

An abstract painting with a textured surface. The left side features bold, horizontal strokes of teal and dark grey. The right side is more layered, with soft washes of purple, pink, and grey, and some darker, more textured areas at the bottom. The overall composition is vertical and expressive.

VALLS ARENY

l'horitzó de la forma

VALLS ARENY

l'horitzó de la forma

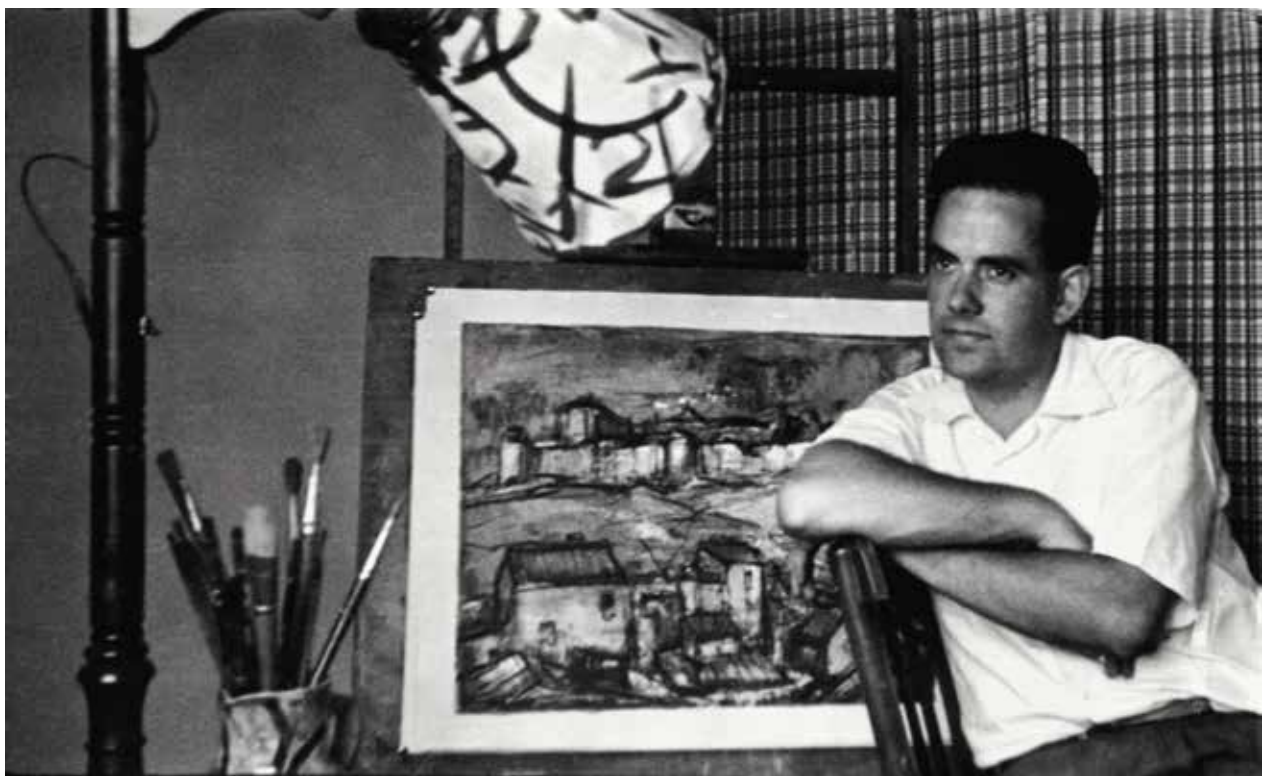
VALLS ARENY

l'horitzó de la forma



Ajuntament de
Castellar del Vallès

«Se va el caimán, se va el caimán...» A Magda Valls
A Montserrat Pla, *in memoriam*



Lluís Valls Areny (1927/2007)
Estudi del pintor, anys 50

L'objectiu d'aquesta edició és que la vasta trajectòria del pintor Valls Areny quedi insinuada, que l'observador pugui fer-se càrrec, a grans trets, del camí que segueix aquesta trajectòria, que el testimoni de la pluralitat d'estils i de l'experimentació tècnica que trobem en aquestes pàgines eviti que se l'encaselli en una o altra categoria.

L'horitzó de la forma és l'espai que la pintura de Valls Areny ens ha descobert. L'horitzó, aquella delicada línia que separa el que és visible del que no ho és, l'àmbit on es desenvolupa i es resol la tensió ferotge, però aparentment sòbria i continguda, entre la presència i l'absència.

Aprofundint en aquest horitzó, Arnau Puig, filòsof i crític d'art, ens presenta la seva visió personal del pintor a l'article *Sensibilitat i composició a l'obra pictòrica de Valls Areny*.

Per part nostra, no ens queda sinó afegir que els títols de les obres, que responen a criteris interns de catalogació, no tenen res a veure amb la voluntat de l'artista, el qual, si posava títols, ho feia en general per compromís i no perquè es veiés empès a posar-ne per motius estètics. No hem afegit, com a substitutiu del títol, descripcions de les obres als peus de fotografia, tan sols hem fet una excepció en el cas de l'autoretrat. En primer lloc, perquè el text d'Arnau Puig ens remet a l'autoretrat del 1972 (E006). En segon lloc, perquè si no ho especifiquéssim també en el cas de B002, facilitaríem la confusió.

GRAPA

EXPOSICIÓ

Curadors
Grapa (Miquel Baños · Núria Garcia · Gerard Toutain)

Coordinació
Grapa

amb el suport de
Ajuntament de Castellar del Vallès
Ajuntament de Sabadell
Museu d’Art de Sabadell
Galeria Aguilart

CATÀLEG

Coordinació
Grapa (Miquel Baños · Núria Garcia · Gerard Toutain)

amb el suport de
Ajuntament de Castellar del Vallès

Textos
Grapa
Arnau Puig

Traducció
Ferran Toutain

Fotografia
Jose Casanova

Disseny gràfic i maquetació
Olga Toutain

Impressió
Gràficas MB

© dels textos, els autors
© de les fotografies, l'autor
© de l’edició, Grapa i Ajuntament de Castellar del Vallès
D.L. B-21855-2013

AGRAÏMENTS

Acadèmia de Belles Arts de Sabadell
Aguilart Galeria d’Art
Ajuntament de Castellar del Vallès
Ajuntament de Sabadell
Museu d’Art de Sabadell
Andreu Gallén
Esteve Prat
Patisserie Villaró

Índex

Biografia	13
 Sensibilitat i composició a l’obra pictòrica de Valls Areny	
Arnau Puig	15
 Obra	27
 Versión castellana	89
Biografía	91
Sensibilidad y composición en la obra pictórica de Valls Areny	92

Biografia

Nascut a Castellar del Vallès al 1927, Lluís Valls Areny comença a pintar l'any 1939. Al llarg dels anys següents, estudia amb el pintor Joan Vilatobà, a Sabadell, entre d'altres, i més tard, el 1946, assisteix a l'Acadèmia Baixas de Barcelona. L'any 1952 fa la primera exposició individual a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, i finalment el 1958 exposa per primer cop a Barcelona, a la Sala Jaimes, i per a l'ocasió s'edita un breu fullet amb un escrit de presentació del crític Sebastià Gasch, que un parell d'anys abans també havia dedicat al pintor un article a la revista *Destino*. La relació entre Gasch i Valls Areny va durar uns quants anys. Gasch va tornar a escriure sobre el pintor de Castellar, l'any 1969, una presentació, editada també en un breu fullet, per a la primera de les exposicions que va celebrar a la Sala Vayreda (on també va exposar el 1972, el 1976 i el 1979), després que, amb una diferència de més d'una dècada entre una exposició i l'altra, Valls Areny ja hagués obtingut nombrosos èxits i un cert reconeixement: havia exposat a la galeria Grifé & Escoda dues vegades (1964, 1967), a l'Estudio de Arte de Radio Barcelona (1966), havia participat a la Fira Internacional de Chicago (1960), havia guanyat el Prix New York a les galeries Duncan de París (1966), entre d'altres, i havia rebut valoracions excel·lents per part de la crítica del país.

L'any 1962, Valls Areny, que fins aquell moment compaginava la feina de pintor amb la de gerent de l'oficina de correus de Castellar del Vallès, amb el suport de la seva dona, Montserrat Pla, que sempre va ser per a ell una fidel consellera, va prendre la decisió de dedicar-se exclusivament a la pintura. Era una aposta arriscada, perquè la feina de correus representava una garantia de supervivència i una seguretat, i renunciar-hi comportava, sens dubte, alguns perills, però ara, amb la perspectiva que ofereixen els anys, es pot afirmar amb rotunditat que va ser la decisió més encertada de la vida de l'artista. Durant una bona part de la dècada dels seixanta, Valls Areny va comptar amb la col·laboració d'un marxant nord-americà que l'ajudava a difondre la seva obra, i de fet això li va permetre vendre, entre altres llocs, als Estats Units, on va tenir un èxit notable, però amb el temps es va acabar cansant de les imposicions de col·leccionistes, galeristes, mecenes i marxants, de les exigències del món de l'art, i va triar un camí que li portaria sens dubte menys glòria, però que en canvi li permetria treballar sense descans i segons les seves pròpies directrius.

La trajectòria pictòrica de Valls Areny, després del seu aprenentatge acadèmic, es posa en marxa, a partir dels anys cinquanta, des d'un estil que podríem qualificar, segons les convencions, d'impressionista, però ben aviat pren una trencadora direcció que es mostra com una digna hereva de la tradició pictòrica precedent, les avantguardes del XX, en connexió amb els corrents artístics del seu temps. Al llarg de les dècades dels cinquanta i els seixanta, Valls Areny explora una gran diversitat d'estils i tècniques. Més tard, a mitjans de la dècada dels setanta, s'encamina cap a una línia d'investigació que, amb el temps, el durà a la seva etapa final, la qual, en comparació amb la fúria i l'ímpetu dels primers anys, amb la pluralitat d'estils, tècniques, formes i colors de dècades anteriors, resulta ser, en general, més sòbria i austera, més continguda, més refinada i —sobretot— profundament més personal.

Lluís Valls Areny va morir l'any 2007 a Castellar del Vallès mentre passejava pels boscos de la zona. Tenia vuitanta anys i en feia més de seixanta que pintava sense descans.

