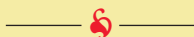

URBS PICTURATA

La ciutat en l'obra d'Antoni Vives Fierro

Lluís Calvo (ed.)



Editat amb motiu de l'exposició celebrada
el mes de juny de 2008
a la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya

URBS PICTURATA

La ciutat en l'obra d'Antoni Vives Fierro

«PUBLICACIONS DE LA RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS»

URBS PICTURATA

La ciutat en l'obra d'Antoni Vives Fierro

Lluís Calvo (ed.)



Editat amb motiu de l'exposició celebrada
el mes de juny de 2008
a la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya

RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS
CSIC-GENERALITAT DE CATALUNYA

Barcelona, 2008

**Consorci de la Residència d'Investigadors
CSIC-Generalitat de Catalunya**

President del CSIC: CARLOS MARTÍNEZ ALONSO

Conseller d'Innovació, Universitats i Empresa:

JOSEP HUGUET I BIOSCA

Consell de Govern

President del Consorci: RAFAEL RODRIGO MONTERO

(Vicepresident d'Organització i Relacions Institucionals del CSIC)

Director: FRANCESC FARRÉ RIUS

Director científicocultural: LLUÍS CALVO CALVO

Vocals:

RAMON MORENO I AMICH

(Director General de Recerca del DIUE)

ISIDRE MASALLES I ROMAN (Director de Serveis del DIUE)

LLUÍS CALVO CALVO (Coordinador Institucional del CSIC a Catalunya)

© Dels textos: ELS AUTORS

© De les pintures: ANTONI VIVES FIERRO

Primera edició: juny de 2008

Impressió: S. A. de Litografia

D. L. B 27171-2008

Sumari

FRANCESC FARRÉ

La creativitat a l'abast d'un pintor 7

La creatividad al alcance de un pintor 45

LLUÍS CALVO

Més enllà de la ciutat ficció: Antoni Vives Fierro
i Barcelona 9

*Más allá de la ciudad ficción: Antoni Vives Fierro
y Barcelona 47*

ANTON M. ESPADALER

Antoni Vives Fierro. Tractat de Barcelona 21

Antoni Vives Fierro. Tratado de Barcelona 57

RICARDO SANMARTÍN

Cultura al paisatge de les ciutats d'Antoni Vives Fierro 31

Cultura en el paisaje de las ciudades de Antoni Vives Fierro 67

Apèndix | *Apéndice*

Antoni Vives Fierro, un artista d'aquí i d'allà:
esdeveniments més significatius en la seva trajectòria
artística..... 81

*Antoni Vives Fierro, un artista de aquí y de allá:
acontecimientos más significativos en su trayectoria
artística*

Antoni Vives Fierro, la creativitat a l'abast d'un pintor

LA RESIDÈNCIA D'INVESTIGADORS té com un dels seus objectius prioritaris la promoció i divulgació de la cultura científica i posa el màxim interès a fer arribar al gran públic els resultats de les investigacions més rellevants, del passat i del present, que s'han generat en el camp científic, tant a Catalunya i a Espanya com arreu del món. Mitjançant l'organització d'activitats científicoculturals estableix ponts i lligams entre ciència i cultura —les arts plàstiques, la música, la poesia i la literatura—, aprofitant-ne les sinèrgies, i posa tots els recursos necessaris al servei de la ciència, la cultura i la societat.

En aquest context, la Residència d'Investigadors ha col·laborat mantes vegades amb l'artista Antoni Vives Fierro. La primera vegada l'any 2004, amb l'exposició «Una mirada al Raval», i poc temps després amb la presentació, veritablement multitudinària, del seu llibre *Vives Fierro, un any més... 2004 ...un any menys*. Des d'aleshores, en Vives Fierro ha col·laborat en diversos actes de la Residència amb algunes de les seves pintures, com fou el cas del *Concert de Primavera II* en rememoració del grup Diabolus in Musica creat el 1965 per Joan Guinjoan i Juli Panyella. A més, va fer els retrats dels Nobels espanyols Severo Ochoa i Santiago Ramón y Cajal, el primer arran del centenari del seu naixement i el segon amb motiu del centenari de la concessió del Premi Nobel, tots dos treballs per a la Presidència del Consell Superior d'Investigacions Científiques a Madrid.

La creativitat necessita, entre altres coses, una tècnica adient, altrament la seva manca limita considerablement el progrés

científic i artístic. Com va dir René Descartes, «*Tout progrès scientifique est un progrès du méthode*».

Antoni Vives Fierro mitjançant el *collage* ha redescobert la Barcelona que trepitgem cada dia, amb la seva gent al lloc que li pertoca, i ens fa veure la vida real de la ciutat. Mirant les seves teles sentim realment la personalitat de les individualitats i l'esperit dels edificis. Dels Encants a la Boqueria, d'El Molino al Liceu i el Palau de la Música, del Passeig de Gràcia, de la Pedrera, a la Llotja, del Raval a la Barceloneta. Tot aquest món existeix, però en Vives Fierro ens el fa veure, de la mateixa manera que Newton, veient la caiguda de la poma, va posar els fonaments de la nova física. Si més no, aquí, que les estrelles del nostre firmament segueixin les seves òrbites brillants.

En darrer terme, vull agrair als autors dels textos d'aquest llibre el seu esforç per penetrar en el món plàstic del nostre autor i propiciar un coneixement més ric i profund de la seva obra per tal que tots els amants de les arts plàstiques puguin gaudir molt més de l'íntim sentit de les pintures d'Antoni Vives Fierro.

Dr. FRANCESC FARRÉ I RIUS
Director de la Residència d'Investigadors

MÉS ENLLÀ DE LA CIUTAT FICCIÓ: ANTONI VIVES FIERRO I BARCELONA

LLUÍS CALVO

*Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya
Institució Milà i Fontanals-CSIC. Barcelona*

A tall d'introducció

Endinsar-se en l'obra pictòrica d'un autor significa participar d'una experiència que va més enllà del que signifiquen els ensenyaments i els aprenentatges que en el decurs de la vida cadascú de nosaltres anem fent nostres. Iniciar l'anàlisi de qualsevol creació artística comporta un veritable desafiament, ja que s'ha d'atendre no solament als aspectes més purament formals (composició, tècnica, etc.), sinó també, i sobretot, a allò que dota de singularitat el treball de qualsevol artista: intentar aprehendre aquella percepció que li permet captar els matisos que a qualsevol altre li passen desapercebuts, no és tasca senzilla.

D'ençà de la revolució impressionista, coincidint en el temps amb la irrupció de la fotografia, la revolució darwinista i, amb posterioritat, la psicoanàlisi i la teoria de la relativitat, la pintura contemporània ha experimentat una diversificació, formal i conceptual, que, al llarg del segle xx, ha permès anar molt més enllà en el coneixement del que és la realitat, pròpia o aliena, figurada o creada.

Per aquesta raó, intentar parlar d'una de les sèries més constants en l'obra d'Antoni Vives Fierro significa un repte considerable, perquè, més enllà de la indiscutible i magnífica factura tècnica, les pintures barcelonines de Vives Fierro esdevenen un

exercici quasi d'anàlisi cultural, quasi gosaria dir-ne etnogràfica, per documentar formes i situacions, indrets i edificis, etc., de la Barcelona dels darrers 25 anys.

Referents per a una pintura

Sempre mogut per una constant inquietud per conèixer i plasmar a través dels seus pinzells la seva estimada Barcelona, en Vives Fierro inicià un projecte, personal i particular, potser en un primer estadi de manera no gaire conscient, per endinsar-se pictòricament en alguns dels referents socials i, en bona mesura, simbòlics de la Ciutat Comtal.

D'antuvi, Barcelona ha estat una ciutat que s'ha caracteritzat per una fesomia i un tarannà propis, que l'han fet una ciutat oberta i, com a bona ciutat mediterrània, amb uns colors ben propis, tal com, per exemple, ja deixà escrit el viatger llombard Norberto Caimo, que, l'any 1755, tot visitant la ciutat, digué que: «[...] em vaig veure sorprès al trobar els edificis tan alegres [...] és un espectacle molt agradable el de totes aquestes cases tan ben alineades, pintades de diferents colors, i els carrers tots ben distribuïts, amples i tirats a cordill».¹

L'«espectacle molt agradable» de Caimo no era sinó la resposta pròpia i adaptada de Barcelona a tota l'estructura urbana que caracteritza la xarxa urbana i humana de la Mediterrània, la qual, com escriví Josep Lluís Sert², és «una gran regió a escala humana, única en el món, que reuneix [unes] condicions particulars, que faciliten i estimulen l'intercanvi de pobles i

1. Vegeu Manuel Alvar. *España. Las tierras. La lengua*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pp. 45-46.

2. Josep Lluís Sert. «Urbanisme i arquitectura». A: Ll. Calvo i J. Mañà (eds.). *De l'ahir i de l'avui. El patrimoni etnològic de Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1995, pp. 70-71.

civilitzacions», situació que, com deixà escrit Paul Valéry, va permetre que la Mediterrània esdevingués una autèntica «màquina de creació de civilització», tot propiciant la constitució d'alguns dels ideals universals més importants de la Humanitat, ja sigui a nivell polític (democràcia), jurídic (drets humans), religiós (monoteismes) o científic (pensament racional). En aquest sentit, com deia Karl Popper,³ una ciutat com l'antiga Atenes esdevingué l'exemple paradigmàtic dels avenços esmentats, fent aportacions de primer ordre en la recerca d'eines per afavorir la convivència com la idea d'*eunomia* —o «bon govern»—, que cercava l'equilibri dels interessos en conflicte dels ciutadans, tot propiciant una constitució ètica i humanitària més enllà de les temptatives d'establir tiranies o totalitarismes. Potser el Consell de Cent barceloní no diferia gaire d'aquesta idea...

La recerca de nous modes d'organització de la convivència entre els ciutadans de les ciutats mediterrànies es veié, possiblement, afavorida per la seva mateixa configuració urbana, basada en traçats geomètrics, tot creant espais diferenciats i dosificats, ben visibles tant en els mateixos indrets de trobada (àgora, *stoà*, rambles, places, mercats, passeigs...) com en la diversitat de les mateixes edificacions; una concepció cívica impregnà el disseny i la construcció de les ciutats i de les viles mediterrànies, les quals esdevingueren, per si mateixes, punt d'atracció, de trobada i d'intercanvi, ja fos econòmic o intel·lectual, situació que propicià que, com digué l'esmentat Popper,⁴ el xoc cultural esdevingués eina creadora i generadora de noves possibilitats, tant urbanes com socials i econòmiques. Aquest xoc cultural ha fet que la ciutat mediterrània hagi trencat la monotonia constructiva —fins i tot humana— d'altres contrades,

3. DD.AA. *Premi Internacional Catalunya. Deu anys. Creació i ètica*. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània, 1998, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 40.

com es pogué comprovar en els Jocs Olímpics d'Atlanta (EUA) de 1996 quan es va haver de crear *ex-professo* una plaça per tal que les persones, aplegades en un sol espai, poguessin celebrar els èxits esportius...

Aquests coneixements històrics són imprescindibles per comprendre el paper de les nostres ciutats en un moment en què esdevenen l'espai en el qual «s'interpreta la història i, al mateix temps, s'experimenten les seves acceleracions, les seves contradiccions i els seus vertígens»⁵ i, per tant, són referències de primer ordre per apropar-se a la pintura de Vives Fierro sobre Barcelona.

Memòria versus ficció: la Barcelona de Vives Fierro

Més enllà de la magnífica factura formal, una anàlisi no estrictament pictòrica de la seva producció esdevé, com ja he dit abans, un desafiament, perquè Vives Fierro ha sabut penetrar en l'esperit de la ciutat a través d'alguns dels seus referents urbans, socials i culturals més destacats. Com tota gran ciutat, Barcelona és plena de contrastos, de mescles i de fusions; en aquest sentit, Vives Fierro ens ajuda a veure-la amb una altra mirada, i la seva pintura ens permet percebre-la com un ens on les contradiccions són realitat ben viva. I ho aconsegueix apropant-nos a les seves dicotomies, permetent-nos viure el contrast entre el Palau de la Música i El Molino, entre el Passeig de Gràcia i la Barceloneta, entre el Raval i el Liceu, entre els edificis gòtics i els modernistes, entre el comerç popular de la Boqueria i el món de les finances a l'antiga borsa de Llotja.

