com dels que va conèixer posteriorment durant la seva estada a França arran de l'exili, i, més endavant, n'hi aniria

afegint molts d'altres, fins al punt que fóra possible parlar d'un model interpretatiu en construcció permanent, altament receptiu a noves maneres de veure i percebre la realitat.<sup>12</sup>

En la configuració d'aquesta òptica, podríem assenyalar uns fonaments de partida assentats en criteris provinents de la història cultural, d'una filosofia vitalista de la història i d'una visió geopolítica de les dinàmiques culturals. Inicialment, responia a una concepció de base organicista per a la qual tota cultura històrica constituïa una totalitat, i aquesta mantenia una analogia profunda amb la trajectòria de la vida humana, una mena de patró biològic que també aplicava a l'art i als estils artístics. Des d'aquesta perspectiva, es podia arribar a atribuir a una cultura específica unes determinades aptituds o fins i tot una caracterització psicològica. Si bé aquest primer Cirici assumia la creença romàntica de la persistència secular d'una idiosincràsia col·lectiva més enllà de les contingències de la realitat politicojurídica i de la multiplicitat social i de la diversitat cultural dels homes i les dones reals, no concebia les cultures i les civilitzacions com uns blocs impermeables, amb uns valors intransmissibles a les persones i els grups que els eren estranys, sinó que veia els seus influxos, convenientment adaptats, com uns possibles elements regeneradors.

Aquesta visió de caràcter idealista, amarrada alhora de religiositat, es veurà progressivament modificada a partir de mitjan dècada dels anys cinquanta, gairebé en coincidència amb el procés de superació de l'autarquia franquista, i es transformarà força radicalment en temps posteriors, mitjançant la incorporació i la síntesi de nous plantejaments teòrics receptius als factors

econòmics i socials. Una orientació que tindrà certs paral·lelismes amb l'evolució que van experimentar determinats sectors de la historiografia catalana, encapçalats per Jaume Vicens, arran del seu contacte amb autors francesos vinculats a *Annales*.<sup>13</sup> Posteriorment, Cirici accentuaria el vessant racionalitzador i científicista, amb l'ús de conceptualitzacions d'inspiració sociològica, tècniques analítiques de base lingüística i categories crítiques d'arrel marxista. Si bé, en general, la utilització pràctica que feia d'aquests procediments, disciplines i mètodes tendia a estar al servei d'un discurs personal de caire assagístic i a una finalitat d'intervenció pública, a fi d'incidir en la realitat artística i sociocultural del país, més que no pas a una voluntat de recerca històrica empíricament fonamentada.

## L'ART DE LES TERRES CATALANES

La manera com Cirici va afrontar la realitat artística valenciana és indèstriable de la seva idea d'àmbit cultural comú, compartit amb Catalunya i les Illes Balears. Ara bé, això no suposa que els atribueixi dinàmiques estètiques necessàriament coincidents ni que obviï especificitats pròpies en unes i altres zones, sinó que tendeix a assumir el seu caràcter policèntric. Molt a grans trets, les representacions que Cirici elabora de l'art contemporani del País Valencià, a mesura que es va produint, tenen tres moments força diferenciats. Un primer moment, que s'inicia la segona meitat dels cinquanta, en què tendeix a subratllar la sincronia en la pluralitat de les arts de l'espai cultural a partir d'una idea de mediterraneïtat inclusiva. Un segon moment, a mitjan anys

seixanta, en què atorga a artistes valencians la posició estéticoideològica més avançada dins el conjunt territorial, és quan formula l'expressió «Catalunya, capital València» per subratllar aquesta predominança. I un tercer moment, que arrenca a finals dels seixanta, en què, malgrat continuar defensant artistes que ja havia promogut anteriorment, com Salvador Sòria, Eusebi Sempere, Manuel Hernández Mompó, l'Equip Crònica o Andreu Alfaro, considera que l'entorn barceloní es mostra més receptiu a les noves problemàtiques de l'art i, en aquest sentit, pren el relleu a València. Anem a veure-ho amb una mica més de detall.