Sensibilitat i composició a l'obra pictòrica de Valls Areny

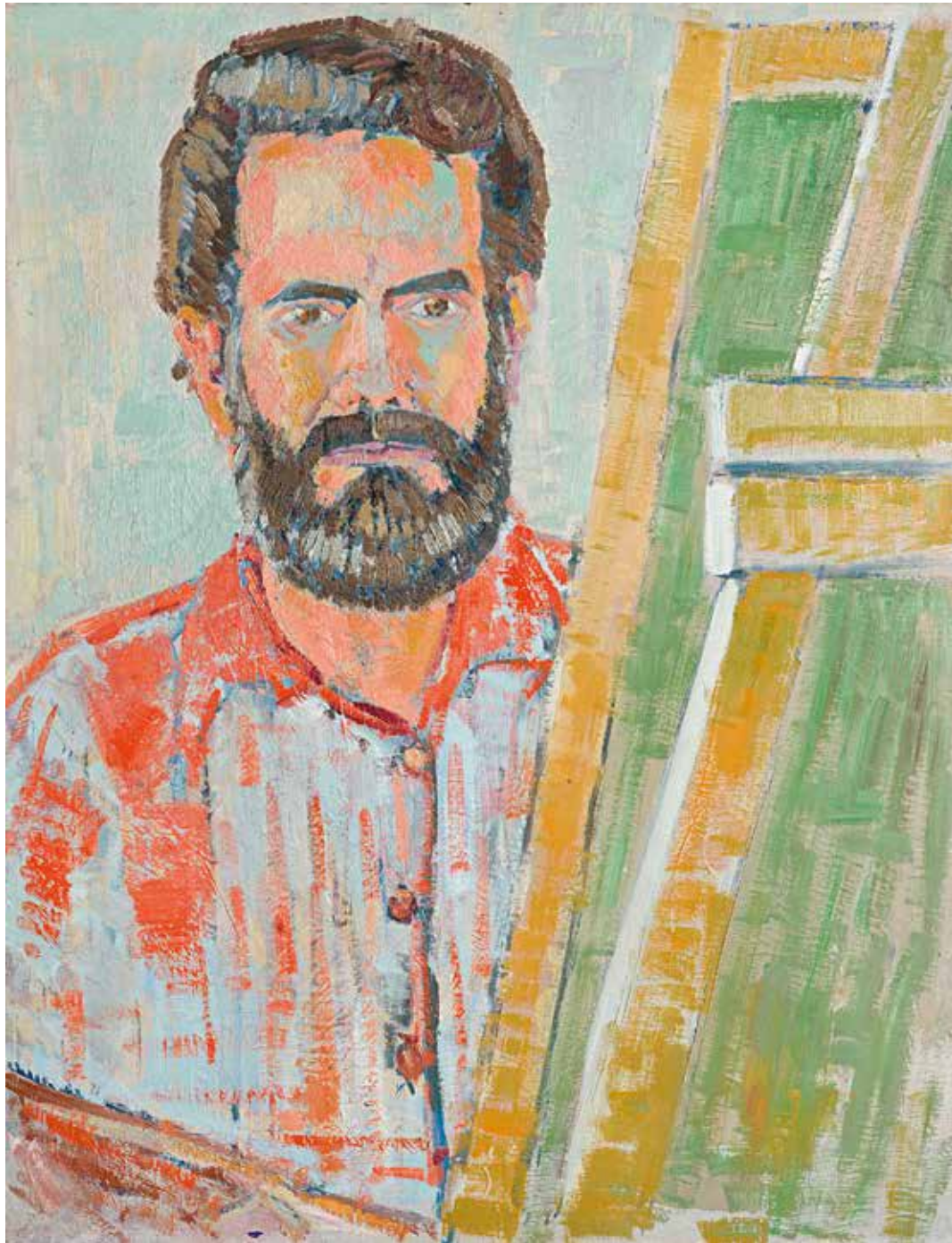
Qui sent el gust íntim, intern, impulsu per la línia i el color constantment es complau a presentar, a representar aquesta afecció. No hi valen acadèmies, ni consells; hom se sent llençat cap a la plasmació, seguint les formes que permeten el dibuix o la pintura, de tot el que veu a l'entorn i, quan ja hi està bregat, no només plasma el que s'ofereix davant dels seus ulls i del seu tacte, sinó també allò que, vulgui o no vulgui, bull dins seu i el provoca a donar-li vida i presència plàstica precisament a través del que se'n diu, se n'ha dir, art, formes d'art, formes que no són les naturals que indiquen comunicació entre humans, sinó aquelles que bàsicament es refereixen al que brolla des de dins de la persona.

Qualsevol circumstància és bona per procedir a representar el que t'afecta sensiblement o sentimentalment, t'agrada o vols retenir perquè et plau, val la pena, dóna satisfacció; o, simplement, perquè és agradable fer una reproducció sensible d'allò que és real. Però encara pot ser molt més adequat si hom viu en un indret en què, si bé hi ha cases i gent, tanmateix encara hi ha més arbres, turons i nuvolades que es veuen a camp obert, amb totes les incidències que la llum diürna hi treballa tot seguint la durada del dia. Això és el que succeïa a en Lluís Valls Areny quan, de petit, al llevar-se al matí a casa dels seus pares, a Castellar del Vallès, es trobava rodejat de gent, poca, certament, i també envoltat de la natura. Civilització i natura, podríem dir; o, si volem, art —impuls creatiu— i quelcom que incita a captar-ho per reproduir-ho segons l'enginy, la capacitat natural o la sensibilitat representativa.

Els fets són els que són, les circumstàncies actuen soles i hom és fill d'on ho és. L'entorn geogràfic i social estreny, i els petits —en Lluís era nat el 1927 al mateix Castellar del Vallès— han de fer el que els grans disposen per a ells. Com que la guerra civil ha esclatat a l'estiu del 1936 i els perills són els que són, l'infant és enviat a casa de l'oncle, a les terres de la Segarra, terres en les quals la geografia potser s'ofereix altrament que a les derivacions del massís de Sant Llorenç del Munt i del Montseny. Tot plegat, res de res per a qui només hi veu treball a fer, pedres i arbres, però molt important per a qui és sensible als claroscurs, als colors i formes canviants, per a qui té la sorpresa del veure.

L'autoretrat del 1972

De tot això en tindrem, molts anys més endavant, una síntesi que el mateix pintor —una persona ja amb la cultura que ofereixen els estudis i els interessos personals o socials que la puguin acompanyar— ens mostrarà: una mena d'autoretrat a la manera velazquenya de *Las Meninas*, autoretrat en què no veiem el que l'artista hi veu, però sí que ens ho suggereix, i en què copsem immediatament que el que ell sent és el que la totalitat de la seva obra —aquest autoretrat és del 1972— ja ha aconpleert.



E006 (autoretrat), 1972
Oli sobre tela, 49x65cm

És obvi, en el cas de Valls Areny, que es tracta d'un autoretrat; no ho és tant en el cas de Velázquez, que —en una de les interpretacions possibles de la seva presència a l'obra, ensems que al tema d'aquesta— és present per testimoniar que el que es mostra a la imatge pictòrica, ell mateix, el pintor i autor, és garant del que s'hi descriu i s'hi mostra (recurs utilitzat en moltes ocasions en uns temps en què no sempre era factible un testimoniatge efectiu).

Però anem per altres qüestions; a l'autoretrat de “Las Meninas” el que se'ns indica, gairebé amb tota seguretat, és que l'artista està pintant, no pas el que mostra, sinó una altra cosa, una altra realitat, diferent de la mostrada. I aquest és el cas de l'autoretrat de Valls Areny: és un autoretrat just en el moment que pinta el que el preocupa; no es pinta a si mateix, si bé ell és l'únic element, a part del cavallet de pintor, que se'ns mostra. I, a més, ho realitza amb dos tipus de color que a la realitat cromàtica es rebutgen, se separen: el vermell i el verd (el joc antagònic dels complementaris). I és que aquí el pintor vol que quedi ben clar que el que ell realitza és la pintura del que hi ha fora d'ell, i que a ell li interessa perquè és —pot ser— l'expressió de la seva sensibilitat posada de manifest mercès a la pintura, aquest gran recurs descobert per l'home sentimentalment inquiet per donar fe que posseeix una sensibilitat que vol tenir vida autònoma, independent, perquè quedi així ben clar que el món són dues realitats, la meua, la corporal personal, i aquella altra que constitueix el que jo sento emocionalment davant de tot el que m'envolta.

I en això ha consistit, consisteix i consistirà l'obra plàstica de Valls Areny: mostrar amb pintura —per mitjà de la pintura o de tot altre procediment que hi tingui una semblança o una relació, el dibuix, la taca, el negre com a color, el blanc o qualsevol element que traci, que maculi— que aquelles expressions que anomenem plàstiques, que no són estrictament signes d'un codi establert de comunicació social, aquells signes que anomenem plàstics, són tals perquè són expressió, presència de la realitat de sentiment i de sensacions, d'emocions experimentades en el plàcid o dinàmic afany i/o ocupació del viure.

El paisatge

Hi ha artistes sensibles a coses i situacions ben diferents; cada persona és el seu món propi, i ell normalment decideix quan es tracta de donar-ne una apreciació o una imatge. El món de Valls Areny serà, en la major part de la seva producció sensible, el paisatge: l'atreu, crida la seva atenció en les seves múltiples possibilitats presencials. Paisatge que és, hom pot suposar-ho sense gaire marge d'error, el que ell està pintant en el seu autoretrat.

Ara bé, de paisatge n'hi ha de múltiples presències, essències i intencions: el paisatge per antonomàsia, aquell que la naturalesa sense gaires retocs d'artifici mostra a la vista, és el que en diem paisatge natural; però també hi ha el paisatge urbà, el de les cases i carrers i el de la confluència o conflictivitat d'aquests dos elements, el natural i el social. Aquest paisatge també el practicarà amb intensitat Valls Areny. Tant en un cas com en l'altre ho farà segons moments, inquietuds i

indrets on desenvolupi la seva activitat creadora. Només anticipem que, sensible com és al fet de la representació plàstica de tot el que el commou, per a cada cas, cada situació d'ànim, cada exigència de la temàtica o de l'instant precís del seu tarannà —com que Valls Areny és una persona no només sensible sinó també culta—, se servirà d'un o altre principi estètic, d'entre els que ens estava aportant la nova creativitat, per representar, mostrar en la seva plasticitat estrictament artística, si s'escau, o natural, el paisatge que pinta; Valls Areny no és un artista monòton, repetitiu, sinó que per a cada ocasió, en cada circumstància, ha establert el recurs més adient per oferir el seu testimoni sensible i emocional del món que ens envolta. Com a artista serà *fauve*, serà cubista, serà impressionista, serà expressionista, i fins i tot, si cal, serà abstracte.