La Barcelona de Vives Fierro permet assolir allò que en el món de les ciències socials es coneix com «densitat etnogràfi-

5. Marc Augé. «Llocs i no-llocs de la ciutat». *Revista d'Etnologia de Catalunya* (Barcelona, abril de 1998), núm. 12, p. 8.

ca». Fer treball de camp per a un antropòleg significa conviure amb les comunitats objecte d'estudi, observar-les, participar-hi de dia i de nit. En bona mesura, certs artistes esdevenen veritables etnògrafs de la realitat, ja que l'observen i en fan la descripció a través de la seva particular manera d'aprehendre-la. Treballar a peu de carrer ha possibilitat a Vives Fierro captar els ritmes més íntims, més precisos, més detallistes, d'una ciutat que s'ha anat configurant com un xarxa urbana en la qual, especialment d'ençà de la recuperació de la democràcia a Espanya, el que és «habitual [*esdevé*] avantguarda, fertilitzant els elements populars amb els elements intel·lectuals, i entrecreuant la vida amb l'art»,⁶ combinacions que han permès que Barcelona «no envelleixi, sinó que es renovi fent viure, en contínues joventuts, el que els anys fan madurar».⁷

Una capacitat d'atracció prodigiosa, amb potència poètica i evocadora més que notable, ha fet de Barcelona un indret en el qual «s'uneixen i eventualment s'encaren les històries, les classes socials i els individus»,⁸ capacitat que Vives Fierro ha sabut plasmar magníficament: renovació i canvi, tradició i modernitat esdevenen claus per anar més enllà en la visió de les seves obres urbanes barcelonines.

L'obra barcelonina d'en Toni Vives Fierro amaga, però, molts altres valors. En aquest sentit, com ja és conegut, la pressió del canvi ha fet que Barcelona, com tota gran urbs contemporània, estigui sotmesa ara als trepidants ritmes de la societat de la informació i a continuats moviments de població. Per aquesta raó, ha fet una aposta per dur a terme una decidida renovació de molts dels seus edificis, renovació que, combinada

6. Luis Fernández Galiano. «Almas de Barcelona». *Babelia* (Madrid, 24 de juny de 1995), p. 19.

7. Manuel Alvar. *España. Las tierras. La lengua*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, p. 45-46.

8. Marc Augé, *op. cit.*, p. 11.



Bar Resolís (El Raval).

amb el naixement de noves actituds, costums i visions socials i culturals, ha fet de la ciutat un veritable laboratori d'experiències urbanes i humanes, més enllà d'algunes de les tendències globalitzadores que apunten cap a la creació dels «no-llocs» urbans, que Paul Virilio defineix com aquells espais en els quals no es poden llegir ni les identitats ni la història, ni s'hi poden establir relacions fluïdes entre les persones, espais en els quals la instantaneïtat i la ubiqüitat esdevenen norma (vies aèries, aeroports, autopistes, pantalles de tota mena, ones, cables, supermercats, estacions de servei, macrocentres d'oci i de compres...), espais que privilegien uns tipus de relacions bàsicament marcades per l'individualisme i que donen com a resultat el



El Molino.

sorgiment d'una «ciutat-ficció», feta a base de no-llocs, de ficcions. La «ciutat-ficció» dels no-llocs contrasta vivament amb la «ciutat-memòria», la qual dialoga, a partir de les seves arrels i tradicions, amb cadascú de nosaltres. La «ciutat-ficció» cerca la remodelació de les nostres «ciutats-memòria», i aquest, potser, sigui el més gran perill que amenaça Barcelona i les nostres viles: caure en la «parcematització», en una arquitectura i en una societat de la trivialitat, en la qual es tendeix no solament a afavorir l'oci sinó també a basar la cultura, quasi de manera exclusiva, en l'oci. Solament fent una decidida aposta per donar cabuda a l'imaginari, als instruments de la «ciutat-memòria», i combatent les tendències que fomenten els desequilibris ur-

bans, afavoreixen els beneficis a curt termini i el culte a la tecnologia mal entesa que ignora el factor humà, Barcelona —i les nostres viles!— podrà tenir possibilitats de ser el que sempre ha volgut ser: una ciutat en la qual tradició i innovació siguin elements continuats de creació de trama urbana i de xarxa socio-cultural.

Des de la perspectiva esmentada, la pintura de Vives Fierro adquireix noves dimensions: ens retorna a l'essència del que ha estat i és Barcelona, una «ciutat-memòria» que viu per a la seva gent, amb la seva xarxa urbana i els seus edificis coloristes, com deia Caimo el 1755; per aquesta raó, les pintures de Vives Fierro, a hores d'ara, ja són tot un referent memorialístic de com era la ciutat, amb les seves vedettes d'El Molino o la ja clàssica sortida del Liceu de les classes benestants de la ciutat.

Totes les societats necessiten els seus referents per fer front a les acceleracions de la història i del temps. Per aquesta simple i senzilla raó, avui, el 2008, la pintura de Vives Fierro ja té un valor de primer ordre, més enllà de qualsevol consideració merament estètica: per si sola, pot ser, i és, un referent cultural.

Avui potser més que mai, en un entorn cada cop més canviant, cal fer una aposta decidida per tornar a posar damunt la taula els referents simbòlics propis, en diàleg amb els nous corrents de pensament. Dotar de continguts simbòlics Barcelona, i el conjunt de les nostres viles, és una tasca de primer ordre per a tota la societat: vells i nous espais poden esdevenir eines no solament de reconfiguració urbana, sinó especialment de lluita contra la degradació urbana i humana de les ciutats. Com ha escrit Marc Augé, cal «tornar a simbolitzar el fet real i ressuscitar amb el mateix impuls l'imaginari, la ciutat i el lligam social; [si no] no hi ha més que terror o bogeria».⁹

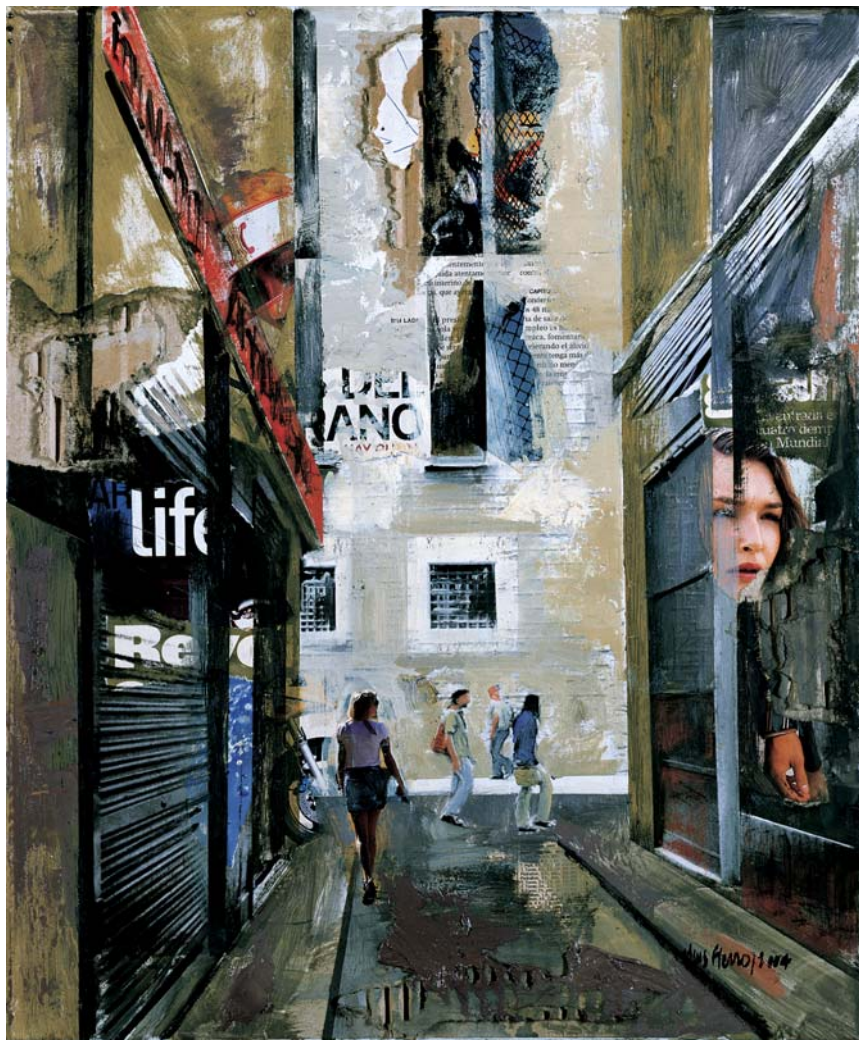
Més enllà de la innegable qualitat artística i de la magnífica factura dels seus pinzells i dels seus *collages*, potser el color, la

9. Marc Augé, *op. cit.*, p. 15.

trama urbana, la diversitat, els personatges, les botigues, les seus de les institucions, les places, els carrers, les façanes, el color de la ciutat i de la vida de i en les pintures barcelonines d'Antoni Vives Fierro siguin les claus de volta d'una ciutat que vol continuar sent referent de passat i de futur per a tots els qui estimen Barcelona i Catalunya.



La Borsa. Palau de la Llotja de Mar.



Carrer del Raval.



Carrer del Raval.

ANTONI VIVES FIERRO. TRACTAT DE BARCELONA

ANTON M. ESPADALER

Universitat de Barcelona

LA CIUTAT DE BARCELONA ha guardat fins no fa gaire una notable desproporció entre l'interès que suscitava entre els literats i el que despertava entre els artistes plàstics. La poesia i la novel·la aconseguiren de reflectir-la, de criticar-la o d'idealitzar-la —pensem en Narcís Oller, Robert Robert, Guerau de Liost—, mentre que als pintors, que tanmateix ens han llegat magnífiques escenes urbanes des de l'edat mitjana, els ha costat més d'abandonar assumptes més íntims o, en el fons, més llibrescos, i fer-ne la matèria primera de les seves teles. Avui, la decisió de pintar la ciutat ens sembla d'allò més normal. Quan s'hi posà Antoni Vives Fierro, amb primerenques visions de Londres i de París, no eren pas tants els pintors que s'hi dedicaven. D'aquelles obres, a mi sempre me n'ha cridat l'atenció que qui pintava era algú que trepitjava el carrer i que, per tant, trobava motiu en les voreres gastades amb cotxes aparcats, en les ratlles desdibuixades de l'asfalt, en els arbres enfredorits i fantasmals que evocaven el que després se'n diria mobiliari urbà. No hi havia, doncs, refugi. O almenys el refugi que podria suggerir els carrers de la ciutat contemplats des del balcó o a través de la finestra. El pintor no discursejava sobre la ciutat des d'un *atelier* volent transmetre sensacions de confort, tot posant-hi un tamís distanciador, un filtre que literaturitzés el traç del pinzell, sinó que, ben al contrari, va voler pintar en la immediatesa, a peu de carrer, sense evitar cap de les sensacions, no sempre pacífiques, que hom rep quan es mou, sense altra pro-

tecció ni bagatge que els ulls ben oberts, per una gran ciutat a qualsevol racó de món.

A Barcelona, primer foren els Encants, un punt de fuga en aquella Barcelona mesocràtica i grisa. Un espai gairebé d'extraradi, on la ciutat, com d'amagatotis, passava comptes amb la història, per treure-se-la de sobre o per recuperar-la; on la lluita entre memòria i oblit es duia a terme en un territori polsós, sense cap alenada èpica, i on la tragèdia es dissimulava a còpia de pintoresquisme. La literatura trigà a descobrir-ho. Només Julià de Jòdar, i força anys després de passar-hi la paleta de Vives Fierro, sabé veure-ho en un bon llibre, de títol tan eloqüent com *Zapata als Encants*.

D'allí va passar al centre de la ciutat, o sia, on la temptació pel *fait divers* no tenia el més mínim sentit. El Passeig de Gràcia n'és l'antítesi més absoluta: és la categoria contra l'anècdota. És un espai on Barcelona es mostra en la seva màxima serietat i aspira a donar imatge de solidesa. Ja no és aquell lloc on la gent de casa bona anava a saludar-se i a galantejar, si es vol veure amb Carner, o simplement a lluir, exactament a «fer el merda», segons va escriure Gaziell a *Tots els camins duen a Roma*. Potser per això el tret més rellevant del Passeig de Gràcia vist per Vives Fierro és l'absència de gent. S'imposen els edificis, sense ningú que tregui el nas als balcons o darrere les cortines. L'espectacle havia desaparegut. Qui corre pel carrer no té temps de badar, els tendals anuncien activitat, com el pàrquing, els aparadors i els lluminosos. Al vell passeig ja no s'hi passeja. El més estàtic mira inquiet el rellotge. L'any 82, quan va presentar l'exposició dedicada al Passeig de Gràcia, el *boulevard* s'estava convertint en un carrer on el primer negoci era el bancari. Hi havia un esforç per fugir dels tons sobris, però tot prenia un aire farcit de moral reformada.