## L'EIX MEDITERRANI

La creació dels grups Parpalló, Rotgle Obert i, sobretot, del Moviment Artístic del Mediterrani (MAM), durant el segon lustre dels anys cinquanta, va ser percebuda per Cirici com un trencament del passat província i acadèmic de l'art valencià i el seu retrobament amb una suposada autenticitat que compartiria amb la resta de terres catalanes.<sup>14</sup> La figura de Joan Portolés, membre de Parpalló, inspirador del MAM i alhora adherit a l'Associació d'Artistes Actuals de Barcelona, que presidia Cirici, és especialment valorada pel crític.<sup>15</sup> Al seu entendre, la perspectiva geohistòrica de Portolés havia propiciat la ruptura de la satel·lització madrilenya de l'art valencià pel fet de prendre com a àmbit de referència el «vast món del Mediterrani, universalíssim, obert a tots els vents, amb una infinita riquesa d'aportacions i de reflexos», amb la qual cosa «el nucli de València ha deixat d'ésser el pol oposat del de Barcelona per a

passar a ésser-ne el nucli bessó».<sup>16</sup> Si Portolés és considerat l'estrateg i l'organitzador, Manuel Gil és vist com el capdavanter de la renovació plàstica, mentre que Salvador Sòria vindria a ser un dels fruits més madurs i interessants d'aquesta represa.<sup>17</sup>

El contacte personal de Cirici amb els nuclis artístics i culturals valencians va tenir un punt àlgid l'any 1959, en què, per un costat, havia estat jurat dels premis convocats per la Diputació d'Alacant<sup>18</sup> i, alhora, havia assistit com a conferenciant al II Cicle d'Art Actual del Mediterrani a Castelló, organitzat pel MAM.<sup>19</sup> I, per un altre costat, amb Josep Benet i altres activistes elaboraren un pla d'acció per estrènyer els vincles d'un ampli sector del món catalanista amb nuclis afins del món cultural valencià.<sup>20</sup> Arran de la visita a Catalunya d'un grup d'estudiants i intel·lectuals valencians encapçalats per Joan Fuster, amb Max Cahner i Ramon Bastardes exercint de guies, Cirici s'hi va reunir per intercanviar punts de vista i definir possibles formes de col·laboració.<sup>21</sup>

També va ser durant aquest període que Cirici va entrar en relació amb Vicente Aguilera Cerni,<sup>22</sup> l'un i l'altre col·laboradors del MAM. El contacte entre els dos personatges tindria força importància ja que, durant una colla d'anys, van mantenir certa afinitat tant en la manera d'afrontar el fet estètic com en el tipus d'obres que calia defensar i promoure. Ambdós van rebre l'influx teòric de Giulio Carlo Argan i van compartir l'esperit cosmopolita.<sup>23</sup> A més, coincidien en el compromís antifrancuista, si bé no renunciaven a fer ús dels canals i dels mitjans institucionals establerts. El crític valencià llavors estava impulsant el que anomenava «art normatiu», que bevia de les tradicions constructivistes i que pretenia

superar l'individualisme i el psicologisme de l'informalisme, avançar en mètodes i sistemes d'objectivació del producte artístic i influir en la seva ideologització per tal que incidís en el millorament i la transformació de l'entorn social.

Aguilera Cerni, que compartia amb Cirici l'interès per la tradició bauhausiana i la idea que l'art havia de comprometre's amb la vida col·lectiva, va demanar al crític barceloní la seva col·laboració per impulsar el nou projecte: «Conocedores de su gran labor, de su interés por temas específicos de nuestras preocupaciones (como el diseño industrial) y de su modo tan sano de cumplir con los deberes de la crítica, hemos creído que es absolutamente necesaria su cooperación en las tareas iniciadas, tanto por su saber, ideas y experiencia, como por la previsión de contar en Barcelona con una cabeza prestigiosa capaz de aglutinar la que debe ser importantísima aportación catalana».<sup>24</sup>

Per aquest motiu va convidar-lo a participar en la trobada que s'havia de celebrar a València els dies 14 i 19 de març de 1960, en coincidència amb la mostra «Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español», per tractar qüestions pràctiques i teòriques relatives a aquesta mena d'art, mirar de coordinar les persones i grups de tot l'Estat interessats en aquesta problemàtica i intentar la seva projecció europea.<sup>25</sup> Però les contradiccions estètiques i ideològiques entre els seus components van donar poc recorregut a aquesta iniciativa.<sup>26</sup> No tenim constància que Cirici assistís a la trobada, possiblement estava en desacord amb l'abast estatal que Aguilera assignava a la seva iniciativa i tampoc no assumia una implicació tan estreta amb la proposta ni amb el mateix concepte d'art normatiu

emprat pel crític valencià. De fet, Cirici tendirà a usar l'expressió «recerca visual» o «tendències gestàltiques» per referir-se a aquesta mena d'obres.<sup>27</sup> Però la bona sintonia entre els dos crítics es mantindrà al llarg dels anys i el crític barceloní va col·laborar en diverses iniciatives promogudes per Aguilera.<sup>28</sup>