Els aprenentatges

Acabada la guerra civil, el 1939, ell, *motu proprio*, se sap ja pintor. Amb els amics amb afinitats electives pinta els entorns de la seva localitat de naixement; pintar és molt fàcil quan se'n sap, però quan només se'n té l'impuls, aleshores, en funció de la cultura que hom té, no sempre és fàcil resoldre les qüestions de plasmació des de l'espontaneïtat; hi ha aspectes pictòrics que requereixen ofici. La pràctica de l'acció representativa li aconsella, doncs, posseir el domini manual del dibuix i dels secrets immediats dels efectes pictòrics, aprenentatges que realitza entre alguns professionals reconeguts de la propera ciutat cosmopolita de Sabadell. Ja més engrescat, i segurament amb el desig de saber de procediments tant com ne pugui saber el més gran professional, decideix passar a Barcelona per estudiar a l'acadèmia Baixas, fer-se càrrec de tot el que sigui tècnica: però ensems descobreix que saber tècniques no resol les inquietuds que sorgeixen dels neguits espirituals de la vibració emocional; sobretot a la modernitat, que reconeix que els artistes, en primer terme, són senyors de la seva pròpia sensibilitat i que la representació rau en la seva decisió, i no en la que proporcionin aquells que diuen que en saben d'art i de com s'han de representar i expressar les coses. Tanmateix, res és sobrer i la cosa positiva que en treu de tot plegat és que si vol ser un pintor de la modernitat, del temps en què viu i treballa, el primer que ha de fer és enfrontar-se amb el model, la naturalesa o la realitat social, i tractar d'oferir-ne no la còpia sinó la representació sensible subjectiva.

El pintor és algú que necessita veure l'entorn, captar-ne de diferents, percebre que cada circumstància té la seva particularitat, i per això, si bé per reflexionar pot ser un pintor de taller, tanmateix, si hi afegeix el fet de viatjar, podrà veure la realitat en les seves diferents manifestacions. Tot això crida l'atenció no només de la seva sensibilitat, també de les maneres de respondre-hi i de fer-ho no estrictament segons ens diuen els procediments establerts, sinó prenent en consideració totes les llibertats expressives i representatives que ha consagrat la modernitat, a través de persones amb fort caràcter i compromís de decisió per fer seu el que els pertany i deixar que siguin els altres els que s'hi adaptin, optin per les noves sensibilitats i les seves presentacions, a alguns dels estils de les quals ja hem fet referència.

De la realitat a l'abstracció per tornar a la realitat (però plàstica)

De tot el que fins aleshores havia fet, se'n deia escola vallesana —la immediatesa del gust i de la comprensió visual—; però en aquesta realitat plàstica, si bé s'hi trobava de gust en tant que practicava la pintura —el que més l'apassionava en aquesta vida—, no el satisfia en tant que pintar potser també era posseir el color per representar el que hom creu i, per què no, representar-se, extreure's, mostrar-se un mateix. Aquest nova perspectiva del fet pictòric passaria tot seguit a ser una preocupació estètica, una qüestió de factura i composició segons la sensibilitat, no segons els costums que la societat té imposats per captar i entendre el que ens envolta. Davant aquesta nova actitud seva l'obra se li convertirà en un garbuix, un aiguabarreig de colors i de formes que, certament, entre el 1956 i el 1958, atrauran la sensibilitat sempre subjectiva del crític Sebastià Gasch, que, observant les seves obres d'aleshores, dirà que “la luz ha dejado de ser el protagonista de sus lienzos y los contornos subrayados ejercen la supremacía en su producción”. Observació, la de Gasch, molt justa perquè des d'aleshores l'acció artística creativa de Valls Areny s'orienta decididament vers la creació personal, no vers la còpia del que veu.

Però potser Valls Areny no pinta per la subjectivitat malaltissa del pintor sinó perquè és el que hi ha a l'entorn el que atrau, el que esdevé amable, el que es fa apreciar; aquesta també és una manera d'anar pel món: mirar i veure, llençar la vista per endavant i encantar-te en el que, en cada moment concret, et pot agradar, no en el que diuen que t'ha d'agradar; amb una condició, que el que acceptes visualment sigui quelcom d'objectiu però que plagui subjectivament. Aquesta és la diferència que hi ha entre una pintura penjada en una sala d'exposicions o en un saló o al menjador d'una casa, que és allí, precisament, per adornar, per cridar l'atenció respecte de la monotonia de l'espai mural, o aquella altra pintura que pot trobar-se exactament en els mateixos llocs esmentats però que hi és perquè entra immediatament en diàleg íntim, anímic, amb qui passa per davant seu. Un altre crític, menys neguitós que Gasch i més obert a l'espontaneïtat de la realitat que comunica amb nosaltres —em refereixo a Miquel Desclot—, recordarà les subtilitats espirituals del poeta nord-americà europeïtzat T.S. Eliot, que, en referir-se a les possibilitats de comunicació entre humans, però també entre les coses i els humans, diu *Quan he de parlar amb tu m'he de servir de paraules / Però si ho entens o no / Això ni m'importa ni t'importa* (...)¹, opinió amb la qual es vol precisar que l'essencial és que hi hagi emissió, que el missatge (el contingut) és el de menys, atès que allò que es pugui arribar a dir sempre serà una apreciació que cadascú portarà amb ell per sempre però que, tanmateix, indicarà que hom no està sol, no es troba sol en aquest món; que per això s'ha establert l'art. I em sembla que aquesta és la conclusió a què arriba Valls Areny en aquells anys que comença

1. *I gotta use words when I talk to you/But if you understand or if you don't/That's nothing to me and nothing to you* (...)

a inquietar-se, no només pel fet de pintar, de sentir la pintura, sinó també perquè és precisament el color, les línies, el que aporta satisfacció a la seva sensibilitat, a la seva manera d'estar al món.

Aquest periple és el que realitza en la transició dels anys cinquanta als seixanta.

Precisament, just quan s'ha trobat amb aquesta satisfacció íntima del que és pintar, del que és veure la realitat de l'entorn en termes de línies i de colors —no aquells moments que et fan patir sinó aquells que aporten, en cada realització, la satisfacció més pregonada—, just en aquesta circumstància d'una pintura autèntica, un marxant li proposa que segueixi per aquella línia i li assegura que li proporcionarà les satisfaccions materials adients i l'expandirà per Amèrica del Nord. La proposta és afalagadora per a un artista, sobretot la perspectiva de veure's reconegut i acceptat; però ben aviat s'adona que aquell camí li significarà l'encotillament, que haurà de mirar i sentir sempre igual, i això no s'escau amb el descobriment que acaba de fer: que l'art és l'actitud immediata davant de la realitat, no un mètode de percebre la realitat, com —ho havia verificat— era la pintura ornamental, decorativa, del vallesisme, la qual, tot i ser inicialment ingènua i vàlida, s'acabava convertint en una fórmula, una manera mecànica de fer.

Valls Areny retorna a l'única veritat que hi ha a la plàstica: que el que fas doni satisfacció o commogui en el moment que ho fas, i que després mantingui aquella inquietud excitada o reposada.

Una petita observació interna (el taller amb llum zenital i el que té dues finestres —o més— emplaçades en angle, recte o per diferents obertures)

Finalment, per Valls Areny no hi ha res més important que pintar; en conseqüència, humanament, socialment, trenca amb tot, es desentén dels compromisos socials, familiars —al 1962 deixa la feina de corresponsalia de correus que havia heretat del seu pare—, i es lliura —cal viure en societat, tanmateix— a fer de professor de dibuix.

En aquesta pràctica d'ensenyar el que hom creu que sap, es produeix, potser, la més gran sorpresa: que només és ensenyant que s'aprèn amb profunditat el que creies saber o, en tot cas, t'adones que hi ha altres sabers possibles, gens evidents però reals.

És ensenyant que hom acaba convençut que una taca, de color o negra, quan s'executa instintivament i s'observa mentalment, adquireix, assumeix, una força expressiva total. La taca —hi podem afegir ara la línia, executada en condicions similars— esdevé la màxima expressió d'una actitud, d'una impressió, d'una emoció simultània o immediatament posterior. L'experiència del punt de vista correcte per al capmàs d'un seguit de taques o línies —o, en definitiva, l'art— és un impacte sensible i emocional. Podríem aquí recordar aquella descripció de Maurice Denis —cap a final del segle XIX, quan l'impressionisme és ja vigent i el simbolisme tendeix a organitzar l'espai plàstic— sobre què és un quadre: *un quadre, abans que un nu, un camp de batalla o qualsevol altra cosa, és una determinada quantitat de*

colors disposats en un espai plàstic (subratllem espai “plàstic”, perquè si no ho fos —si no s’entengués com a plàstic l’espai on hi ha estesos els colors— podria ser una paret bruta o un mur preparat per a ser pintat).

Valls Areny potser no se n’havia adonat abans d’aquell moment. Per allò de pintar el que se sap segons t’han ensenyat o segons l’altre criteri més lliure del *plein air*, de l’aire lliure o natural —on allò que pintes no té altre condicionant que la manera com tu ho veus, i tu has de decidir com ho resols—; potser abans d’aquell moment, no era prou conscient que pintar en un estudi, en un estudi que tu mateix estableixes segons t’han dit o aconsellat, segons la teva comoditat o manera d’entendre la teva activitat, pintar en un estudi on tu pots decidir, pot fer que et trobis amb sorpreses insospitades. Sempre s’ha dit que els estudis de pintura han d’estar orientats, amb entrada de llum zenital, vers el nord, que és per on es rep la llum que il·luminarà el que vulguis pintar. Però, pel que sigui, et pots trobar en un estudi que no ho estigui, d’orientat vers el nord, i que la llum t’hi entri per dues finestres de visió horitzontal i emplaçades en angle recte, una a cada banda dels dos murs adjacents de l’espai. Però pot ser que en tingui més de finestres i en disposició més complexa. Aleshores el que es pinti es mostra de difícil tractament compositiu, atès que res és estructurable amb precisió cromàtica ni de línia; tot es dilueix i qualsevol decisió no és ni bona ni dolenta, totes són factibles, i el que s’imposa és en primer terme construir l’espai, ordenar-lo per encabir-hi el que s’hi vulgui posar. Aquesta podria ser una de les propostes que haurien conduït a la composició cubista, tractament plàstic nat de les reflexions de taller i d’uns tallers, normalment individuals, que poques vegades podien complir amb el principi sacrosant de la font única de llum per iniciar la composició de l’obra plàstica. Compondre amb línies o colors autònoms, els que hom decideixi en cada ocasió, és el primer pas per a l’artista que vol emprendre una tasca individual.