El Liceu als anys vuitanta havia recuperat la calma. L'entrada i la sortida havien deixat de ser un exercici de risc conduït pels joves bàrbars i hom podia anar-hi no només amb comodi-

tat, sinó també amb el desig de temptejar una certa idea del luxe. Modesta, de fet, car en el fons no consistia en altra cosa que en el tast d'un antic ritual: una mica d'etiqueta, el còctel de xampany —que era cava—, l'accés, si s'esqueia, a racons preuats i un xic misteriosos, val a dir l'assaig d'allò que Llorenç Villalonga anomenà les «elegàncies opaques». Hom comptava amb un precedent il·lustre, Ramon Casas. Antoni Vives Fierro en captà els moments, les seqüències, si es vol, el *tempo* del gran teatre, que no el marquen les obres, sinó els espectadors. L'òpera ja no és cap novetat. No hi ha baralles entre partidaris de Verdi i seguidors de Wagner. A l'escenari s'executen partitures antigues. La funció són els barcelonins a l'òpera, impacients, avorrits, satisfets, pendants encara de topar, amb coqueta displicència, amb la mirada que convé, sabedors que allà sí que, amb ple dret, ells formen part de l'espectacle.

Hi ajuda que el recinte no deixa indiferent, però, excepte per a uns quants que accedeixen a la famosa sala dels miralls, la seva arquitectura no té cap atractiu. És un teatre com n'hi ha tants. Ho puc dir a més a més perquè el meu amic i company d'estudis Pere Puértolas (fèiem veure que estudiàvem gramàtica generativa), ara músic famós, m'hi convidava a jugar a ping-pong; i com que l'he vist amb els llums encesos i a les fosques, i m'hi he passejat amb ell com qui feia *le tour du propriétaire*, en tinc un record bastant ajustat.

L'edifici que de debò valia la pena, reforçat pel fet que la música que proposava era d'una altra mena, amb el complement significatiu que el seu públic era menys donat al vestit d'excepció, i a allò que, amb un punt de carrincloneria, se'n diu *glamour*, era el Palau de la Música Catalana. Agradarà o provocarà exercicis continuats de sornegueria, com li passava a Josep Pla, però l'obra es fa mirar. I, si hom se sent vençut, admirar. No m'estranya, aleshores, que en la interpretació que en fa Vives Fierro el públic s'esvaeixi. No s'esborra, però és engolit per la imponent arquitectura. Una arquitectura que és en el fons un



Passeig de Gràcia.

enorme decorat. A diferència del Liceu, el públic ací ja no és protagonista. Tampoc no és un silenciós comparsa. És un espectador que ha d'atendre a moltes sollicitacions, que participa d'un art ambiciós de totalitat, però que sap que l'abonament no li concedeix cap fantasia de propietat. Com a molt un benestar que no cotitza a borsa. En canvi, li concedeix el rar goig de copsar que lluny que són del món comú els territoris dels artistes.

El Palau, com bona part de l'arquitectura modernista, és una reinterpretació del gòtic. En aquest cas, el gòtic que gaudeix de l'art lluny de les preocupacions. O potser fóra millor dir, considerant l'antic tarannà de la ciutat, després de les preocupacions. Així, tot naturalment, però seguint una forta connexió de fons, Vives s'interessà per la Llotja. L'escenari de la febre d'or, l'edifici solemne que custodiava el batec més primigeni de la ciutat, el lloc on els protagonistes de les anteriors



Passeig de Gràcia.

aventures no estaven lligats per cap convenció i mostraven la seva cara autèntica. El lloc és magnífic, majestuós. La prosa que s'hi gastava, vulgar i terra a terra. Els colors hi són tenebrosos. El moviment, que s'hi endevina convuls, desmanegat. Vista des de fora, l'envolta tot el color del món. Els discrets parterres de la plaça Palau i els gladiols que hi creixen, segons els pinta Vives, semblen principescos i plens de vida. Aquella exposició degué produir una gran malenconia.

L'alegria de viure, o almenys la seva representació —que no és poc—, es trobava no gaire lluny d'allí, a El Molino del Paral·lel. Una rêmora dels anys de preguerra, quan el barri era el rovell de l'ou de la bohèmia i dels assaigs llibertins en totes les seves gradacions, segons el descriví Lluís Capdevila. En contrast amb els altres teatres musicals de la ciutat, El Molino basava tot el seu atractiu en la confusió d'escenaris i el repartiment de papers, car tothom actuava: l'espectador de figurant o

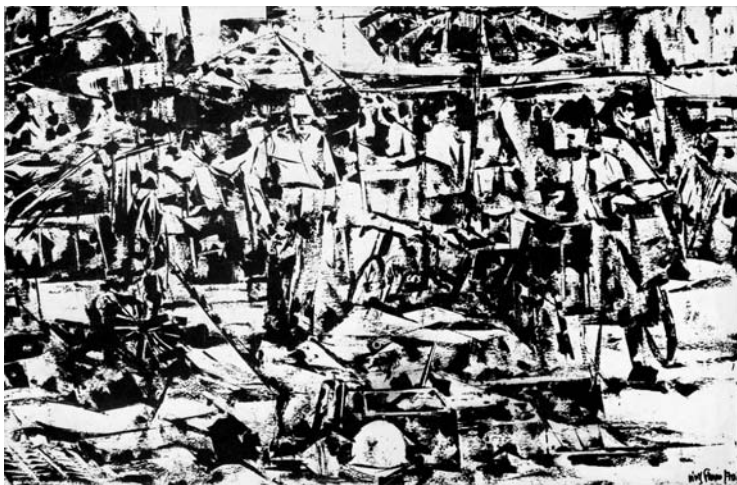
d'imprevist meritori. La *vedette*, a més del seu paper en el *libreto*, exercia de desinhibidora pública. Una mica a la manera dels primitius actors ambulants del primer teatre grec. *Y tú cómo te llamas*, es titulava un dels quadres d'aquella exposició. El quadre il·lustrava el silenci sobrevingut, la sala en penombra, la *vedette* enjogassada, i l'interpellat rumiant contra rellotge una sortida airosa. Una mentida —potser tan sols una fantasia més—, abans de posar-se vermell com un tomàquet.

Si El Molino respirava una certa irrealitat —provocada pel fet de viure en un temps que no constava a cap calendari—, l'esplendor de la Boqueria irradiava una força vital espontània i vertadera que convocava a una oda nutrícia i epicúria. El mercat de la Boqueria és tot ell un espetec que omple l'espai de tanta profusió de formes, olors, textures, veus, de tantes suggestions, de tant de moviment que hom té la sensació que no hi podrà mai donar un pas. Com si la ciutat celebrés la proximitat feliç del mar i el bon tracte de la terra i el bosc, com si allà mateix hi hagués una poderosa cruïlla de camins on fineixen multitud de trajectes, la Boqueria vessa sabors fins a deixar sentir un insospitat *horror vacui*. Els olis de Vives Fierro es tornen aleshores atapeïts, no hi ha espai per a res. Tot és ple, i qui els contempla sent com li arriba un brogit mesclat de xiuxiueig i de cridòria, de sorolls esparsos i de trepigs vacil·lants que encén l'ànim d'una revolada, com els licors del tròpic.

En el catàleg de l'exposició *Mirades del Raval*, Vives Fierro va escriure: «No hauria estat possible passar del Passeig de Gràcia al barri del Raval, sense l'experiència de pintar al voltant de deu anys la ciutat de l'Havana». Hi ha certament la voluntat de vincular una cosa amb l'altra, de donar testimoni de dues decadències, i de dues vitalitats, però també el descobriment d'un barri que anava prenent un altre caire, perquè estava abandonant, alhora que canviava la població, els aspectes sòrdids que havia conegut el pintor durant la seva infantesa i adolescència. El barri era en part el mateix, però en els seus millors racons

s'havia rejuenit, i es trobava a punt d'emparentar amb el Born, que, amb el ritme que duu, s'està convertint en el nostre *Marais*.

I del Raval a la Barceloneta només hi ha un pas. Allà potser sí que hi descobreix una petita Havana, un lloc amb personalitat gairebé inalterada, que retrata amb un constant i estimulant toc de blau que ordena tots els altres colors i li permet de bastir una poètica de regust meridional, que sembla fondre el Mediterrani i les Antilles, vinculada al temps lent, a la conversa als cafès i als carrers, a les relacions més directes, càlides i personals, amb sovintejada presència als espais públics. I amb un sentit despert del joc que la tècnica del *collage*, usada també amb brillantesa a la sèrie del Raval, remarca sàviament i divertida.



Els Encants Vells.



El Molino.



Carrer de Sant Ramon.

CULTURA AL PAISATGE DE LES CIUTATS D'ANTONI VIVES FIERRO

RICARDO SANMARTÍN

Universitat Complutense

SEMPRE ÉS DIFÍCIL parlar sobre pintura, perquè, com ho subratllen els propis pintors, la pintura és una de les arts plàstiques i el medi en el qual s'esdevé la seva experiència és la vista. En atansar-nos a l'obra d'Antoni Vives Fierro també veiem la textura d'una superfície pintada, esgarrapada, a la qual s'han anat sumant fragments de cartró, de textos i de fotografies, i per això a més de veure-la sentim, fins i tot sense tocar-la amb les mans, la conversa material que es desenvolupa a la seva superfície. De vegades fins i tot olorem els pigments, els vernissos i gomes d'enganxar amb què l'autor ha anat creant l'obra que finalment contemplem. L'experiència plàstica d'una obra comença amb els sentits anteriors a la paraula, però es resisteix a quedar-se a l'avantsala d'una experiència que sempre és molt més àmplia. El goig de la contemplació ens tempta de prendre la paraula, ja que és el propi autor qui ens deixa com a pistes una infinitat de signes carregats no només de forma i color, de textures intenses, sinó també de significats plens d'història, de claus socials i culturals que ja no són simplement plàstiques, sinó que ens endinsen en la vida que batega més enllà de la tela, en aquest marc d'experiència anterior al quadre. Cedint a la temptació, ens arrisquem a desentranyar amb les nostres paraules alguns dels possibles significats suggerits a les obres que observem, perquè en elles, en compartir una experiència social i unes categories culturals similars amb l'autor,



Londres.

entreveiem els referents a què apunten els seus signes. Les obres, llevat d'alguns rètols i retalls de premsa en algun *collage*, no *diuen* res, no estan fetes per entrar al torrent del discurs, però sí que *volen dir* molt més del que cap en una ordenada successió de paraules. La seva veu plàstica canta amb una simultaneïtat de signes impossible en la successió dels sons del discurs i s'aproxima a l'efecte harmònic de la música, als seus contrastos i dissonàncies, o a la suma de veus que se sobreposen en un cor. La manera com l'art de la pintura connecta amb els que l'observem ens exigeix un exercici d'atenció a la seva simultaneïtat plàstica, i aquesta és una de les dificultats que cal salvar en canviar de mitjà expressiu amb la paraula. Una altra de les dificultats sorgeix en traduir en paraules l'experiència muda de la



Londres.

contemplació, el plaer en el qual l'art assoleix la seva existència i que no rau només a admirar la mestria d'una execució ben resolta, el desplegament d'una habilitat inusual, sinó també en la penetració humana que l'obra aconsegueix transmetre'ns gràcies a aquella habilitat.