## CATALUNYA, CAPITAL VALÈNCIA

L'opció neoracionalista, amarada de voluntarisme progressista, va entrar en crisi al cap de poc a l'Estat espanyol, una mica abans de l'emergència internacional dels corrents gestàltics i opticocinètics, que foren defensats per Argan, amb els quals l'anomenat «art normatiu» tenia certa relació. Aquesta aparent paradoxa s'explica per la peculiar situació política espanyola i per la percepció creixent que l'art havia de contribuir activament i directa en la lluita contra la dictadura. I, en aquest context, el projecte normatiu d'Aguilera tendia a ser vist com a poc efectiu quant a capacitat transformadora i fàcilment assimilable per les estructures de poder. Això va fer que una gran part dels autors que practicaven aquesta mena d'art, àdhuc el mateix Aguilera, es decantessin cap a l'emergent realisme social que es va organitzar al voltant d'Estampa Popular.

En canvi, Cirici es va posicionar en contra d'aquest model concret d'engatjament, ja que entenia que renunciava a aprofitar les descobertes formals de l'art més avançat i, alhora, construïa un imaginari que reflectia un univers restringit, lligat en excés al món rural, el qual no corresponia al nivell de desenvolupament propi de la societat de l'època. A més, afirmava, «tampoc no ens plau la

idea de donar art al poble amb imatges dels sofriments del poble»; en lloc d'això calia, segons ell, un art positiu, èpic i no «aquesta mena de masoquisme que només se salva superficialment, gràcies a la ironia o al sarcasme pintoresc». <sup>29</sup> Entre els motius del desacord de Cirici també s'endevina el fet que la iniciativa no emergia de la dinàmica pròpia del país, sinó que es feia seguidisme d'una proposta aliena, nascuda a Madrid, la qual responia a uns altres condicionants socials, culturals i econòmics. Ara bé, si, per un costat, blaslava el model general que caracteritzava el realisme social, per l'altre reconeixia l'interès de l'experiència innovadora que sectors valencians provinents d'Estampa Popular havien posat en funcionament.

Enfront del realisme social, Cirici va fer ús de la noció «nou realisme», encunyada pel crític francès d'origen català Pierre Restany, per agrupar aquelles pràctiques que, per un costat, no es desentenien de determinades aportacions de la tradició d'avantguarda i, per l'altre, afirmaven un compromís amb el present i amb les condicions tècniques i de producció pròpies d'unes societats creixentment industrialitzades, alhora que buscaven la seva inserció en la dialèctica social. <sup>30</sup> Si bé les primeres obres que va situar sota aquests paràmetres corresponien a artistes catalans, com Julià Pacheco, Antoni Miralda, Antoni Mercader, Lluís Güell o Jordi Galí, seran sobretot autors i grups de València –Rafael Armengol, Artur Heras, Manuel Boix, Anzo, Anna Peters, Joan Genovés, l'Equip Realitat i especialment l'Equip Crònica–, també adscrits per Cirici al nou realisme, <sup>31</sup> els qui acabaran rebent el seu major suport crític, ja que en aquells moments veia els artistes de Barcelona massa supeditats a

una cultura burgesa, elitista i mancada de capacitat antagonica. En aquest sentit, confrontava «l'esteticisme sentimental dels pintors de Barcelona amb l'empenta èpica, pública, civil dels de València». <sup>32</sup> Per la seva banda, Aguilera Cerni va proposar l'expressió «crònica de la realitat» per referir-se a les noves pràctiques crítiques, però no va adoptar l'actitud bel·ligerant de Cirici cap a les manifestacions del realisme social, sinó que va tendir a recolzar totes les tendències que mostraven formes de compromís social i polític.