Aquest fet no és una invenció de qui això escriu sinó que respon a una realitat verificada, en el cas concret de Valls Areny, en el seu estudi de Castellar del Vallès; cas concret abans contrastat en altres estudis d’artista emplaçats en indrets diferents de paisatge, inclòs l’urbà —no sempre factible de respondre a unes necessitats teòriques òptimes de proposta acadèmica—. Crec que per això mateix alguns artistes parteixen del fet real de les condicions de l’estudi i desenvolupen la seva obra en funció d’aquesta realitat de fet i de les teories que els puguin guiar o atreure.

Tot aprenent a compondre o a construir amb Lluís Valls Areny

(Tot el que aquí escriurem és per entendre’ns, no per agafar-ho al peu de la lletra; és un intent d’expressar amb paraules el que només es pot captar pels sentits corporals —els sensors, que en diem ara—, que actuen només des de la presència, perquè és així, hi ha contacte, i prou; així és com funciona el món de les arts.)

Les cinc maneres —suposo que aquesta deuria ser la reflexió que íntimament es va formular Valls Areny en els seus diferents intents d’acció plàstica—, les cinc maneres d’organitzar un espai plàstic que esdevindrà sensació sen-

sible i emocional són, poden ser, les que es componen o s’organitzen per *contrallum*, per impuls indignat o afectuós (un *expressionisme-fauve*), per retenir cada objecte (a la manera de Cézanne, *cromatisme*, per *franges* allargassades, perquè la *llum* hi és i el dibuix ordena).

Vegem-les amb un cert detall atès que totes i cadascuna les trobem en la successió temporal de les obres de Valls Areny, però no, precisament ni continuadament, per ordre cronològic vital. A vegades ho fa d’una manera, altres vegades d’una altra, segons creu oportú per a cada ocasió; però sí que podem dir que, quan ha incorporat alguna d’aquestes maneres de resoldre els seus problemes expressius i representatius, aquell tipus de solució formal pot aparèixer en qualsevol moment, sempre en relació, com hem assenyalat, amb la millor solució per a l’efectivitat de la seva obra.

Per *contrallum*: es tracta d’una opció que pot assimilar-se a una solució cromàtica, per la similitud que pot tenir amb un espai tacat, però en aquest cas les coses tenen les formes imprecises que dóna el contrallum —al·lusions figuratives— i afegeixen a la possible figuració concreta tota la força de la plasticitat que no rau en altre suport que en l’impacte estètic.

Expressionisme-fauve. El contrallum pot derivar ràpidament vers l’expressionisme quan es construeix, no segons una massa compacte, sinó intentant reproduir o construint un motiu, el que genera el treball plàstic: aleshores cada fragment de la massa cromàtica pot assumir un relat emocional o pot romandre, segons l’actitud i/o la sensibilitat de l’autor o de l’observador, com la simple expressió d’una actitud o comportament emocional gestual davant de l’element motivador. Segons la paleta sigui organitzada o s’acosti al garbuix cromàtic, aquest tipus de resposta correspondria a una actitud *fauve* (colors plans impulsius) o expressionista (intenció al·lusiva i mostra de l’actitud de l’autor davant i en relació amb el subjecte representat).

Cromatisme. Però a vegades el que cerca l’artista és servir-se espontàniament i directament dels colors per procedir a omplir l’espai plàstic que es proposa crear i que ha de respondre a la seva sensibilitat i emocionalitat del moment, o ha de ser el producte de la seva reflexió respecte de l’entorn en el qual es troba o viu intensament. Dos tipus d’actitud s’han produït modernament sobre aquesta qüestió pel que fa a la creativitat pictòrica. Una és la que tenia com a referent —com sempre havia sigut a la història de la sensibilitat— els impressionistes (la realitat és una vibració lluminosa constant, variable i diferenciada per moments), i l’altra és aquella que commogué Cézanne i el portà vers la consideració de la realitat —el *sujet*, com ell la designava— com una construcció cromàtica constant en funció de la qual no hi havia objectes precisos, sinó relacions de colors entre si i en el conjunt; sempre, tanmateix, en relació amb la lluminositat ambient. És així com hem dit que valorava Denis la disposició dels colors en un espai plàstic: en realitat era una construcció conscient d’interrelacions cromàtiques.

Construcció expressionista. Tanmateix, el plantejament cromàtic dels impressionistes i de Cézanne pot revestir, si es pren en consideració el tema (el referent, encara que sigui momentani o circumstancial), una presència estructurada, no

pel joc de complementarietats dels colors que intervenen a tota realitat, sinó precisament pel referent. Aquesta actitud, que podem anomenar constructivisme, consisteix a organitzar la cromaticitat, no en relació amb la globalitat, que no es negligeix, sinó amb la particularitat de cada element que revesteix per a l'artista o per a l'observador la presència a l'espai plàstic. Un seguit de línies, un muntatge de contrastos de colors ben accentuat, poden organitzar un espai plàstic que pot deixar d'ésser informal per convertir-se en narratiu en relació amb una experiència o a una emoció. Aquest cromatisme així plasmat també el podem entendre com a expressió d'una subjectivitat, una actitud personalitzada.

No caldria fer-hi referència, però és en aquest estadi de la creativitat que pogué aparèixer el cubisme, que inicialment podia significar la possessió emocional, estructurada, de l'objecte des de la seva cromaticitat ambiental.

No és necessari que tots els artistes passin pel cubisme, però el cubisme és un pas que condueix des de la possessió exclusiva de l'objecte per la via dels colors (expressionisme o *fauvisme*) a la seva representació radicalment personalitzada, subjectivada com a percepció estrictament sensible. Seria l'abstracció emocional del subjecte.

Lluminositat. A partir d'un determinant moment —anys 1975-80—, l'obra de Valls Areny ens enfrontarà amb un tipus de composició espacial, una composició o estructuració de l'obra regida per la lluminositat. En aquest sentit abandona aquella virtut creativa que li havia trobat Gasch a finals dels cinquanta per reprendre una altra llum, no la de l'acadèmia, sinó aquella omnipresent on es disposa i rau la creativitat: la seva, l'absolutament personal. A aquestes obres no es tracta que hi hagi un focus lluminós que organitzi la cromaticitat interna en relació amb l'espai des del qual es volen oferir els objectes, els temes que l'artista té necessitat de representar, d'oferir. En aquest tipus d'obres la llum ja no és la que coneixem com la llum pictòrica ni el contrallum; es tracta de lluminositat, les coses són al món perquè hi ha una lluminositat que permet veure-les. Les coses serien colors que es mostren perquè hi ha llum, i la llum és present precisament perquè hi ha coses en aquest món. Seria com si diguéssim que al principi es va fer la llum i hom va veure que hi havia coses; o altrament dit, aquest món era un conjunt de coses —uns colors— que només són manifestes perquè hi ha llum, hi ha una lluminositat que les fa evidents; les coses que hi ha en aquest món són les negativitats positives de la realitat que és la llum. La realitat, l'emocionalitat, hi és per contrast.

L'artista que es desplaça, que viatja, i l'artista que roman al laboratori, al taller

En línies generals hauriem de dir que Valls Areny va ser un artista sedentari, encara que en diferents ocasions viatgés pel territori català, per la península ibèrica (alguns indrets específics), i també anés dues vegades a París, el 1965 i el 1970, tot i que el màxim que li podia ensenyar la cèlebre ciutat del Sena —la ciutat, per excel·lència, aleshores, de l'art i dels artistes— era el que ell ja havia descobert: que l'acció creadora pictòrica és, d'antuvi, una necessitat i, tot seguit, un presa de consciència de l'adhesió o del refús del creador respecte a allò que l'envolta. Justament, la

seva visita a París en aquelles dates concretes coincideix amb el moment en què l'informalisme deixa de ser la forma impulsora, i una mena de neorealisme amb base industrial (*les nouvelles réalités*) apareix amb les formes adequades i determinants en una nova societat radicalment mecanitzada; però també és el moment en què, reaccionant davant d'aquestes polaritzacions, un expressionisme i un nou constructivisme vingut de fora, de tipus americà, s'imposen arreu per alliberar els artistes dels compromisos socials i només deixar-los amatents a l'estricta conductivisme (l'actitud més personalitzada davant de cada fet i situació) que més els atregui o els satisfaci individualment. Aquell París el devia rebotre cap a la seva terra simple, directa i immediata, amb problemes, cert, però problemes personals, casolans, aquells que t'acaben de convèncer que l'art —tota acció creadora— potser és intimitat de tu mateix amb l'entorn.

No sé què el podia portar cap a Sòria —¿la força pictòrica de les descripcions poètiques d'Antonio Machado?—, però el fet és que hi va, a partir de 1967, i hom podria afegir que en moltes ocasions fins i tot s'hi planta. Aquell és un paisatge dur, pelat per la mà de l'home. No s'ha d'oblidar, perquè potser l'eternitat no és altra cosa que subsistir, i hom subsisteix mentre subsisteix, que després tot és res.

I aquesta és la força d'aquells paisatges que Valls Areny comença a elaborar; paisatges vistos, cert, però construïts per l'art, fets a mida per l'artista que es troba davant d'ells i que sap que només aquella comunió entre la terra i la persona és el que val la pena retenir, guardar en imatge, per sentir-se acompanyat sempre que calgui. Tot això, és cert també, ho podia tenir al seu entorn natural de Castellar del Vallès, però si hom és sensible, si hom és creador, hom sap també que, per crear, calen determinats condicionants, estranys, colaterals, específics, i Valls Areny els va trobar a Sòria, en aquelles terres —temptació per a un art expressió d'una sensibilitat que s'arrela a una terra— de les quals Antonio Machado deia: (...) *pradera de velludo polvoriento / donde paze la escuálida merina. / ¡Aquellos diminutos pegujales / de tierra dura y fría, / donde apuntan centenos y trigales / que el pan negro nos darán cada día! / Y otra vez roca y roca, pedregales / desnudos y pelados serrijones, / la tierra de las águilas caudales, / malezas y jarales, / hierbas monteses, zarzas y cambrones*. Tot plegat tan en contrast amb les terres pròpies, descrites per Josep Maria de Sagarra: *Si les coses s'hi lliguen tan a gust / amb la llum que no crema i que no esclata, / i els colors van prenent un to més just / amb aquest vel de plata! / Per'xò ningú es revolta ni presum, / ni trobes cor ingrat ni mà rasposa / quan tot ho vols tocar amb la teva llum, / quan tot ho vols per tu, lluna gelosa*.

És obvi que Valls Areny, potser més que lirisme i satisfacció íntima —que potser també els posseïa—, el que desitjava era un model, una terra, que el desafies, que li provoqués una resposta estètica més fefaent, més endurida. I la trobà a les terres de Sòria. A aquelles terres aplicava el que Gasch va descobrir (novembre del 1969, exposició Sala Vayreda) a l'obra de l'artista: no simplement evocació sinó estructura, rica i densa matèria cromàtica, dinàmica de la pinzellada, atmosfera esdevinguda color, construcció a base de tintes, amor al color sense obviar la forma, un lirisme que suavitza el rigor constructiu.