En el cas d'Antoni Vives Fierro el realisme de les imatges només facilita en part el treball interpretatiu, ja que, en realitat, una vegada reconeixem els seus temes ens obliga a traslladar una mica més enllà de la seva aparença la pregunta que brolla de la nostra admiració per la seva obra. Es tracta d'un realisme expressionista en què es reconeix la coincidència amb alguns trets de la sensibilitat de Cézanne, de Gutiérrez Solana, del realisme màgic d'Antonio López i, encara que ell expressi la seva

estimació de Picasso, Miró i Miralles, també hi veiem la memòria de Max Beckmann o la velocitat urbana de Willem de Kooning. Si subratllem la memòria d'aquests autors no solament es deu al gest i al color, sinó també als temes urbans. Vives Fierro ha contemplat Barcelona, Madrid, París, Venècia, Londres, Ginebra o Nova York. Esmonto els noms de les ciutats per destacar-les com a objecte privilegiat de la seva mirada. Certament no ha pogut pintar la *ciutat* com a tal, sinó sempre alguna de les seves parts, alguns carrers, places, mercats o edificis singulars. Però és obvi que la seva selecció encarna el punt de vista d'una pregunta que pretén desentranyar l'ànima urbana que respira a la part que ocupa la seva mirada. Amb tot, és després de la seva obra a l'Havana que reconeixem la plenitud d'aquella pregunta latent a la seva pintura urbana. Com ell ha reconegut, no buscava pintar la ciutat, sinó que va ser la pròpia Havana qui se li va mostrar enlluernant-lo amb el seu paisatge. Aquest pas de la recerca activa a la recepció passiva d'una experiència sorprenent marca sempre la qualitat de la creació autèntica. L'Havana sedueix la mirada de Vives Fierro i no solament n'enriqueix la paleta, sinó que desvela la complexitat de colors que tancava el negre de les seves teles anteriors. No abandona el negre a l'Havana, sinó que, més aviat, li arrenca les llums de colors que sumava al seu cos fosc i que des de llavors milloren el seu ja savi ús de l'esfalt negre. Ara, quan comparem la seva pintura de l'Havana i el paisatge de l'Havana verdadera tenim la impressió com si la ciutat històrica hagués nascut de la seva pròpia mirada i dels seus pinzells. No és fruit de la fidelitat de la còpia, sinó de la percepció creativa de l'ànima de la ciutat. Ho podem comprovar si repetim l'exercici amb Barcelona, Londres o qualsevol de les ciutats que Vives ha recreat a la seva pintura. L'aire tan diferent entre unes i altres ha passat a les seves teles i cartrons amb la precisió d'un artista que domina el seu mitjà, que mira i veu, que penetra en el que contempla, i que, amb la velocitat que l'esfalt li permet, suma i superposa

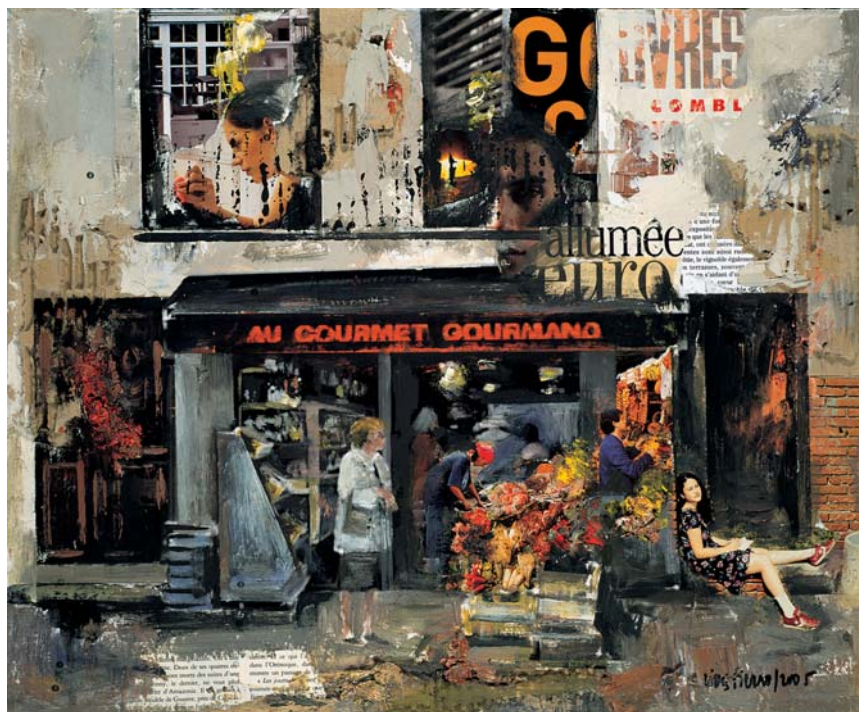
altres colors deixant que la rapidesa de la seva comprensiva mirada deixi empremta en el gest, en l'apunt suficient, la vida suspesa en la pròpia velocitat de l'instant, com un vol. Per això la diferent qualitat plàstica dels seus olis o dels seus dibuixos a llapis.

La pintura urbana de Vives Fierro amaga, rere el dinamisme de l'execució, una estructura molt sòlida, una composició i una perspectiva que destaquen amb gran força l'arquitectura com a verdader cos de la ciutat. Ho veiem amb intensitat a «La Habana vieja» o a «Placita», a «Coche de los cincuenta», fins i tot a «Bayswater, Londres», malgrat l'ampli espai dedicat als arbres a l'hivern londinenc. De manera semblant com López perseguia en les seves «Gran Vías» l'ànima de Madrid, i el propi cos urbà dels edificis, en un últim gir, ocultava a la vista tot el dinamisme dels traços que fugen cap a aquest fons de les obres, aconsegueix Vives a Londres o l'Havana encarnar aquesta mateixa recerca. A diferència de López, Vives aconsegueix integrar el moviment urbà, la gent amb els seus diferents ritmes com a metonímia del conjunt vital de la ciutat. En realitat, si observem amb atenció el registre de contrastos que ofereix Vives Fierro entre espais amb diferent il·luminació natural, o entre interior i exterior dels habitatges, graduant amb els porxos la transició entre uns i altres àmbits i llums, ubicant gent als balcons, a l'entrada de la casa, baixant unes escales, fent cua o treballant, acabarem reconeixent com, sobre el cos sòlid de l'arquitectura que sosté l'ànima ciutadana i la profunditat de les seves perspectives, hi creix una infinitat d'ambients culturals fidelment etnografiats amb una sàvia economia de símbols. Les figures que poblen les ciutats de Vives Fierro, que treballen cargolant tabac, que esperen amb il·lusió l'audició al Liceu de Barcelona o que en baixen les escales després d'una audició frustrada de Wagner, no arriben a ser ningú en concret, sinó que, com deia Ortega, són *gent*, si bé es tracta de gent diferent que tipifica amb els gestos, la roba, o amb aquesta



Rue Chomel (Paris).

manca d'ulls dibuixats, amb aquest mirar amb el cos sencer, un ambient cultural diferent a cada ciutat. La despersonalització dels seus personatges permet, tot i això, identificar-los plenament: mulates, burgesos, comerciants, mestresses de casa, pollastrers, verdulaires, peixaters o agents de borsa, apareixen encertadament retratats amb rapidesa perquè l'artista penetra empàticament en cada un d'aquests rols i és la suma de tots ells la que atorga a la ciutat el seu aire específic. Són sempre els actors socials els que sostenen amb la seva acció la singularitat de cada cultura. Arribar a mostrar aquesta veritat és un encert indiscutible de la pintura de Vives Fierro. Però és un encert que



Au Gourmet (Paris).

s'aconsegueix igualment amb la matisació de les llums i la seva exquisida gradació en els interiors d'aquells espais d'El Molino («Ballarinasses», «El bar»), de Borsa, de la Boqueria, del Palau o del Teatre del Liceu («Esperant»), amb la qual aconsegueix precisar el sentit dels usos socials d'aquests espais, la riquesa cultural amb què la *gent* retratada crea i distingeix llocs als quals assigna funcions amb molt diferents matisos de privacitat o publicitat, de respectabilitat o de marginalitat. Tota aquesta riquesa cultural no s'escapa de la mirada empàtica de l'artista, i aquesta penetració ens permet apreciar el valor humà de les creacions socials que la història ha anat acumulant a cada una

de les ciutats observades per Vives Fierro. En última instància, aquests diferents ambients es componen amb la suma harmònica de la petita aportació de cada actor: cadascun hi aporta la seva modesta quota, però tots comparteixen el conjunt que els supera a tots, i així reben els actors una objectivació col·lectiva de la seva acció que acabarà carregant de sentit i significat el símbol que l'artista capta i plasma a les seves obres. Fins i tot en el paisatge urbà que ens brinda Vives Fierro, en els punts de fuga de les seves poderoses perspectives, a pesar de ser borrosos, de la llunyania de la mirada, de la seva escassa mida en l'espai de la tela, aconsegueix encloreure sempre un gran encert. Aquests fons escassament suggerits del «Coche de los cincuenta» a l'Havana, o a «La Virreina» i «Rosita» a la Boqueria, o a la «Farmàcia» del Raval condensen una última veritat de la vida urbana sostinguda amb seguretat a les façanes dels edificis. La història urbana, de tant mirar-se a la cara dels seus edificis, ha deixat reflectida per sempre l'ànima que l'artista n'ha descobert i que les seves obres ens revelen.

Entrat ja el nou segle, Vives Fierro sobreposa en *collage* als seus paisatges urbans fotografies, rètols i retalls de premsa. Segueixen dempeus les seves façanes i perspectives al Raval o el mar al fons de «La Barceloneta», però apareixen bustos que volen sobre la seva «Botiga blava», caps sobre el «Bar Resolís» o l'encertada unió de foto i de pintura sortint d'aquest mateix bar, guitarristes i fumadors desproporcionats a «La Platja» de la Barceloneta. Seria fàcil de contraposar l'evolució oposada de dos pintors de ciutats com Vives Fierro i López García. Mentre Vives suma aquesta màgia del *collage* al seu realisme, López l'abandonava en pintar Madrid amb un realisme auster, sense adjectius. Ben mirat es tracta de dues evolucions diferents, de dues obres molt diferents malgrat la seva atenció comuna per la ciutat. Potser Vives Fierro ha trobat en la màgia del seu realisme i en el *collage* amb la fotografia una manera de sumar en comptes de triar, potser Vives no vulgui perdre el que inevita-



Pati interior (Paris).

blement abandonem quan escollim. Vives no en té prou amb la realitat, com López en la seva maduresa.¹ La moderna complexitat de la nostra cultura urbana integra la seva pròpia diversitat i perd l'ambient més uniforme que encara destillen les seves velles façanes. Aquell rostre de la història, les arrugues del qual recullen com a empremta el lent pas de tot allò que s'ha esdevingut, es veu progressivament enriquit amb un pluralisme fantàstic que l'artista expressa amb aquesta simultaneïtat de nivells, proporcions, perspectives i temàtica, l'agregació de la qual no conclou en la unitat d'una suma, sinó en un rar equilibri que trenca la nostra vella imatge d'allò que és real i ens força a admetre la diversitat de fonts de la nostra cultura i amb les quals s'alimenta el nostre imaginari col·lectiu. Sumar sense rebutjar allò que no hem triat —escollir-ho tot— és una nova versió del valor de la llibertat amb què la nostra cultura ens tempta en aquesta època en què l'abundància ens va esborrant de la memòria els límits de les necessitats i de les formes.

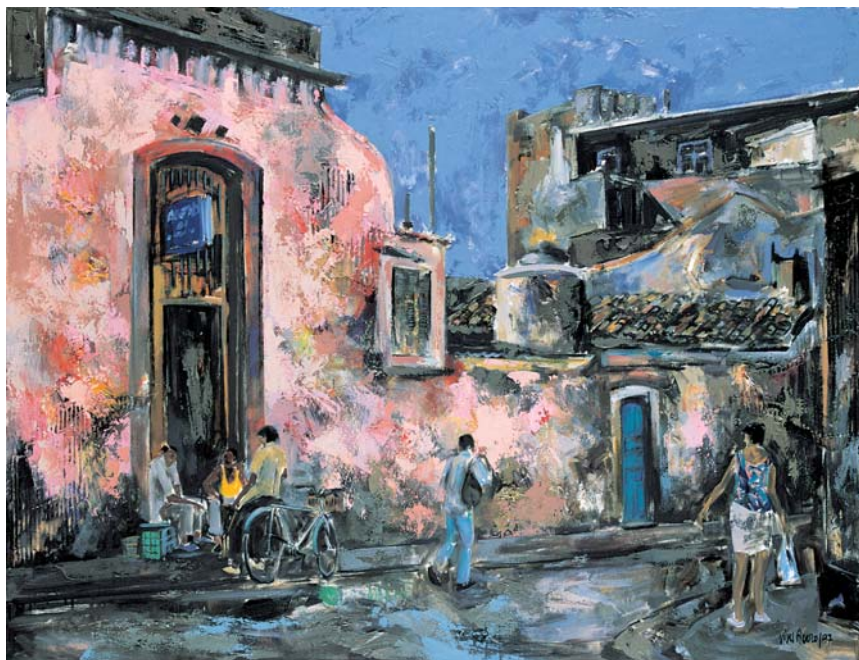
Bibliografia

- Catàlegs de la Galeria Comas, de 1982, 1985, 1987, 1989, 1992, 2004 i 2007.
Catàleg de la Galeria Augusta de 1996.
Ortega y Gasset, J., 1994 (1958): *El hombre y la gente*. Madrid, *Revista de Occidente*, a Alianza Editorial.
Sanmartín, R., 1999: *Valores culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad*. Granada, Comares.
Sanmartín, R., 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Trotta.