En aquells moments, la posició de Cirici s'acostava més a la del jove intel·lectual valencià Tomàs Llorens, que esdevindria el principal teoritzador de l'Equip Crònica i d'altres artistes i grups del seu entorn. Un i altre crític es mostraven molt atents a les propostes d'autors italians com Umberto Eco o Gillo Dorfles. En un article a *Serra d'Or*, possiblement encarregat pel mateix Cirici, Llorens va tractar les noves propostes dels grups i artistes valencians, <sup>33</sup> i hi va fer una impugnació contundent dels plantejaments més prototípics del realisme social. En va blasmar el populisme, l'acriticisme del seu sistema de valors, la visió intel·lectualista i romàntica que impregnava el suposat esperit popular, la reducció de les relacions entre art i societat a meres qüestions de difusió dels productes de l'artista, l'ús d'una iconografia i un llenguatge limitat a un folklorisme de manual, la insuficiència del gravat com a mitjà per arribar a les masses o, en fi, l'adopció d'un fals universalisme que obviava les particularitats de les diferents comunitats. Enfront d'aquesta opció, Llorens presentava l'experiència valenciana com un intent de renovar radicalment el model. La seva proposta, assentada en concepcions vinculades a la

teoria de la informació que veien l'obra d'art com un «complex significatiu», defensava l'elaboració conscient d'un llenguatge directament lligat a les noves realitats i la necessitat d'atendre la nova situació socioeconòmica i el paper dels mitjans de difusió de masses en la conformació d'un món que, cada vegada més, es veia definit per les imatges que des d'ells es construïen. A més, subratllava la necessitat que les noves pràctiques artístiques havien d'incidir en llocs de concurrència pública i no només en àmbits minoritaris o en reductes artístics convencionals.

#### BARCELONA I LES NOVES AVANTGUARDES

A final dels seixanta, la sintonia de Cirici amb l'escena artística valenciana va afeblir-se, ja que la perspectiva moderna, asentada en la idea de progrés, des de la qual el crític tendia a contemplar el fet estètic, va portar-lo a considerar que els nous realismes ja no responien a les noves inquietuds i, en conseqüència, va passar a vindicar els corrents conceptualistes emergents, els quals tenien una implantació escassa al País Valencià. En efecte, mentre que a l'entorn barceloní va aparèixer un nombre considerable d'artistes joves que anirien assumint les noves poètiques, auspiciades o recolzades des d'instàncies diverses –de l'Escola Eina a l'Institut Alemany o la revista *Serra d'Or*–, a l'entorn valencià, en canvi, el pes i l'ampli ressò de l'Equip Crònica i de plantejaments afins van condicionar l'obra dels nous autors. Fou un procés una mica semblant al que es va viure a Catalunya, anys abans, amb Tàpies i l'informalisme, els quals van marcar tan profundament el

camp artístic local que van dificultar l'entrada i l'assentament de noves proposicions estètiques.

De fet, els corrents conceptualistes foren els primers a Catalunya que van qüestionar, tant en la teoria com en la pràctica, allò que representava Tàpies, a qui consideraven un artista plenament integrat en les estructures institucionals de l'art i amb una obra sense capacitat real d'antitesi. En aquells anys, Tàpies i Cirici també van entrar sovint en confrontació dialèctica a causa del suport teòric que el crític dispensava a aquesta neoavantguarda conceptualista.<sup>34</sup>

#### A MANERA D'EPÍLEG

Per acabar, deixarem constància d'un afer polèmic que va tenir lloc l'any 1977 arran de la utilització per Cirici de la imatge d'una escultura d'Andreu Alfaro, titulada *Catalan power*, sense el permís de l'autor, per il·lustrar un cartell de propaganda electoral del PSC, el partit on llavors militava el crític de *Serra d'Or* i mitjançant el qual assoliria el càrrec de senador a Madrid.<sup>35</sup> De fet, Cirici sempre havia estat un gran defensor d'Alfaro, de qui valorava la sàvia utilització de materials industrials i el caràcter emblemàtic de bona part de la seva producció, així com el seu compromís social i nacional. Però aquesta apropiació no consentida va provocar un enfrontament agre, Alfaro en va denunciar tant la instrumentalització partidista com la tergiversació de sentit a què, segons ell, havien sotmès l'obra, ja que la referència catalana de la seva escultura incloïa tot l'àmbit territorial, segons les tesis fusterianes, i no només aquella part on el PSC presentava les seves llistes. Un conflicte que no era aliè a les dinàmiques

polítiques del moment, ja que llavors Alfaro era proper al PSPV i es donava una forta situació de tensió amb el PSOE en la lluita per hegemonitzar l'espai socialista, ja que a diferència del PSC, que va pactar un acord amb el PSOE,<sup>36</sup> el PSPV va decidir mantenir-se al marge d'aquest procés de confluència.<sup>37</sup> Això va provocar que en les primeres eleccions espanyoles postfranquistes al País Valencià es presentessin diverses llistes socialistes que competien entre elles i que la posició d'Alfaro no es correspongués amb l'opció política per a la qual es va fer servir la seva obra.