Tot plegat és això el que fa de Valls Areny un artista que pot travessar les limitacions del temps personal. És això el que motiva que les obres de Valls Areny assumeixin més d'una visió possible: la que correspon o correspondria a la visió —emocional també, cert— normal, i aquella altra que l'atzar ofereix quan l'observador, que pot ser el mateix artista, l'enfoca des d'altres angles que els establerts. En aquesta visió, l'obra de Valls Areny es troba plenament dins de la problemàtica més moderna de la creativitat: aquesta ve donada per la complaença estètica i no pel contingut ordenat atribuït. L'artista de nou encuny assalta l'espai sensible i s'hi rabeja, hi fa o hi construeix el que necessita percebre, perquè així l'obra assolida sigui el reflex de l'ànima i no la còpia manual —amb més o menys ofici, cert— del que tothom veu perquè se li ha dit que així ho ha de veure. L'art és llibertat i aquesta llibertat es respira a l'obra de Valls Areny.

És el que ell ens mostra en aquell autoretrat esmentat del 1972: emoció construïda; és a dir, art.

La teoria de les taques (*tachisme*) i la teoria de l'estenografia plàstica (gestualitat cal·ligràfica)

És en aquest punt de la reflexió sobre la tasca pictòrica de Valls Areny que arribem a un aspecte de l'obra de l'artista que a tot aquell que la mira, l'observa, li crida l'atenció: no és una obra dolça sinó una obra treballada; no és una obra que recull amabilitats sinó que es complau en respostes estètiques, provocadores de xocs emocionals. Aleshores potser que comencem a dir les coses pel seu nom: Valls Areny és un artista expressionista que vol construir des de les emocions que li provoca la realitat; d'això, en un moment donat, se'n va dir *tachisme* (del mot francès *tache*, taca), paraula que expressa molt bé l'actitud pulsional del creador: les taques potser no se sap on aniran a parar exactament en el moment gestual, però una vegada caigudes sobre el pla plàstic, automàticament esdevenen expressives i l'artista s'hi abraona i, del que es troba, ocasionalment en fa una construcció; i ho fa per mitjà de ratlles, estructures arbitràries, amb més intensitat cromàtica, fins que el pla plàstic esdevé un garbuix que, per ser tal precisament, assumeix la forma expressiva que gradualment s'hi ha abocat. Fins a un cert punt seria informalisme, però en el cas de Valls Areny no ho és perquè sempre hi ha el referent, allò que l'ha provocat (i el canvi de paisatge al qual hem al·ludit seria una prova d'aquesta necessitat —ja manifestada per Cézanne— de tenir sempre un *sujet*, un referent. L'artista informal no el necessita perquè és un enrabiament amb ell mateix; cosa que no ocorre en el cas de Valls Areny —ni en el de Cézanne—, a qui, en tot cas, la ràbia li pot sorgir de les incongruències immediates, no de l'actitud davant l'existència).

És per això que en el fons s'hauria d'entendre també la seva obra com la d'un estenògraf, un cal·lígraf, que amb l'escriptura es delata ell mateix, s'exposa davant dels altres, i els trets permeten al grafòleg, però també a tot aquell que ho observi, verificar quins són els seus estats d'ànim, la seva actitud davant del que plasma... Aquest aspecte es verifica tant si es tracta de pintura com de traços, de línies que recorren el seu espai plàstic.

A la creativitat plàstica, o s'és informal o s'és figuratiu (o un mateix o el que hi ha fora)

Observant amb atenció la panoràmica total de l'obra de Lluís Valls Areny, hom s'adona que es tracta d'una acció pictòrica i de dibuix realment sentits; el que al principi podria semblar un exercici d'habilitat, de mica en mica es transforma en presències d'impulsivitat cromàtica i expressiva, d'una expressivitat que respon a la inquietud d'un plantejament sensitiu davant l'entorn i que exigeix, de retruc, una resposta, un fer constar l'actitud sensible personal davant de la realitat. Valls Areny es fa reconèixer com a artista.

I també hi percebem l'altre costat de la qüestió, la presència humana, aquella que el converteix en feble, directe, dubtós i, de tant en tant, enèrgic. Les dificultats i les necessitats de i per a l'expansió (exposicions locals i alguna de forana) el comprometen, i potser motiven que en alguna ocasió sigui repetitiu, reiteratiu. Però la vida, que prova les persones d'una manera o d'una altra, fa que en lloc de fer el pas social faci el pas vers la intimitat i l'autenticitat. Roman a casa i a la seva sensibilitat.

Però també defuig l'obsessió de penetrar sempre profundament en la consecució d'una obra perfecta, que complagui, que doni satisfacció als sentits i als sentiments, perquè en definitiva ser artista és això: atènyer per mitjà de la insistència creadora la pau de l'esperit; la llibertat total s'obtindria en un solipsisme creatiu: l'obra és sempre una acumulació de diferents punts de vista i opcions successives, que conduiria a l'absurd d'un quadre sobreposat únic, com ho descriu Balzac al *Chef d'oeuvre inconnu*.

Valls Areny defuig aquest pou sense fons i opta per la successió d'unes experiències acumulatives, amb alguns avanços i retrocessos formals, però encaminant-se sempre vers aquella obra que no serà única sinó progressiva, un seguit d'experiències, reflexions, observacions i intents de resolució plàstica nova. Mai deixarà el tema, *le sujet* —és la seva raó de l'acció pictòrica que a cada moment vol fer seva, única, personal— i, malgrat tot, tampoc no serà mai un pintor informal, visceral. Les entranyes, les ràbies, les reflexions inquietes hi són sempre, però sempre hi són per resoldre l'apropament de la realitat i la persona per mitjà de l'art.

Que és l'impacte que aporten i atorguen totes i cadascuna de les obres d'aquest artista de la modernitat.