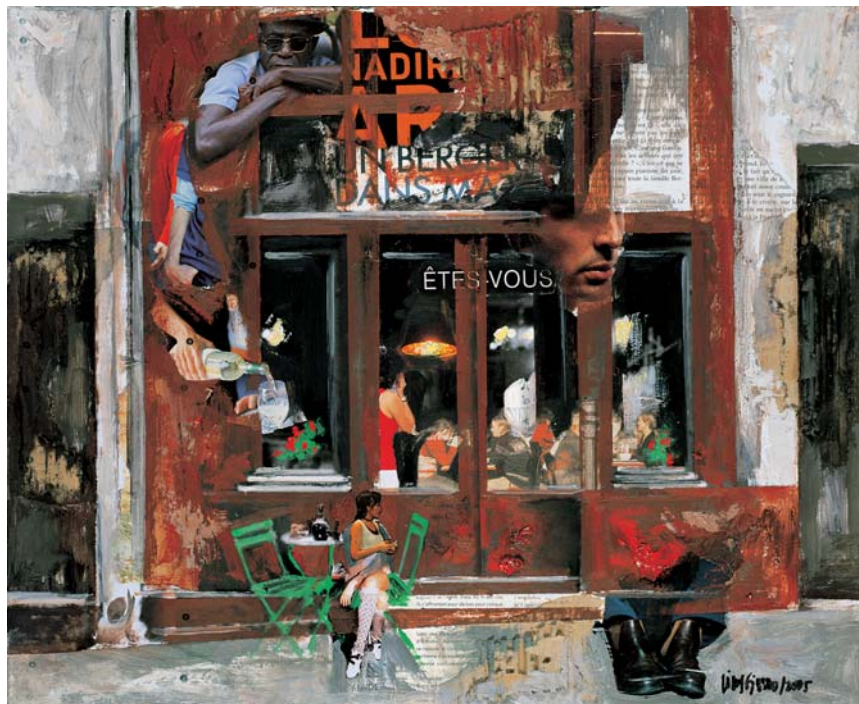
1. Per a un estudi més ampli del tema, vegeu Sanmartín, 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Editorial Trotta.



Casa Rosa (L'Havana).



L'home del sac (L'Havana).



Bar (Paris).

Antoni Vives Fierro, la creatividad al alcance de un pintor

LA RESIDENCIA DE INVESTIGADORES tiene como uno de sus objetivos prioritarios la promoción y divulgación de la cultura científica y pone el máximo interés en hacer llegar al gran público los resultados de las investigaciones más relevantes, del pasado y del presente, que se han generado en el campo científico, tanto en Cataluña y en España como en todo el mundo. Mediante la organización de actividades científico-culturales establece puentes y vínculos entre ciencia y cultura —las artes plásticas, la música, la poesía y la literatura—, aprovechando sus sinergias, y pone todos los recursos necesarios al servicio de la ciencia, la cultura y la sociedad.

En este contexto, la Residencia de Investigadores ha colaborado muchas veces con el artista Antoni Vives Fierro. La primera vez el año 2004, con la exposición «Una mirada al Raval», y poco después con la presentación, verdaderamente multitudinaria, de su libro *Vives Fierro, un any més... 2004 ...un any menys*. Desde entonces, Vives Fierro ha colaborado en diversos actos de la Residencia con algunas de sus pinturas, como en el caso del *Concert de Primavera II* en conmemoración del grupo Diabolus in Musica creado en 1965 por Joan Guinjoan y Juli Panyella. Además, hizo los retratos de los Nobel españoles Severo Ochoa y Santiago Ramón y Cajal, el primero con ocasión del centenario de su nacimiento y el segundo con motivo del centenario de la concesión del Premio Nobel, ambos trabajos para la Presidencia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid.

La creatividad necesita, entre otras cosas, una técnica adecuada, de lo contrario su falta limita considerablemente el progreso científico y artístico. Como dijo René Descartes, «Tout progrès scientifique est un progrès du méthode».

Antoni Vives Fierro mediante el *collage* ha redescubierto la Barcelona que pisamos cada día, con su gente en el lugar que le corresponde, y nos hace ver la vida real de la ciudad. Mirando sus telas sentimos realmente la personalidad de las individualidades y el espíritu de los edificios. De los Encantes a la Boquería, de El Molino al Liceo y el Palau de la Música, del Paseo de Gracia, de la Pedrera, a la Llotja, del Raval a la Barceloneta. Todo este mundo existe, pero Vives Fierro nos lo hace ver, del mismo modo que Newton, viendo la caída de la manzana, puso los cimientos de la nueva física. Cuando menos, aquí, que las estrellas de nuestro firmamento sigan sus órbitas brillantes.

Finalmente, quiero agradecer a los autores de los textos de este libro su esfuerzo por penetrar en el mundo plástico de nuestro autor y propiciar un conocimiento más rico y profundo de su obra a fin de que todos los amantes de las artes plásticas puedan disfrutar mucho más del íntimo sentido de las pinturas de Antoni Vives Fierro.

Dr. FRANCESC FARRÉ I RIUS
Director de la Residencia de Investigadores

MÁS ALLÁ DE LA CIUDAD FICCIÓN: ANTONI VIVES FIERRO Y BARCELONA

LLUÍS CALVO

*Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya
Institución Milá y Fontanals-CSIC. Barcelona*

A modo de introducción

Adentrarse en la obra pictórica de un autor significa participar de una experiencia que va más allá de lo que significan las enseñanzas y los aprendizajes que en el transcurso de la vida cada uno de nosotros vamos haciendo nuestros. Iniciar el análisis de cualquier creación artística conlleva un verdadero desafío, puesto que hay que atender no sólo a sus aspectos más puramente formales (composición, técnica, etc.) sino también, y sobre todo, a aquello que dota de singularidad al trabajo de cualquier artista: intentar aprehender aquella percepción que le permite captar los matices que a cualquier otro le pasan desapercibidos, no es tarea fácil.

Desde la revolución impresionista, coincidiendo en el tiempo con la irrupción de la fotografía, la revolución darwinista y, con posterioridad, el psicoanálisis y la teoría de la relatividad, la pintura contemporánea ha experimentado una diversificación, formal y conceptual, que, a lo largo del siglo xx, ha permitido ir mucho más allá en el conocimiento de lo que es la realidad, propia o ajena, figurada o creada.

Por esta razón, intentar hablar de una de las series más constantes en la obra de Antoni Vives Fierro significa un reto considerable, porque, más allá de la indiscutible y magnífica factura técnica, las pinturas barcelonesas de Vives Fierro se

convierten en un ejercicio casi de análisis cultural, casi osaría decir etnográfico, para documentar formas y situaciones, lugares y edificios, etc., de la Barcelona de los últimos 25 años.

Referentes para una pintura

Siempre movido por una constante inquietud por conocer y plasmar a través de sus pinceles a su querida Barcelona, Vives Fierro inició un proyecto, personal y particular, quizás en un primer estadio de manera no muy consciente, para adentrarse pictóricamente en algunos de los referentes sociales y, en buena medida, simbólicos de la Ciudad Condal.

Antes que nada, Barcelona ha sido una ciudad que se ha caracterizado por una fisonomía y un talante propios, que la han hecho una ciudad abierta y, como buena ciudad mediterránea, con colores propios, tal como, por ejemplo, ya dejó escrito el viajero lombardo Norberto Caimo, quién, el año 1755, visitando la ciudad, dijo: «[...] me vi sorprendido al encontrar los edificios tan alegres [...] es un espectáculo muy agradable el de todas estas casas tan bien alineadas, pintadas de diferentes colores, y las calles todas bien distribuidas, anchas y tiradas a cordel».¹

El «espectáculo muy agradable» de Caimo no era sino la respuesta propia y adaptada de Barcelona a toda la estructura urbana que caracteriza a la red urbana y humana del Mediterráneo, la cual, como escribió Josep Lluís Sert,² es «una gran

1. Vid. Manuel Alvar. *España. Las tierras. La lengua*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pp. 45-46.

2. Josep Lluís Sert. «Urbanisme i arquitectura». En: L. Calvo y J. Mañà (eds.). *De l'ahir i de l'avui. El patrimoni etnològic de Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1995, pp. 70-71.

región a escala humana, única en el mundo, que reúne [*unas*] condiciones particulares, que facilitan y estimulan el intercambio de pueblos y civilizaciones», situación que, como dejó escrito Paul Valéry, permitió que el Mediterráneo se convirtiera en una auténtica «máquina de creación de civilización», propiciando la constitución de algunos de los ideales universales más importantes de la Humanidad, ya sea a nivel político (democracia), jurídico (derechos humanos), religioso (monoteísmos) o científico (pensamiento racional). En este sentido, como decía Karl Popper,³ una ciudad como la antigua Atenas se convirtió en el ejemplo paradigmático de los citados avances, con aportaciones de primer orden en la búsqueda de herramientas para favorecer la convivencia como la idea de *eunomía* —o «buen gobierno»—, que buscaba el equilibrio de los intereses en conflicto de los ciudadanos, propiciando una constitución ética y humanitaria más allá de las tentativas de establecer tiranías o totalitarismos. Quizás el Consejo de Ciento barcelonés no difería mucho de esta idea...

La búsqueda de nuevos modelos de organización de la convivencia entre los ciudadanos de las ciudades mediterráneas se vio, posiblemente, favorecida por su misma configuración urbana, basada en trazados geométricos, creando espacios diferenciados y dosificados, visibles tanto en los mismos lugares de encuentro (ágora, *stoá*, ramblas, plazas, mercados, paseos...) como en la diversidad de las mismas edificaciones; una concepción cívica impregnó el diseño y la construcción de las ciudades y de las villas mediterráneas, las cuales se convirtieron, por sí mismas, en punto de atracción, de encuentro y de intercambio, ya fuese económico o intelectual, situación que propició que, como dijo el citado Popper,⁴ el choque cultural se convir-

3. DD.AA. *Premi Internacional Catalunya. Deu anys. Creació i ètica*. Barcelona: Institut Català de la Mediterrània, 1998, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 40.

tiera en herramienta creadora y generadora de nuevas posibilidades, tanto urbanas como sociales y económicas. Este choque cultural ha propiciado que la ciudad mediterránea haya roto la monotonía constructiva —incluso humana— de otras regiones, como se pudo comprobar en los Juegos Olímpicos de Atlanta (EE.UU.) de 1996 cuando se tuvo que crear exprofeso una plaza a fin de que las personas, reunidas en un solo espacio, pudieran celebrar los éxitos deportivos...

Estos conocimientos históricos son imprescindibles para comprender el papel de nuestras ciudades en un momento en que se convierten en el espacio en que «se interpreta la historia y, a la vez, se experimentan sus aceleraciones, sus contradicciones y sus vértigos»⁵ y, por lo tanto, son referencias básicas para acercarse a la pintura de Vives Fierro sobre Barcelona.

Memoria versus ficción: la Barcelona de Vives Fierro

Más allá de la magnífica factura formal, un análisis no estrictamente pictórico de su producción se convierte, como ya he dicho antes, en un desafío, porque Vives Fierro ha sabido penetrar en el espíritu de la ciudad a través de algunos de sus referentes urbanos, sociales y culturales más destacados. Como toda gran ciudad, Barcelona está repleta de contrastes, de mezclas y de fusiones; en este sentido, Vives Fierro nos ayuda a verla con otra mirada; y su pintura nos permite avistarla como un ente donde las contradicciones son realidad viva. Y lo consigue acercándonos a sus dicotomías, permitiéndonos vivir el contraste entre el Palau de la Música y El Molino, entre el Paseo de Gracia y la Barceloneta, entre el Raval y el Liceu, entre los edificios góticos y los modernistas, entre el comercio popular

5. Marc Augé. «Llocs i no-llocs de la ciutat». *Revista d'Etnologia de Catalunya* (Barcelona, abril de 1998) núm. 12, p. 8.

de la Boquería y el mundo de las finanzas en la antigua Borsa de la Llotja.

La Barcelona de Vives Fierro permite alcanzar aquello que en el mundo de las ciencias sociales se conoce como «densidad etnográfica». Hacer trabajo de campo para un antropólogo significa convivir, a través de la observación, con los días y las noches de las comunidades objeto de estudio. En gran medida, ciertos artistas se convierten en verdaderos etnógrafos de la realidad, observándola y describiéndola a través de su particular manera de aprehenderla. Trabajar a pie de calle ha permitido a Vives Fierro avistar los ritmos más íntimos, más precisos, más detallistas, de una ciudad que se ha ido configurando como una red urbana en la cual, especialmente desde la recuperación de la democracia en España, lo que es «habitual [*se convierte en*] vanguardia, fertilizando lo popular con lo intelectual, y cruzando la vida con el arte»,⁶ combinaciones que han permitido que Barcelona «no envejezca, sino que se renueve haciendo vivir, en continuas juventudes, lo que los años hacen madurar.»⁷

Una capacidad de atracción prodigiosa, con potencia poética y evocadora más que notable, ha hecho de Barcelona un lugar en el cual «se unen y eventualmente se encaran las historias, las clases sociales y los individuos»⁸, capacidad que Vives Fierro ha sabido plasmar magníficamente: renovación y cambio, tradición y modernidad, son las claves para ir más allá en la visión de sus obras urbanas barcelonesas.