Aquest afer pot ser vist com un senyal primicer de l'inici d'un replantejament de la qüestió nacional catalana, en què els interessos d'uns partits polítics que miraven de situar-se en un terreny de joc acceleradament canviant, les correlacions de força existents, les pressions d'uns aparells estatals vinculats a la dictadura i que no van ser objecte de depuració o, en fi, el nou model territorial amb què es va dotar l'Estat espanyol propiciaren el progressiu ofuscament del projecte dels Països Catalans. El mateix Cirici, tot i continuar defensant la realitat lingüística i cultural comuna, va dedicar menys atenció que abans a les aportacions artístiques del País Valencià. Un fet que, a banda de les motivacions conjunturals esmentades, també cal atribuir a les seves noves responsabilitats institucionals, tant en l'àmbit artístic i organitzatiu de l'AICA com en la política espanyola i europea, així com al distanciament crític que manifestà cap a determinats plantejaments estètics de base postmoderna que van hegemonitzar la nova circumstància històrica. □

1. J. Fuster, «Libros catalanes», *Destino*, núm. 1.138 (30-5-1959), p. 35.
2. Ja abans de la guerra, el clima cultural en què Cirici es va formar i la seva participació en col·lectius del catalanisme republicà, el portaren a assumir aquest marc global. En els seus llibres de memòries, atribueix als articles de J. V. Foix un paper destacat en aquesta conscienciació. Durant la postguerra, l'associació Miramar, que aplegava sectors de la resistència cultural, també va tractar la qüestió; en una trobada de l'any 1948, Cirici va proposar un terme nou per referir-se al conjunt territorial: la *Triada*, que volia reflectir la pluralitat constituent. Poc més tard, Maurici Serrahima, militant d'UDC i cap visible de Miramar, escrivia a Cirici: «Hi ha qui ha realitzat la triada! I sabeu qui? Els jesuïtes!!! [...] Per acord del seu general [...] ha estat dissolta la vella província d'Aragó, i se n'ha format una de nova, la Tarraconense, que comprèn Catalunya, València i Mallorca [...] és a dir, les terres catalanes». Carta de Maurici Serrahima a Alexandre Cirici, Barcelona, 26-10-1948; arxiu particular d'Alexandre Cirici Pellicer (a partir d'ara APACP).
3. J. Fuster, «Libros catalanes», art. cit.
4. Alexandre Cirici, «Sobre *El descrèdit de la realitat* i d'altres assaigs de Joan Fuster», *Serra d'Or*, núm. 192 (setembre de 1975).
5. Ara bé, la posició de Fuster no es pot considerar plenament adscrita al realisme històric, ja que si bé en reconeixia els aspectes positius, també prenia distàncies cap a alguns dels seus postulats, especialment els que podien suposar una dilució o un afebliment de la consciència crítica de l'intel·lectual i del necessari marc de llibertat en què, segons ell, aquesta havia de desenvolupar-se; vegeu Enric Balaguer Pascual, «Joan Fuster i el *realisme històric*. Apunts sobre una dissidència», *Serra d'Or*, núm. 355 (juny de 1989).
6. Jaume Vicens, «Presència valenciana», *Serra d'Or*, núm. 5 (maig de 1960), p. 7.
7. Joan Fuster, «Apunts per a una rèplica a Vicens Vives», *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre de 1960). Fuster va recollir el quant llançat per Vicens als estudiosos valencians i el 1962 publicà *Nosaltres els valencians, Qüestió de noms i El País Valencià*.
8. El llibre fou dirigit per Ferran Soldevila, que coordinà un equip format per una cinquantena de col·laboradors. El seu objectiu principal era donar una visió sintètica de bona part del segle XIX i del XX en un intent de mostrar totes les facetes de la realitat catalana.