Arnau Puig, filòsof i crític d'art

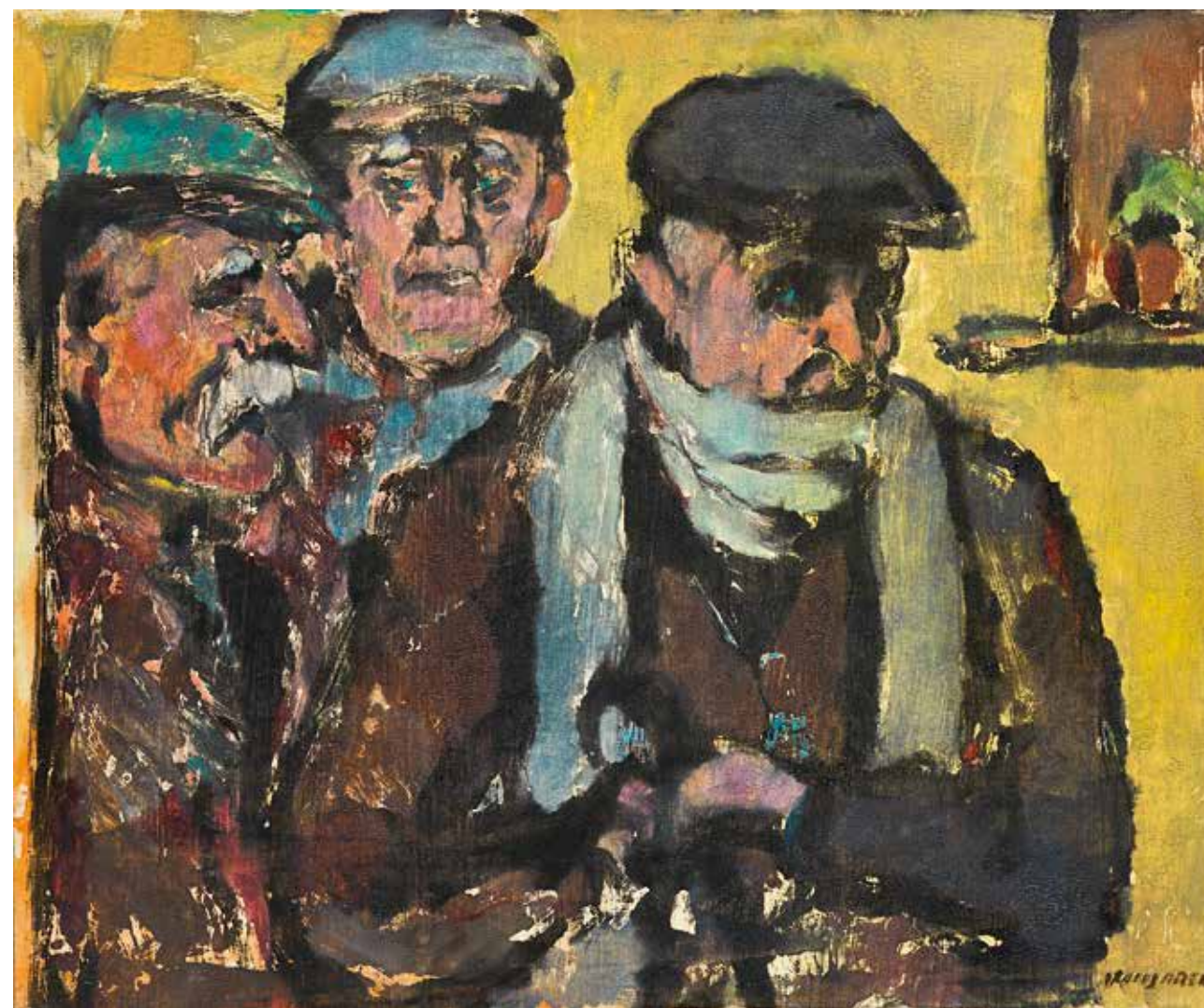
Obra



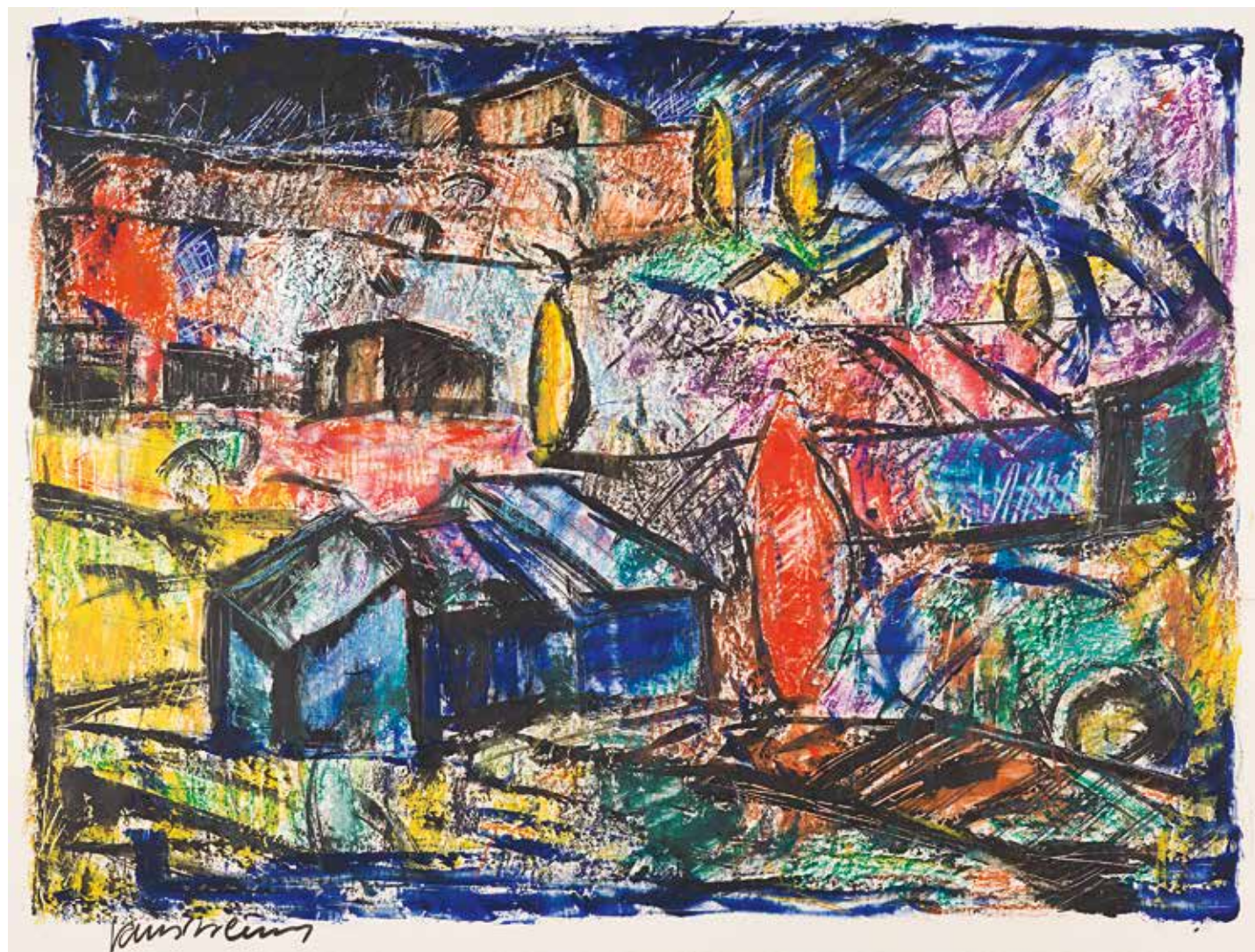
A001, ca.1946
Aiguada sobre paper, 46x38cm



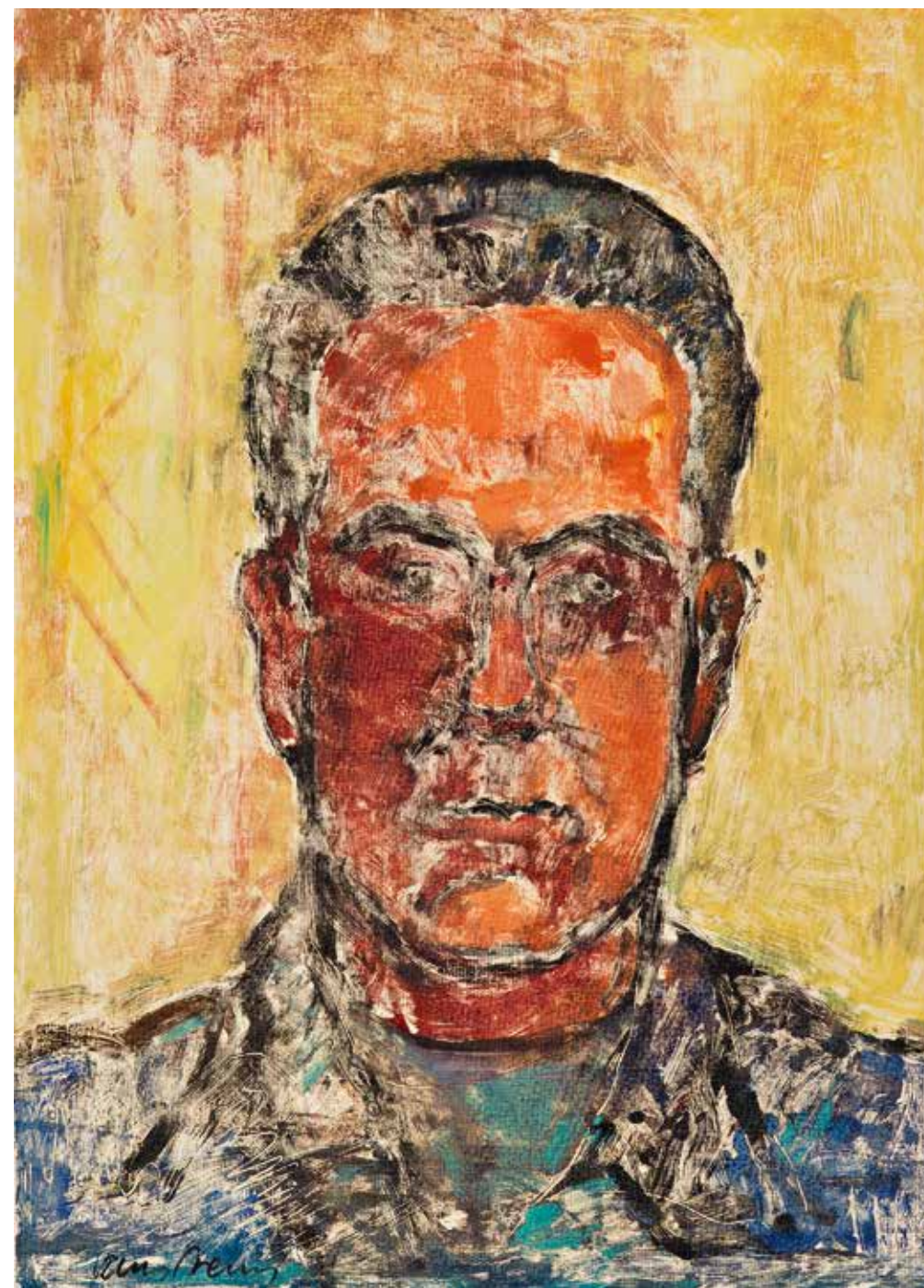
A002, 1953
Tècnica mixta sobre paper, 49x35cm



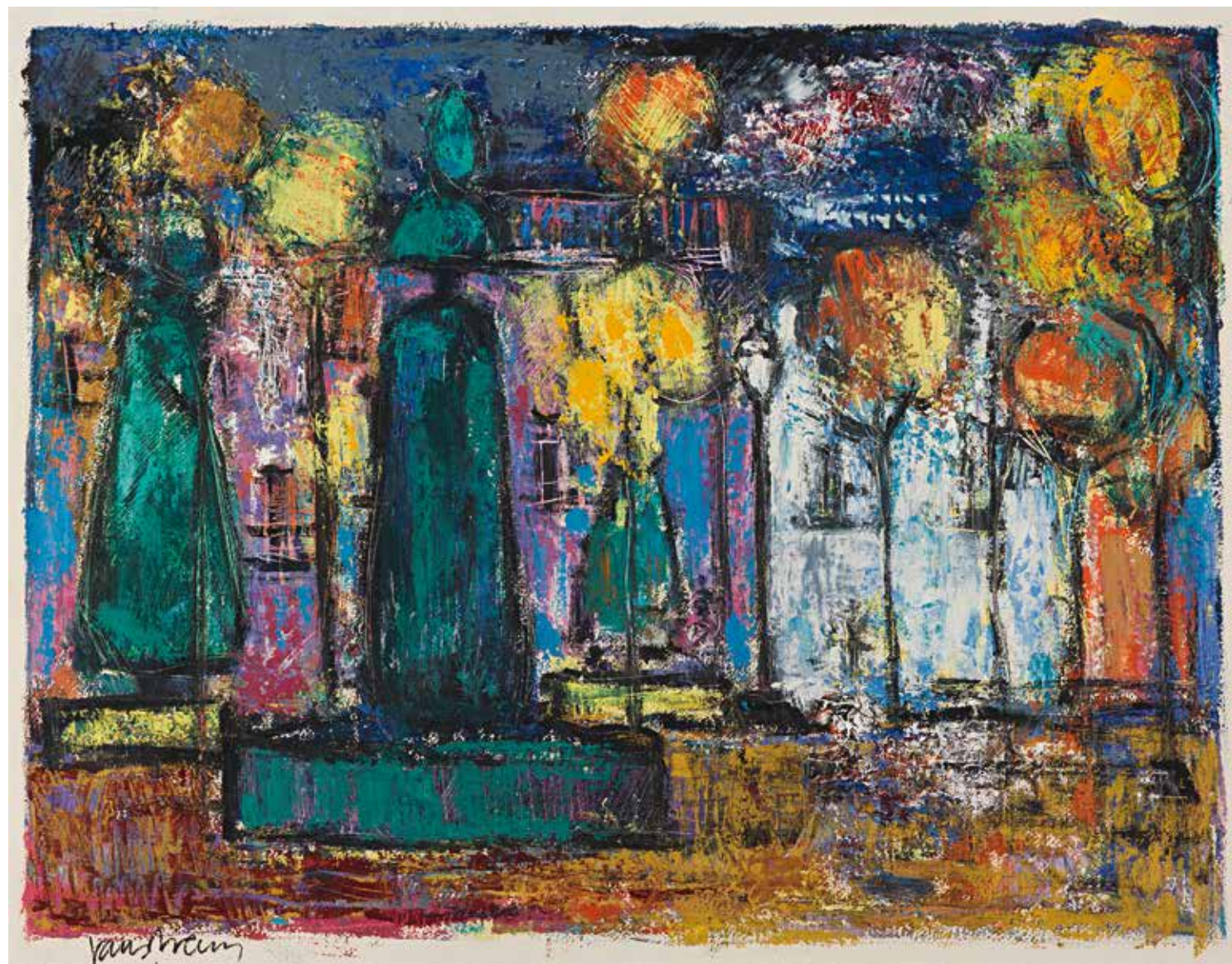
A003, anys 50
Gouache sobre paper, 38x32cm