La obra barcelonesa de Antoni Vives Fierro esconde, sin embargo, muchos otros valores. En este sentido, como ya es

6. Luis Fernández Galiano. «Almas de Barcelona». *Babelia* (Madrid, 24 de junio de 1995), p. 19.

7. Manuel Alvar. *España. Las tierras. La lengua*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991, pp. 45-46.

8. Marc Augé, *op. cit.*, p. 11.



Passeig de Gràcia.

conocido, la presión del cambio ha hecho que Barcelona, como toda gran urbe contemporánea, esté sometida ahora a los trepidantes ritmos de la sociedad de la información y a continuados movimientos de población. Por esta razón, ha hecho una apuesta para llevar a cabo una decidida renovación de muchos de sus edificios, renovación que, combinada con el nacimiento de nuevas actitudes, costumbres y visiones sociales y culturales, ha hecho de la ciudad un verdadero laboratorio de experiencias urbanas y humanas, más allá de algunas de las tendencias globalizadoras que apuntan hacia la creación de los «no-sitios» urbanos, que han sido definidos por Paul Virilio como aquellos espacios en los cuales no se pueden leer ni las identi-



Passeig de Gràcia.

dades ni la historia y no se pueden establecer relaciones fluidas entre las personas, espacios en los cuales la instantaneidad y la ubicuidad se convierten en norma (vías aéreas, aeropuertos, autopistas, pantallas de todo tipo, ondas, cables, supermercados, estaciones de servicio, macrocentros de ocio y de compras...), espacios que privilegian unos tipos de relaciones marcadas por el individualismo y que dan como resultado el surgimiento de una «ciudad-ficción», hecha a base de no-sitios, de ficciones. La «ciudad-ficción» de los no-sitios contrasta vivamente con la «ciudad-memoria», que dialoga, a partir de sus raíces y tradiciones, con cada uno de nosotros. La «ciudad-ficción» busca la remodelación de nuestras «ciudades-memoria»

y éste, quizás, sea el mayor peligro que amenaza a Barcelona y a nuestros pueblos: caer en la «parquetematización», en una arquitectura y en una sociedad de la trivialidad, en la cual se tiende no sólo a favorecer el ocio sino también a basar la cultura, casi de manera exclusiva, en el ocio. Solamente con una decidida apuesta para dar cabida al imaginario, a los instrumentos de la «ciudad-memoria», combatiendo las tendencias que fomentan los desequilibrios urbanos y favorecen a los beneficios a corto plazo y al culto a la tecnología mal entendida, que ignora el factor humano, Barcelona —¡y nuestros pueblos!— tendrá posibilidades de ser lo que siempre ha querido ser: una ciudad en la que tradición e innovación sean continuos elementos de creación de trama urbana y de red sociocultural.

Desde la mencionada perspectiva, la pintura de Vives Fierro adquiere nuevas dimensiones: nos devuelve a la esencia de lo que ha sido y es Barcelona, una «ciudad-memoria» que vive para sus mujeres y hombres, con su red urbana y sus edificios coloristas, como decía Caimo en 1755; por esta razón, las pinturas de Vives Fierro son hoy todo un referente memorialístico de cómo era la ciudad, con sus vedettes de El Molino o la ya clásica salida del Liceo de las clases acomodadas de la ciudad.

Todas las sociedades necesitan sus referentes para hacer frente a las aceleraciones de la historia y del tiempo. Por esta simple y sencilla razón, hoy, en el 2008, la pintura de Vives Fierro tiene ya un valor de primer orden, más allá de cualquier consideración meramente estética: por sí sola, puede ser, y es, un referente cultural.

Hoy quizás más que nunca, en un entorno cada vez más cambiante, hay que apostar decididamente por volver a poner sobre la mesa los referentes simbólicos propios, en diálogo con las nuevas corrientes de pensamiento. Dotar de contenidos simbólicos a Barcelona y al conjunto de nuestros pueblos se convierte en tarea prioritaria para toda la sociedad: viejos y nuevos espacios pueden llegar a ser herramientas no sólo de

reconfiguración urbana, sino especialmente de lucha contra la degradación urbana y humana de la ciudad. Como ha escrito Marc Augé, es necesario «volver a simbolizar el hecho real y resucitar con el mismo impulso el imaginario, la ciudad y el vínculo social, [si no] no hay más que terror o locura».⁹

Más allá de la innegable calidad artística y de la magnífica factura de sus pinceles y de sus *collages*, quizás el color, la trama urbana, la diversidad, los personajes, las tiendas, las sedes de las instituciones, las plazas, las calles, las fachadas, el color de la ciudad y de la vida de y en las pinturas barcelonesas de Antoni Vives Fierro sean las claves de una ciudad que quiere continuar siendo referente de pasado y de futuro para todos los que aman a Barcelona y a Cataluña.



La Bolsa.

9. Marc Augé, *op. cit.*, p. 15.

ANTONI VIVES FIERRO. TRATADO DE BARCELONA

ANTON M. ESPADALER

Universidad de Barcelona

LA CIUDAD DE BARCELONA ha guardado hasta hace poco una notable desproporción entre el interés que suscitaba entre los literatos y el que despertaba entre los artistas plásticos. La poesía y la novela consiguieron reflejarla, criticarla o idealizarla —pensemos en Narcís Oller, Robert Robert, Guerau de Liost—, mientras que a los pintores, que sin embargo nos han legado magníficas escenas urbanas desde la edad media, les ha costado abandonar asuntos más íntimos o, en el fondo, más librescos, y convertirla en la materia prima de sus lienzos. Hoy, la decisión de pintar la ciudad nos parece de lo más normal. Cuando empezó Antoni Vives Fierro, con tempranas visiones de Londres y de París, no eran tantos los pintores que se dedicaban a ello. De aquellas obras, siempre me ha llamado la atención que quien pintaba era alguien que pisaba la calle y que, por tanto, encontraba motivo en las aceras gastadas con coches aparcados, en las rayas desdibujadas del asfalto, en los árboles ateridos y fantasmales que evocaban lo que después llamaríamos mobiliario urbano. No había, pues, refugio. O al menos el refugio que podría sugerir las calles de la ciudad contempladas desde el balcón o a través de la ventana. El pintor no discurseaba sobre la ciudad desde un *atelier* queriendo transmitir sensaciones de confort, poniendo un tamiz distanciador, un filtro que literaturalizara el trazo del pincel, antes al contrario, quiso pintar en la inmediatez, a pie de calle, sin evitar ninguna de las sensaciones, no siempre pacíficas, que uno reci-

be cuando se mueve, sin otra protección ni bagaje que los ojos muy abiertos, por una gran ciudad en cualquier rincón del mundo.

En Barcelona, primero fueron los Encantes, un punto de fuga en aquella Barcelona mesocrática y gris. Un espacio casi de extrarradio, donde la ciudad, como a escondidas, echaba cuentas con la historia, para sacársela de encima o para recuperarla; donde la lucha entre memoria y olvido se llevaba a cabo en un territorio polvoriento, sin ninguna alentada épica, y donde la tragedia se disimulaba a base de pintoresquismo. La literatura tardó en descubrirlo. Sólo Julià de Jòdar, y tras bastantes años del paso de la paleta de Vives Fierro, supo verlo en un buen libro, de título tan elocuente como *Zapata als Encants*.

De allí pasó al centro de la ciudad, o sea, donde la tentación por el *fait divers* no tenía el más mínimo sentido. El Paseo de Gracia es la antítesis más absoluta: es la categoría contra la anécdota. Es un espacio donde Barcelona se muestra en su máxima seriedad y aspira a dar imagen de solidez. Ya no es aquel lugar donde la gente de clase alta iba a saludarse y a galantear, si se quiere ver con Carner, o simplemente a lucir, exactamente a «hacer el mierda», según escribió Gaziell en *Tots el camins duen a Roma*. Quizás por eso el rasgo más relevante del Paseo de Gracia visto por Vives Fierro es la ausencia de gente. Se imponen los edificios, sin nadie que asome la nariz en los balcones o detrás de las cortinas. El espectáculo había desaparecido. Quién anda por la calle no tiene tiempo para la distracción, los toldos anuncian actividad, como el parking, los escaparates y los luminosos. En el viejo paseo ya no se pasea. El más estático mira inquieto el reloj. El año 82, cuando presentó la exposición dedicada al Paseo de Gracia, el *boulevard* se estaba convirtiendo en una calle donde el primer negocio era el bancario. Había un esfuerzo por huir de los tonos sobrios, pero todo adquiría un aire repleto de moral reformada.

El Liceo en los años ochenta había recuperado la calma. La

entrada y la salida habían dejado de ser un ejercicio de riesgo conducido por los jóvenes bárbaros, y se podía ir no sólo con comodidad, sino también con el deseo de tantear una cierta idea del lujo. Modesta, de hecho, ya que en el fondo no consistía en nada más que en la degustación de un antiguo ritual: un poco de etiqueta, el cóctel de champán —que era cava—, el acceso, si era el caso, a rincones preciados y un poco misteriosos... o sea, el ensayo de lo que Llorenç Villalonga nombró las «elegancias opacas». Se contaba con un precedente ilustre, Ramon Casas. Antoni Vives Fierro captó los momentos, las secuencias, si se quiere, el *tempo* del gran teatro, que no lo marcan las obras, sino los espectadores. La ópera ya no es ninguna novedad. No hay peleas entre partidarios de Verdi y seguidores de Wagner. En el escenario se ejecutan partituras antiguas. La función son los barceloneses en la ópera, impacientes, aburridos, satisfechos, pendientes todavía de dar, con coqueta displi-cencia, con la mirada oportuna, conocedores de que allí sí que, con todo derecho, forman parte del espectáculo.

A ello contribuye que el recinto no deja indiferente, pero, excepto para unos cuantos que acceden a la famosa sala de los espejos, su arquitectura carece de atractivo. Es un teatro como tantos. Lo puedo decir, además, porque mi amigo y compañero de estudios Pere Puértolas (hacíamos ver que estudiábamos gramática generativa), hoy músico famoso, me invitaba allí a jugar a ping-pong; y como lo he visto con las luces encendidas y a oscuras, y me he paseado por dentro con él como quien hace *le tour du propriétaire*, lo recuerdo con cierta precisión.

El edificio que de veras valía la pena, reforzado por el hecho de que la música que proponía era de otro tipo, con el complemento significativo de que su público era menos dado al vestido de excepción, y a aquello que, con algo de ramplonería, se denomina *glamour*, era el Palau de la Música Catalana. Gustará o provocará ejercicios continuados de socarronería, como le pasaba a Josep Pla, pero la obra se hace mirar. Y, si uno se da



El Liceo.

por vencido, admirar. Así no me extraña que en la interpretación de Vives Fierro el público se disipe. No se borra, pero la imponente arquitectura lo engulle. Una arquitectura que, en el fondo, es un enorme decorado. A diferencia del Liceo, el público aquí ya no es protagonista. Tampoco un silencioso comparso. Es un espectador que tiene que atender a muchas solicitudes, que participa de un arte ambicioso de totalidad, pero que sabe que el abono no le concede ninguna fantasía de propiedad. Como mucho un bienestar que no cotiza en bolsa. En cambio, le concede el raro placer de percibir cuan lejos están del mundo común los territorios de los artistas.

El Palau, como buena parte de la arquitectura modernista,



Paseo de Gracia.

es una reinterpretación del gótico. En este caso el gótico que disfruta del arte lejos de las preocupaciones. O quizás mejor dicho, considerando el antiguo talante de la ciudad, después de las preocupaciones. Así, con naturalidad, pero siguiendo una fuerte conexión de fondo, Vives se interesó por la Llotja. El escenario de la fiebre del oro, el edificio solemne que custodiaba el latido más primigenio de la ciudad, el lugar donde los protagonistas de las anteriores aventuras no estaban atados por ninguna convención y mostraban su auténtica cara. El lugar es magnífico, majestuoso. La prosa que se gastaba, vulgar y a ras de suelo. Los colores, tenebrosos. El movimiento, que se adivina convulso, desbaratado. Vista desde fuera, la envuelve todo el

color del mundo. Los discretos parterres de la plaza Palau, con sus gladiolos, según los pinta Vives, parecen principescos y llenos de vida. Aquella exposición debió producir una gran melancolía.

La alegría de vivir, o al menos su representación —que no es poco— se encontraba no muy lejos de allí, en El Molino del Paralelo. Una rémora de los años de preguerra, cuando el barrio era el centro de la bohemia y de los ensayos libertinos en todas sus gradaciones, según lo describió Lluís Capdevila. En contraste con los otros teatros musicales de la ciudad, El Molino basaba todo su atractivo en la confusión de escenarios y el reparto de papeles, ya que todo el mundo actuaba: el espectador de figurante o de imprevisto meritorio. La *vedette*, además de su papel en el *libreto*, ejercía de desinhibidora pública. Un poco a la manera de los primitivos actores ambulantes del primer teatro griego. *Y tú cómo te llamas*, se titulaba uno de los cuadros de aquella exposición. El cuadro ilustraba el silencio sobrevenido, la sala en penumbra, la *vedette* juguetona, y el interpelado pensando contra reloj una salida airosa. Una mentira —quizás tan sólo una fantasía más—, antes de enrojarse como un tomate.