9. AA.DD., «Carta oberta als intel·lectuals barcelonins», *Serra d'Or*, núm 4 (abril de 1961), p. 7.
10. L'autor veia el món com un mosaic de cultures que s'estenien sobre el territori, les quals eren el resultat tant de factors interns –d'ordre geogràfic, antropològic, ideològic, polític, racial, econòmic, etc.–, com de factors externs, fruit de les relacions i els contactes que establien unes cultures amb les altres. Al seu entendre, l'art havia d'estudiar-se a la llum del seu marc cultural específic. Aquesta concepció, que superava els enfocaments immanentistes, pot veure's com un precedent de la sociologia de l'art.
11. En els seus primers assajos dels anys quaranta, Cirici ja havia qüestionat el tractament que feien les tendències historiogràfiques dominants de les relacions entre els moviments culturals pretèrits i la territorialitat, les quals historiografies propendien a projectar unes formes polítiques i unes estructures organitzatives del present –els estats nacionals– cap a unes èpoques del passat en què aquestes formacions o eren inexistents o presentaven una altra configuració interna, o bé responien a una funcionalitat diferent.
12. Vegeu Narcís Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2007.
13. Abans d'entrar en relació amb els models *annalistes*, el vincle de Vicens amb Cirici es remunta als anys de la Guerra d'Espanya en què ambdós autors van participar en un projecte comú sobre geopolítica encarregat per la Generalitat de Catalunya. Posteriorment, un i altre conrearien un model eclèctic influït per Arnold Toynbee i altres filòsofs de la història, si bé en el cas de Cirici tendia a predominar el costat més especulatiu.
14. Aquesta lectura s'emmarca en una interpretació esquemàtica de base dicotòmica i de llarga durada caracteritzada per la pugna entre autenticitat i desnaturalització. L'autor considera que la introducció de la corporació cortesana de l'Acadèmia a València va trencar l'autenticitat de l'art valencià, de manera que els seus artistes van passar a adaptar-se «a les modes successives de la petita esfera dominant madrilenya». Després dels esforços d'un Sorolla o un Benlliure per assolir la genuïnitat perduda, no seria fins als anys cinquanta que, segons ell, s'assoliria l'esmentat retrobament. Alexandre Cirici Pellicer, «El retrobament plàstic del País Valencià», *Serra d'Or* (gener de 1960).
15. El juliol de 1956, Joan Portolés va fundar el MAM a Eivissa, on va organitzar les primeres exposicions. Arran del seu retorn a València va establir contactes amb nombrosos artistes i grups, va crear una xarxa de relacions que es va anar estenent territorialment, amb un punt especialment fort a Barcelona, i es va dotar d'una eficient infraestructura que li va permetre impulsar una activíssima política expositiva arreu de l'Estat espanyol i en terres italianes. També va aprofitar les possibilitats de promoció que li oferia el món oficial. L'any 1958, el MAM es va dissoldre temporalment per reforçar la vinculació amb el col·lectiu d'artistes catalans encapçalat per Cirici i es va constituir l'Associació d'Artistes Actuals de València, si bé al cap de poc es retornà al model anterior. Durant la seva existència, el MAM va organitzar gairebé tres-centes exposicions, dos cicles d'art actual, una sèrie de publicacions sobre art contemporani i nombroses conferències. L'associació no estava compromesa amb una única línia estètica, sinó amb totes aquelles que tenien un compromís amb la modernitat. Crítics i intel·lectuals tan diferents com Aguilera Cerni, Cirlot, Fuster o el mateix Cirici van col·laborar en les seves activitats. Vegeu Pascual Patuel, *El Moviment Artístic del Mediterrani (1956-1961)*, València, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1998.
16. Alexandre Cirici-Pellicer, «El retrobament plàstic...», art. cit., p. 23.
17. Altres autors citats per Cirici són Andreu Alfaro, Nàssio Bayarri, J. G. Borillo, Manuel Baeza, Josep Monjalés, Joan G. Ripollés, Andreu Cillero, Luis Prades Perona, Xavier Soler, Josep Vento, Joaquim Michavila, Jacinta Gil, Francesc Pérez Pizarro i Joana Francès.
18. A. Cirici Pellicer, «Actualidad de Alicante», *Revista*, núm. 362 (21 de març de 1959). En el seu article, Cirici ressenya la seva experiència a Alacant, dóna compte de la situació artística que s'hi viu i es lamenta de l'oblit que des de Barcelona hi ha cap a «la más meridional de las tierras de nuestra lengua». A Alacant es va relacionar, entre altres, amb Antoni García Leal, president de la Comissió de Cultura, que l'havia convidat, l'artista Xavier Soler, de qui visità l'estudi, i els crítics d'art Francesc Armengol i Rafael Coloma, que també escrivien en català. APACP, Llibreta 1 (16 i 17 de gener de 1959).
19. Cirici va fer la crònica de l'exposició, que comptava amb una àmplia representació d'autors de la Mediterrània; A. Cirici Pellicer, «II Ciclo de Arte Actual del Mediterráneo», *Revista*, núm. 401 (19 de desembre de 1959). Durant la celebració l'ex-