B001, ca.1957
Tècnica mixta sobre paper, 54x41cm



B002 (autoretrat), ca.1957
Tècnica mixta sobre paper, 51x62cm



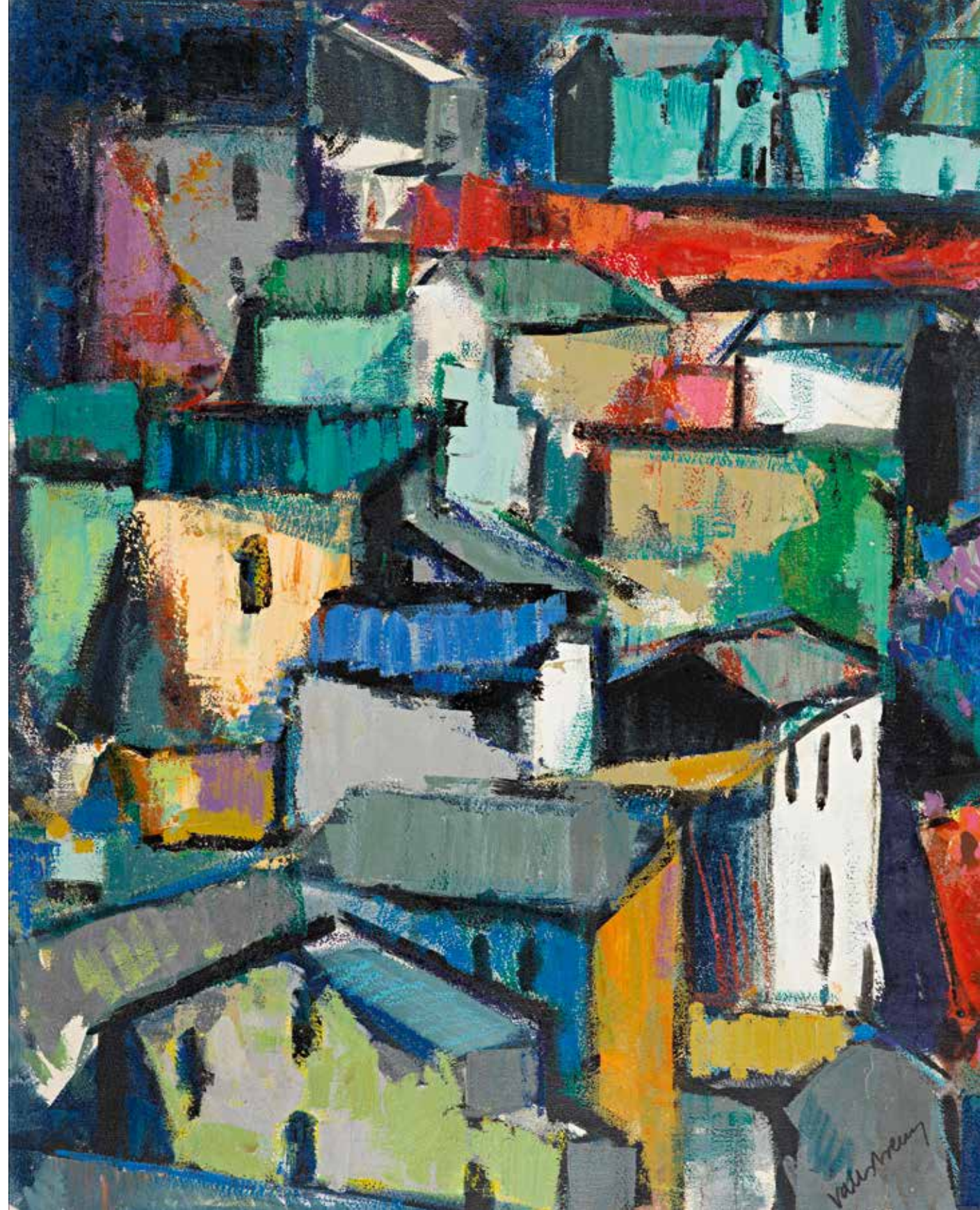
B004, ca.1958
Oli sobre paper, 57x45cm



B003, 1957
Tècnica mixta sobre paper, 36x49cm



B006, ca.1958
Cera sobre paper, 57x43cm



B005, ca.1958
Oli sobre paper, 50x63cm



C001, 1960
Tècnica mixta sobre paper, 68x50cm



C002, ca.1960
Gouache sobre paper, 63x50cm



C003, ca.1960
Tècnica mixta sobre paper, 46x32cm



B007, ca.1960
Ceres sobre paper, 50x63cm



B008, 1960
Oli sobre fusta, 51x63cm



D001, ca. 1962
Tècnica mixta sobre paper, 50x50cm



D003, ca.1962
Oli sobre paper, 48x38cm



D002, ca.1962
Oli sobre tela, 65x90cm



B009, ca.1960
Dibuix. Tinta sobre paper, 38x51cm



D004, ca.1962
Tècnica mixta sobre paper, 65x48cm



D005, ca.1962
Tècnica mixta sobre paper, 70x52cm



D006, ca.1962
Oli sobre tela, 130x90cm



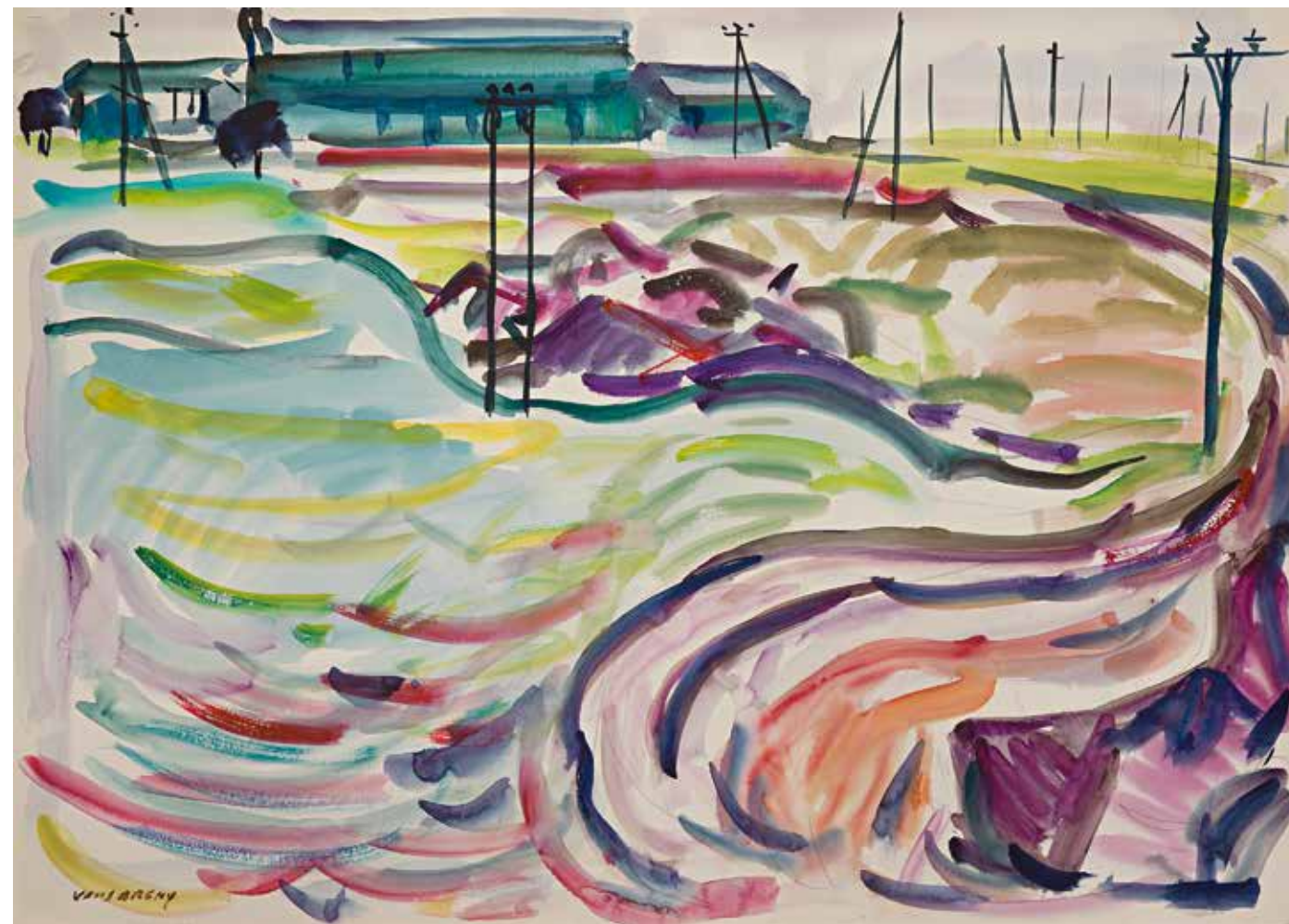
D007, ca.1963
Tècnica mixta sobre paper, 65x50cm