Si El Molino respiraba una cierta irrealdad —provocada por el hecho de vivir en un tiempo que no constaba en ningún calendario—, el esplendor de la Boquería irradiaba una fuerza vital espontánea y verdadera que convocaba a una oda nutricia y epicúrea. El mercado de la Boquería es todo él un estallido que llena el espacio de tanta profusión de formas, olores, texturas, voces, de tantas sugerencias, de tanto movimiento que uno tiene la sensación de que nunca va a poder dar un paso. Como si la ciudad celebrara la proximidad feliz del mar y el buen trato de la tierra y el bosque, como si allí mismo hubiera un poderoso cruce de caminos donde terminan multitud de trayectos, la Boquería vierte sabores hasta dejar sentir un insospechado *horror vacui*. Los óleos de Vives Fierro se vuelven espesos, no

hay espacio para nada. Todo está lleno, y el que los contempla nota cómo le llega un rumor mezcla de murmullo y de griterío, de ruidos sueltos y de pisoteos vacilantes que encienden el ánimo bruscamente, como los licores del trópico.

En el catálogo de la exposición *Miradas del Raval*, Vives Fierro escribió: «No habría sido posible pasar del Paseo de Gracia al barrio del Raval, sin la experiencia de pintar alrededor de diez años la ciudad de la Habana». Está ciertamente la voluntad de vincular ambas cosas, de dar testimonio de dos decadencias, y de dos vitalidades, pero también el descubrimiento de un barrio que iba tomando otro cariz, porque estaba abandonando, a la vez que cambiaba la población, los aspectos sórdidos que había conocido el pintor durante su infancia y adolescencia. El barrio era en parte el mismo, pero en sus mejores rincones se había rejuvenecido, y se encontraba a punto de emparentar con el Borne, que, con el ritmo que lleva, se está convirtiendo en nuestro *Marais*.

Y del Raval a la Barceloneta sólo hay un paso. Allí quizás sí que descubre una pequeña Habana, un lugar con personalidad casi inalterada, que retrata con un constante y estimulante toque de azul que ordena todos los otros colores y que le permite construir una poética de regusto meridional, que parece fundir el Mediterráneo y las Antillas, vinculada al tiempo lento, a la charla en los cafés y en las calles, a las relaciones más directas, cálidas y personales, con menudeada presencia en los espacios públicos. Y con un sentido despierto del juego que la técnica del *collage*, también usada brillantemente en la serie del Raval, realza con divertimento y sabiduría.



La Bolsa.



La Rambla.

CULTURA EN EL PAISAJE DE LAS CIUDADES DE ANTONI VIVES FIERRO

RICARDO SANMARTÍN

Universidad Complutense

SIEMPRE ES DIFÍCIL hablar sobre pintura, porque, como subrayan los propios pintores, la pintura es una de las artes plásticas y el medio en el que acontece su experiencia es la vista. Al acercarnos a la obra de Antoni Vives Fierro también vemos la textura de una superficie pintada, arañada, a la que se han ido sumando fragmentos de cartón, de textos y fotografías, y por eso además de verla sentimos, aun sin tocarla con nuestras manos, la conversación material que se desarrolla en su superficie. A veces incluso olemos los pigmentos, los barnices y pegamentos con los que el autor ha ido creando la obra que finalmente contemplamos. La experiencia plástica de una obra empieza con los sentidos anteriores a la palabra, pero se resiste a quedarse en la antesala de una experiencia que siempre es mucho más amplia. El gozo de la contemplación nos tienta a tomar la palabra, pues es el propio autor quien nos deja como pistas un sinfín de signos cargados no sólo de forma y color, de texturas intensas, sino también de significados llenos de historia, de claves sociales y culturales que ya no son simplemente plásticas sino que nos adentran en la vida que late más allá del lienzo, en ese marco de experiencia anterior al cuadro. Cediendo a la tentación, nos arriesgamos a desentrañar con nuestras palabras algunos de los posibles significados sugeridos en las obras que observamos, porque en ellas, al compartir una experiencia social y unas categorías culturales similares con el au-

tor, entrevemos los referentes a los que sus signos apuntan. Las obras, salvo algunos rótulos y recortes de prensa en algún *collage*, no dicen nada, no están hechas para entrar en el torrente del discurso, pero sí *quieren decir* mucho más de lo que cabe en una ordenada sucesión de palabras. Su voz plástica canta con una simultaneidad de signos imposible en la sucesión de los sonidos del discurso y se aproxima al efecto armónico de la música, a sus contrastes y disonancias, o a la suma de voces que se sobreponen en un coro. El modo como el arte de la pintura conecta con quienes lo observamos nos exige un ejercicio de atención a su simultaneidad plástica, y esa es una de las dificultades que hay que salvar al cambiar de medio expresivo con la palabra. Otra de las dificultades surge al traducir en palabras la experiencia muda de la contemplación, el goce en el que el arte alcanza su existencia y que no reside tan sólo en admirar la maestría de una ejecución bien resuelta, el despliegue de una habilidad inusual, sino en la penetración humana que la obra logra transmitirnos gracias a aquella habilidad.

En el caso de Antoni Vives Fierro el realismo de sus imágenes sólo en parte facilita el trabajo interpretativo, pues, en realidad, una vez reconocemos sus temas nos obliga a trasladar un poco más allá de su apariencia la pregunta que brota de nuestra admiración por su obra. Se trata de un realismo expresionista en el que se reconoce la coincidencia con algunos rasgos de la sensibilidad de Cézanne, de Gutiérrez Solana, del realismo mágico de Antonio López y, aunque él exprese su aprecio de Picasso, Miró y Miralles, también vemos la memoria de Max Beckmann o la velocidad urbana de Willem de Kooning. Si subrayamos la memoria de esos autores no sólo se debe al gesto y al color, sino también a los temas urbanos. Vives Fierro ha contemplado Barcelona, Madrid, París, Venecia, Londres, Ginebra o Nueva York. Cito los nombres de las ciudades para destacarlas como objeto privilegiado de su mirada. Ciertamente no ha podido pintar la *ciudad* como tal, sino siempre alguna

de sus partes, algunas calles, plazas, mercados o edificios singulares. Pero es obvio que su selección encarna el punto de vista de una pregunta que pretende desentrañar el alma urbana que alienta en la parte que ocupa su mirada. Con todo, es tras su obra en La Habana cuando reconocemos la plenitud de aquella pregunta latente en su pintura urbana. Como él ha reconocido, no buscaba pintar la ciudad, sino que fue la propia Habana quien se le mostró deslumbrándole con su paisaje. Ese paso de la búsqueda activa a la pasiva recepción de una experiencia sorprendente marca siempre la calidad de la creación auténtica. La Habana seduce la mirada de Vives Fierro y no sólo enriquece su paleta, sino que desvela el complejo colorido que encerraba el negro de sus anteriores lienzos. No abandona el negro en La Habana, sino que, más bien, le arranca las luces de colores que en su oscuro cuerpo sumaba y que desde entonces mejoran su ya sabio uso del esmalte negro. Ahora, cuando comparamos su pintura de La Habana y el paisaje de La Habana verdadera nos da la impresión de que la ciudad histórica hubiera nacido de su propia mirada y sus pinceles. No es fruto de la fidelidad de la copia, sino de la creativa percepción del alma de la ciudad. Lo podemos comprobar si repetimos el ejercicio con Barcelona, Londres o cualquiera de las ciudades que Vives ha recreado en su pintura. El aire tan distinto entre unas y otras ciudades ha pasado a sus telas y cartones con la precisión de un artista que domina su medio, que mira y ve, que penetra en lo que contempla, y, con la velocidad que el esmalte le permite, suma y superpone otros colores dejando que la rapidez de su comprensiva mirada deje su huella en el gesto, en el apunte suficiente, sosteniéndose la vida en la propia velocidad del instante, como un vuelo. De ahí la distinta calidad plástica de sus óleos o de sus dibujos a lápiz.

La pintura urbana de Vives Fierro, tras el dinamismo de su ejecución, esconde una estructura muy sólida, una composición y una perspectiva que destacan con gran fuerza la arqui-



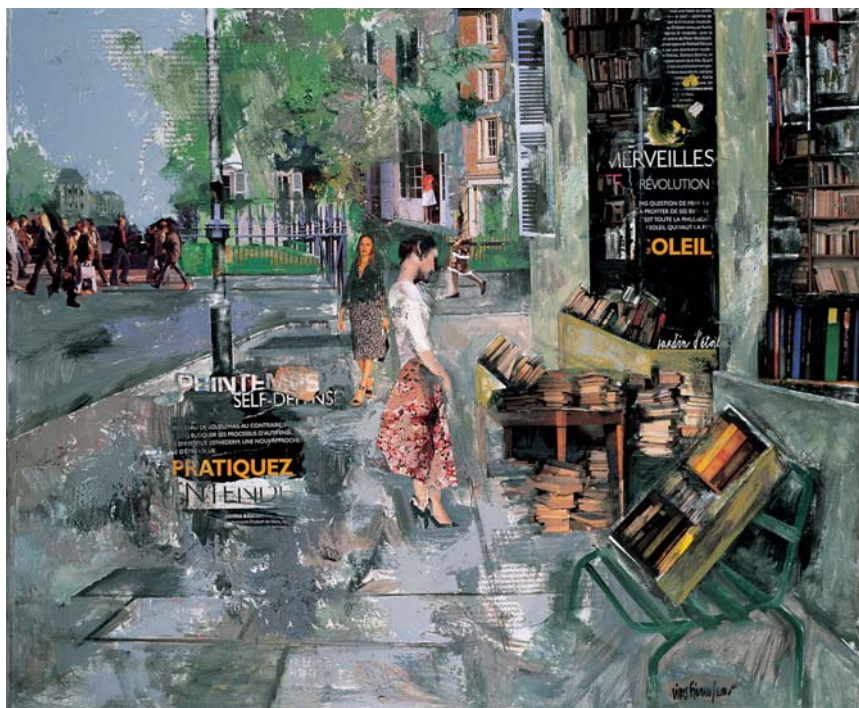
Londres.

tectura como verdadero cuerpo de la ciudad. Lo vemos con intensidad en «La Habana vieja» o en «Placita», en «Coche de los cincuenta», incluso en «Bayswater, Londres», a pesar del amplio espacio dedicado a los árboles en el invierno londinense. De modo similar a como López perseguía en sus «Gran Vías» el alma de Madrid, y el propio cuerpo urbano de los edificios, en un último giro, ocultaba a la vista todo el dinamismo de los trazos que huyen hacia ese fondo de las obras, logra Vives en Londres o La Habana encarnar esa misma búsqueda. A diferencia de López, Vives consigue integrar el movimiento urbano, la gente con sus distintos ritmos como metonimia del conjunto vital de la ciudad. En realidad, si observamos con



La Seine (París).

atención el registro de contrastes que ofrece Vives Fierro entre espacios con distinta iluminación natural, o entre interior y exterior de las viviendas, graduando con los soportales la transición entre unos y otros ámbitos y luces, ubicando gente en los balcones, a la entrada de la casa, bajando unas escaleras, haciendo cola o trabajando, acabaremos reconociendo cómo, sobre el sólido cuerpo de la arquitectura que sostiene el alma ciudadana y la profundidad de sus perspectivas, crece un sinfín de ambientes culturales fielmente etnografiados con una sabia economía de símbolos. Las figuras que pueblan las ciudades de Vives Fierro, que trabajan liando tabaco, que esperan con ilusión la audición en el Liceo de Barcelona o que bajan sus esca-



Livres (Paris).

leras tras una frustrada escucha de Wagner, no llegan a ser nadie en concreto, sino que, como decía Ortega, son *gente*, si bien se trata de gentes distintas que tipifican con sus gestos, su ropa, o con esa carencia de ojos dibujados, con ese mirar con el cuerpo entero, un ambiente cultural diferente en cada ciudad. La despersonalización de sus personajes permite, no obstante, identificarlos plenamente: mulatas, burgueses, comerciantes, amas de casa, polleros, verduleras, pescaderos o agentes de bolsa, aparecen certeramente retratados con rapidez porque el artista penetra empáticamente en cada uno de esos roles y es la suma de todos ellos la que otorga a la ciudad su aire específico. Son siempre los actores sociales quienes sostienen con su ac-



Le Louvre (París).

ción la singularidad de cada cultura. Llegar a mostrar esta verdad es un logro indiscutible en la pintura de Vives Fierro. Pero es un logro que queda igualmente alcanzado con la matización de las luces y su exquisita gradación en los interiores de aquellos espacios de El Molino («Ballarinasses», «El bar»), de La Bolsa, de la Boquería, del Palau o del Teatre del Liceu («Esperant») con la que consigue precisar el sentido de los usos sociales de esos espacios, la riqueza cultural con la que la *gente* retratada crea y distingue lugares a los que asigna funciones con muy distintos matices de privacidad o publicidad, de respetabilidad o de marginalidad. Toda esa riqueza cultural no se escapa de la mirada empática del artista y esa penetración nos

permite apreciar el valor humano de las creaciones sociales que la historia ha ido acumulando en cada una de las ciudades observadas por Vives Fierro. En última instancia, esos distintos ambientes se componen con la suma armoniosa de la pequeña aportación de cada actor: cada cual aporta su modesta cuota, pero todos comparten el conjunto que a todos supera, y así reciben los actores una objetivación colectiva de su acción que terminará cargando de sentido y significado el símbolo que el artista capta y plasma en sus obras. Incluso en el paisaje urbano que nos brinda Vives Fierro en los puntos de fuga de sus poderosas perspectivas, a pesar de su borrosidad, de la lejanía de la mirada, de su escaso tamaño en el espacio del lienzo, consigue encerrar siempre un gran acierto. Esos fondos escasamente sugeridos del «Coche de los cincuenta» en La Habana, o en «La Virreina» y «Rosita» en la Boquería, o en la «Farmacia» del Raval condensan una última verdad de la vida urbana sostenida con seguridad en las fachadas de los edificios. La historia urbana, de tanto mirarse en la cara de sus edificios, ha dejado reflejada para siempre el alma que el artista ha descubierto y que sus obras nos desvelan.