- posició, Cirici va fer la conferència «Significació de la plàstica actual». A Castelló es va reunir, entre altres, amb Rubén Vela, Portolés, Sòria i Michavila; APACP, L. 121 (28 i 29 de novembre de 1959). L'any següent, Cirici va escriure dos textos per a la publicació *Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo*, l'un sobre Will Faber i l'altre sobre Salvador Sòria.
20. APACP, L. 122 (24 de desembre de 1959).
  21. APACP, L. 124 (24 d'abril de 1960).
  22. Aguilera Cerni va proposar a Cirici entrar a l'Associació Internacional de Crítics d'Art (AICA), en uns moments en què l'Estat espanyol hi tenia escassa representació. APACP, carta de Vicente Aguilera Cerni a Alejandro Cirici Pellicer, València, 24-2-1960. L'any 1978, Cirici va ser elegit president de l'AICA.
  23. Argan va fer el pròleg del llibre de Cirici, *Art i societat* (1964), que l'any 1976 va ser traduït a l'italià en una col·lecció que dirigia Gillo Dorfles. L'editorial Obrador Edèndum en va fer una reedició el 2009.
  24. APACP, carta de Vicente Aguilera Cerni a Alejandro Cirici Pellicer, València, 1-3-1960.
  25. Vegeu Pascual Patuel Chust, «Art geomètric valencià. Consideracions sobre una avantguarda», *Geomètrica valenciana*, València, Sala Parpalló, Institució Alfons el Magnànim i Diputació de València, 1999 [catàleg d'exposició] i Paula Barreiro, *Arte normativo español: procesos y principios para la creación de un movimiento*, Madrid, CSIC, 2005.
  26. Paula Barreiro, «Contra vent i marea: L'art normatiu en l'encreuament», *Arte normativo: 50 aniversari de la primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol: Grupo Parpalló, Equipo 57, Equipo Córdoba, Manuel Calvo, José M. de Labra*, València, Generalitat Valenciana, 2010 [catàleg d'exposició].
  27. La primera expressió s'inspirava en el nom del grup francès Groupe de Recherche d'Art Visuel adscrit a aquesta poètica, mentre que la segona fou emprada per Argan. Cirici va defensar aquests corrents fins a finals dels anys seixanta.
  28. Destaquem les col·laboracions de Cirici a la revista *Suma y Sigue* impulsada per Aguilera, o bé la participació en el *Diccionario del arte moderno* (1986), dirigit pel crític valencià.
  29. [Alexandre Cirici], «Noticiari», *Serra d'Or*, núm. 5 (maig de 1965), p. 40.
  30. En l'adopció d'aquesta denominació per part de Cirici va ser decisiva la coneixença personal de Restany en el congrés que l'AICA va organitzar l'any 1963 a Tel-Aviv i posteriorment la seva participació en el Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi di Arte que va tenir lloc a Rímni l'any següent i en què Aguilera Cerni també tingué un paper rellevant. En aquesta darrera trobada, Cirici hi presentà la ponència «Quatre questions sur la technique et l'idéologie dans l'art», que ha estat traduïda i incorporada en el recull d'Alexandre Cirici, *Viure l'art, transformar la vida*, Catarroja-Barcelona-Palma de Mallorca, Afers, 2010.
  31. Tant alguns dels sentits que Cirici atorgava al nou realisme com la mena d'obres i artistes que englobava sota aquesta denominació no coincidien exactament amb els de Pierre Restany. L'ús que en feia Cirici era més inclusiu i venia condicionat per les dinàmiques i les contradiccions pròpies del camp artístic local; de manera que sota l'esmentada denominació també hi incorporava autors que es trobaven més vinculats a la nova figuració, la figuració narrativa o l'art pop.
  32. Alexandre Cirici, «Todó i els barcelonins», *Serra d'Or*, núm. 3 (març de 1966), p. 39. La participació de Cirici en iniciatives valencianes va continuar essent força habitual en aquests anys, destaquem la seva presència en el jurat del Vè Saló Internacional de Març de València (1964) o la seva participació en les Converses sobre Disseny Industrial al Col·legi d'Arquitectes de València (1967), que va comptar amb l'assistència de membres d'ADI-FAD de Barcelona, personalitats com Tomás Maldonado o Alberto Sartoris i artistes i intel·lectuals valencians com Andreu Alfaro o Tomàs Llorens.
  33. Tomàs Llorens, «Un any d'Estampa Popular de València», *Serra d'Or*, núm. 10 (novembre de 1965).
  34. Per la seva part, Aguilera i Cirici van topar amb els plantejaments de Llorens arran de l'exposició «España. Vanguardia artística y realidad social» (1976) que es va celebrar en el marc de la Biennial de Venècia. L'organització de la mostra anava a càrrec de l'anomenada «Comissió dels deu», on entre altres hi havia Antoni Tàpies, Oriol Bohigas, l'Equip Crònica, Agustín Ibarrola o Antonio Saura, si bé els principals responsables del projecte van ser Tomàs Llorens i Valeriano Bozal. La majoria dels organitzadors se situava en els entorns del PSUC i del PCE. Tant Cirici com Aguilera van adoptar posicions crítiques, si bé per motius diferents, davant l'enfocament de l'exposició. D'altra banda, Llorens va jugar un paper destacat com a principal redactor del text corresponent a l'àmbit artístic del Congrés de Cultura Catalana i també en l'exposició «Art i modernitat als Països Catalans» (1978), celebrada a Berlín.

35. Cirici es va presentar per les llistes de l'Entesa dels Catalans, una candidatura unitària de les esquerres que s'imposà en totes les circumscripcions electorals de Catalunya. Entre les persones elegides també hi havia noms com Josep Benet, Paco Candel o Pere Portabella.
36. Alexandre Cirici va ser un dels dirigents del PSC que va negociar l'anomenat Pacte d'Abril (1977) amb el PSOE per constituir una candidatura d'unitat socialista. Mitjançant aquest primer acord, el PSC compartia llistes i programa amb el partit espanyol, però es mantenia, si més no sobre el paper, com un partit autònom. El PSOE, per la seva banda, reconeixia, genèricament, el dret a l'autodeterminació dels pobles i nacionalitats de l'Estat espanyol. Posteriorment, aquests acords inicials serien objecte de reformulació.
37. A les tensions amb el PSOE s'hi va afegir l'escissió del PSPV poc abans de les eleccions; vegeu Joan Martí Castelló, «Valencianistes socialistes i socialistes valencianistes. Els camins del PSPV», *Afers*, núm. 67 (2010).

## Col·lecció

## BREVIARIS

**L'assassinat entès com una de les belles arts***Thomas De Quincey*

Traducció i introducció d'Albert Mestre

**Micromégas. Una història filosòfica***Voltaire*

Traducció i introducció de Martí Domínguez

**Brevíssima relació de la destrucció de les Índies***Bartolomé de Las Casas*

Traducció de Pau Viciano

Estudi preliminar de Meritxell Bru

Pròleg de Miquel Barceló

**Contra els galileus***Julia Emperador, dit l'Apòstata*

Traducció i introducció de Joan F. Mira

**Assaigs***Victor Klemperer*

Traducció de Marc Jiménez

Introducció d'Antoni Martí Monrde

**Lisboa. Llibre de navegació***José Cardoso Pires*

Traducció i introducció de Vicent Berenguer

**La lluita per la vida***Charles R. Darwin / Alfred R. Wallace*

Traducció de Juli Peretó

Introducció de Manuel Costa i Juli Peretó

**En una cambra i mitja***Joseph Brodsky*

Traducció d'Anna Torcal i Salvador Company

Introducció d'Antoni Munné

**Juli despatxat de les portes del cel***Erasmus de Rotterdam*

Traducció i introducció d'Antoni Seva

**L'esperit alemany en perill***Ernst Robert Curtius*

Traducció de Marc Jiménez

Introducció d'Antoni Martí Monrde