Entrado ya el nuevo siglo, Vives Fierro sobrepone en *collage* a sus paisajes urbanos fotografías, rótulos y recortes de prensa. Siguen en pie sus fachadas y perspectivas en el Raval o el mar al fondo de «La Barceloneta», pero aparecen bustos volantes sobre su «Botiga blava», cabezas sobre el «Bar Resolís» o esa acertada unión de foto y pintura saliendo de ese mismo bar, guitarristas y fumadores desproporcionados en «La Platja» de la Barceloneta. Sería fácil contraponer la opuesta evolución de dos pintores de ciudades como Vives Fierro y López García. Mientras Vives suma esta magia del *collage* a su realismo, López la abandonaba al pintar Madrid con un realismo austero, sin adjetivos. Bien visto se trata de dos evoluciones diferentes, de dos obras muy distintas a pesar de su común atención por la ciudad. Quizá Vives Fierro ha encontrado en la magia de su

realismo y en el *collage* con la fotografía una manera de sumar en vez de elegir, quizá Vives no quiera perder lo que inevitablemente abandonamos cuando escogemos. A Vives no le basta la realidad, como a López en su madurez.¹ La moderna complejidad de nuestra cultura urbana integra su propia diversidad y pierde el ambiente más uniforme que todavía destilan sus viejas fachadas. Aquel rostro de la historia, cuyas arrugas recogen como huella el lento paso de todo cuanto ha acontecido, se ve progresivamente enriquecido con un pluralismo fantástico que el artista expresa con esa simultaneidad de niveles, proporciones, perspectivas y temática cuya agregación no concluye en la unidad de una suma, sino en un raro equilibrio que rompe nuestra vieja imagen de lo real y nos fuerza a admitir la diversidad de fuentes de nuestra cultura y con las que se alimenta nuestro imaginario colectivo. Sumar sin desechar lo no elegido —escogerlo todo— es una nueva versión del valor de la libertad con la que nuestra cultura nos tienta en esta época en la que la abundancia nos va borrando de la memoria los límites de las necesidades y las formas.

Bibliografía

Catálogos de la Galería Comas, de 1982, 1985, 1987, 1989, 1992, 2004 y 2007.

Catálogo de la Galería Augusta de 1996.

Ortega y Gasset, J., 1994 (1958): *El hombre y la gente*. Madrid, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial.

Sanmartín, R., 1999: *Valores culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad*. Granada, Comares.

Sanmartín, R., 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Trotta.

1. Para un estudio más amplio del tema véase R. Sanmartín, 2005: *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid, Editorial Trotta.



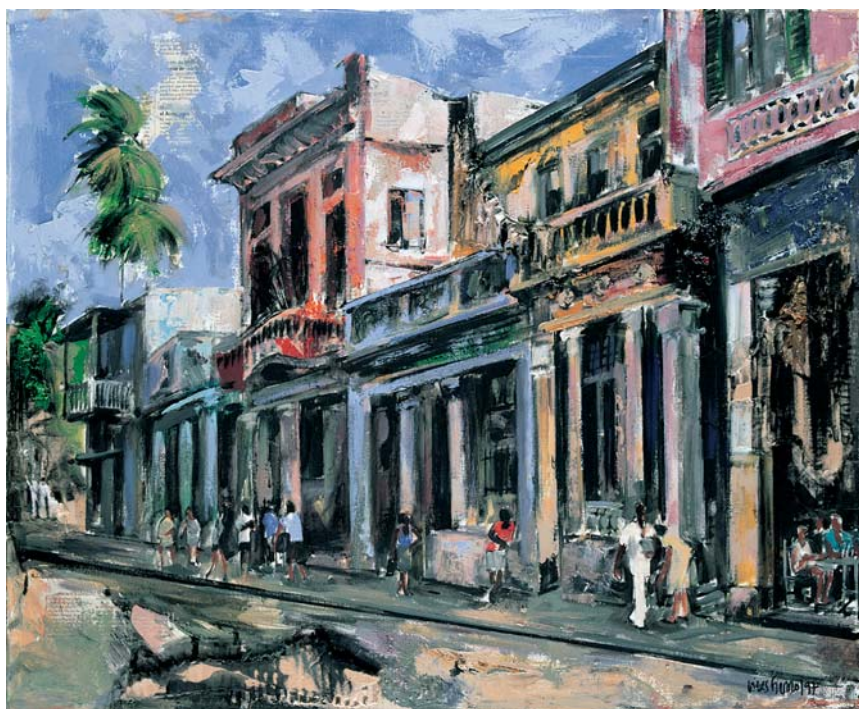
Le Dôme de Villiers (Paris).



Station (Londres).



Regla (La Habana).



La Habana Vieja.



Colegialas (La Habana).

ANTONI VIVES FIERRO, UN ARTISTA D'AQUÍ
I D'ALLÀ: ESDEVENIMENTS MÉS SIGNIFICATIUS
EN LA SEVA TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA

*ANTONI VIVES FIERRO, UN ARTISTA DE AQUÍ
Y DE ALLÁ: ACONTECIMIENTOS
MÁS SIGNIFICATIVOS
EN SU TRAYECTORIA ARTÍSTICA*

- 1962 Cartagena (Societat Econòmica), aquarelles i guaixs.
- 1964 Barcelona (Sala S. Rovira), «París».
- 1968 Madrid (Sala G. Macarrón), «Paisatges».
- 1970 Sant Sebastià (Delegació Provincial), «Paisatges bascos».
- 1971 Londres (G. Andsell), «Barcelona».
- 1972 Barcelona, Premi del Reial Cercle Artístic de Barcelona.
- 1972 Montevideo (Societat El País).
- 1973 Londres (Institut Espanyol).
- 1974 Barcelona (Editorial «Jaime Libros»), «Els Encants d'en Vives Fierro».
- 1975 Girona (Ajuntament), Premi de pintura «Excm. Governador de Girona».
- 1976 La Tronche (França) (Sala Fundació H. Duckerman).
- 1976 Barcelona (Gran Teatre del Liceu), «El Teatre del Liceu».
- 1976 Barcelona (Palau de la Generalitat), «Sant Jordi».
- 1977 Madrid (Galeria Nonell), «Venezia».
- 1977 El Vendrell (Galeria UR), «Homenatge a Pau Casals».

- 1977 Avinyó, Collectiva d'artistes hispans sobre el tema de la «Festa».
- 1977 Nova York (Sala de la Casa de España), «Recent Paintings».
- 1978 i 1979: Nova York (Galeria Sauffer), «Madison. New York».
- 1980 Barcelona (Galeria Comas), «Barceloneta que jo estimo».
- 1980 Atenes (Institut Cultural Espanyol), Collectiva.
- 1981 Palma de Mallorca (Galeria Bearn).
- 1981 Barcelona (Galeria Comas), «Passeig de Gràcia amunt».
- 1981 Montevideo (Museu d'Art Modern), Collectiva «Deu pintors catalans».
- 1982 i 1983 Ginebra (Galeria Bohren), «Paisatges de Ginebra».
- 1983 Madrid (Galeria Kreisler), Collectiva «Grup Passeig de Gràcia» i «La Punyalada».
- 1985 Barcelona (Galeria Comas), «El Gran Teatre del Liceu».
- 1986 Barcelona (Galeria Comas), Monogràfica «Gran Teatro del Liceo - sèrie de 10 litografies».
- 1986 Barcelona (Galeria Comas), «Retrato y Autorretrato de Vives Fierro» (llibre de Baltasar Porcel).
- 1986 Perpinyà (Fundació Mediterrània).
- 1987 Andorra (Galeria Art Gallery), «Vint olis».
- 1987 Barcelona (Galeria Comas), «El Palau de la Música Catalana» (presentat per M. Escofet).
- 1987 Perpinyà (Galeria Sala Parés), Col·lecció presentada per la Fundació Mediterrània.
- 1988 Palma de Mallorca (Palau Marivent), Pintura colectiva donada a SM la Reina Sofia.
- 1989 París (Galeria Amyot), «Entre París i Barcelona».
- 1990 Madrid (Galeria Alcolea).
- 1990 Nova York (Casa España), Collectiva al Spanish Institute.

- 1991 París (Galeria Callu-Merité), Collectiva «Fanny Girls».
- 1991 Barcelona (FC Barcelona), «Blaugrana-1.000 litografies»
- 1992 París (Galeria Amyot).
- 1992 Barcelona (Galeria Nonell), «Los Juegos Olímpicos».
- 1992 Barcelona (Ajuntament de Barcelona), Original per a l'Alcalde de Barcelona amb motiu dels Jocs Olímpics.
- 1993 Canton (Xina) (Galeria Artexpo), Collectiva.
- 1993 Barcelona (Fundació La Caixa), Collectiva a benefici de l'Associació Víctimes del Terrorisme.
- 1994 Barcelona (Galeria Comas), «El Liceo».
- 1994 Sarlat (França) (Galeria Montaigne).
- 1994 Barcelona (Hospital de la Vall d'Hebron), Exposició benèfica.
- 1994 Barcelona (Institut Francès), «Del postimpresionismo al collage 56-94».
- 1995 Sant Cugat (Galeria Canals), «Cuba», amb el patrocini de l'Ambaixada de Cuba a Espanya.
- 1995 L'Havana (Sala Henry Abelé), pintura colectiva per a l'Hotel Nacional de l'Havana.
- 1995 París (Henry Abelé), Obra colectiva per a Gala a l'Hotel George V.
- 1996 Barcelona (Galeria Augusta), «La Boqueria».
- 1997 París (Galeria Cazeau-Berandiere), Collectiva.
- 1997 Barcelona (Palau de la Generalitat de Catalunya), Premi per la Joia de la Sardana.
- 1997 Bayreuth (Sala Sparkasse), «Der Ring des Nibelungen».
- 1998 Barcelona (Ajuntament de Barcelona), Premi «La Clau de Barcelona».
- 1998 Barcelona (ESADE), Litografia del XXV aniversari.
- 1999 Olot (Galeria Fons d'Art), «Olot-Barcelona-l'Havana».
- 2000 París (Sala Casa Catalunya), Antològica.
- 2001 Madrid (Casa de Vacas), «Retrospectiva».
- 2001 Beirut (Sala SIMMA).

- 2002 Barcelona (Palau de la Generalitat de Catalunya), Creu de Sant Jordi.
- 2003 Paris (Senat), Pintura per a l'etiquetatge del xampany Henri Abelé.
- 2003 Bulgària (Museu de Sofia), Collectiva «La Pintura Española».
- 2004 Barcelona (Residència d'Investigadors»), «Una mirada al Raval».
- 2004 Andorra (Galeria Arita).
- 2004 Madrid (Galeria Cisne).
- 2005 París (Galeria Modus), «Paris ma ville lumière».
- 2005 Sitges (Mercat Vell), Retrospectiva.
- 2006 Eivissa (Galeria Berri).
- 2007 Barcelona (Galeria Comas), Collectiva «Nuestros Artistas».
- 2007 Estrasburg.



Els Jardinets (Barcelona).