D008, ca.1962
Tècnica mixta sobre paper, 70x50cm



D009, ca.1963
Tremp d'ou sobre paper, 50x70cm



E001, ca.1967
Aquarel·la sobre paper, 70x50cm



E002, 1967
Oli sobre tela, 80x58cm



E003, ca.1970
Trempe d'ou sobre paper, 65x50cm



E004, 1975
Oli sobre tela, 100x80cm



E005, ca. 1975
Oli sobre paper, 65x50cm



F001, ca.1975
Oli sobre tela, 80x60cm



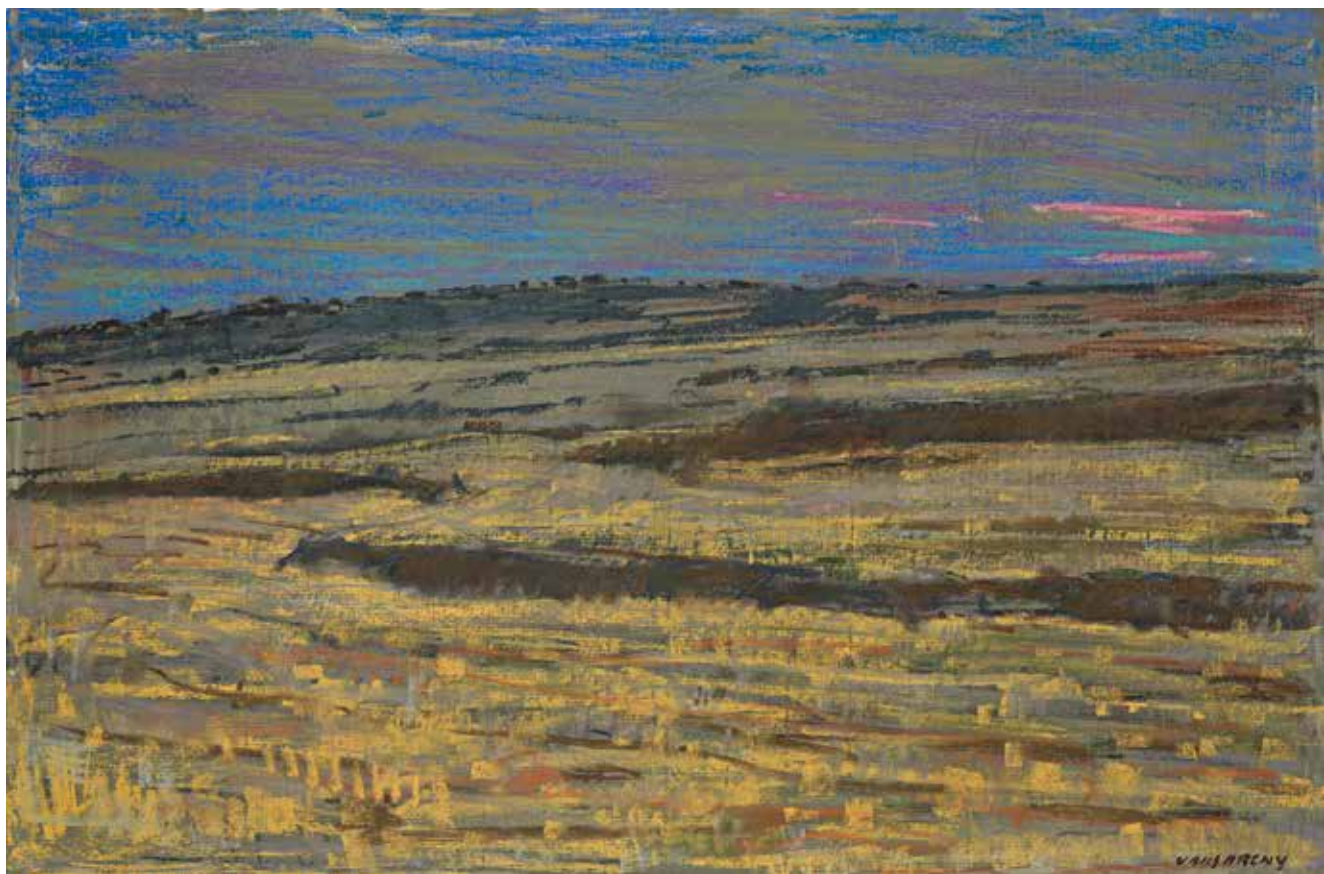
F002, ca.1975
Oli sobre paper, 70x50cm



F003, ca.1975
Tècnica mixta sobre paper, 70x50cm



F004, ca.1978
Trempe d'ou sobre paper, 70x50cm



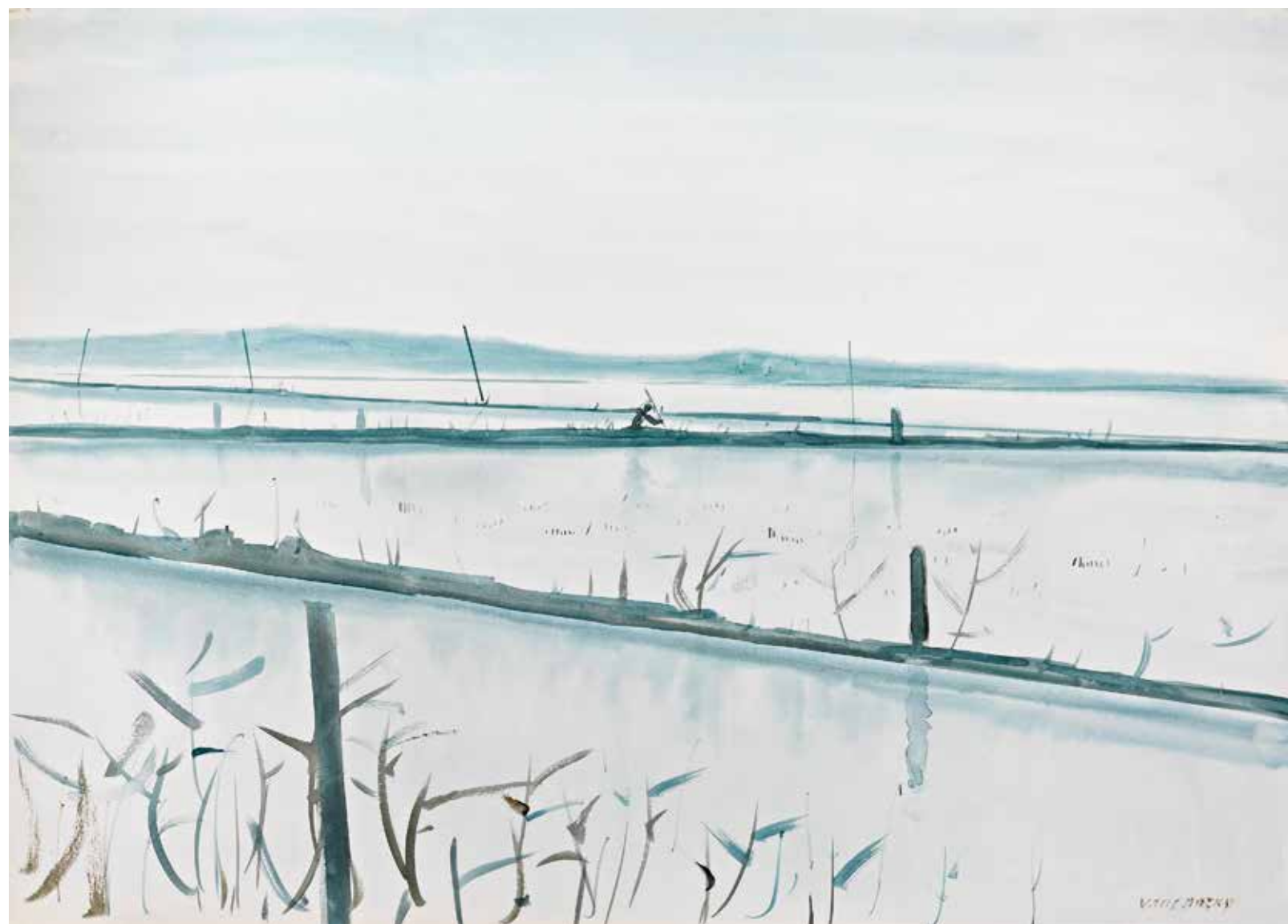
F005, ca.1978
Ceres sobre paper, 70x50cm



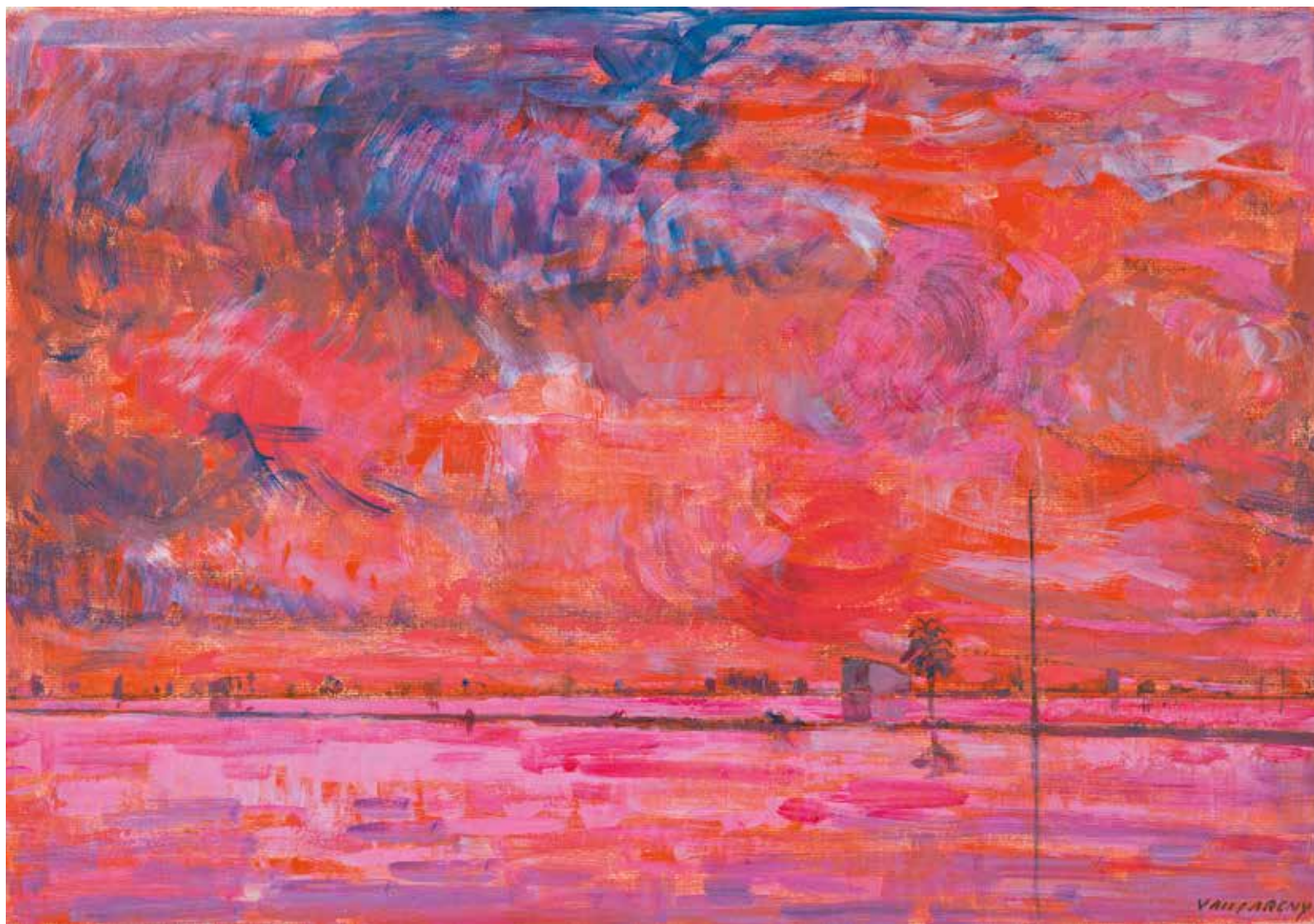
F006, 1977
Tremp d'ou sobre tela, 250x180cm



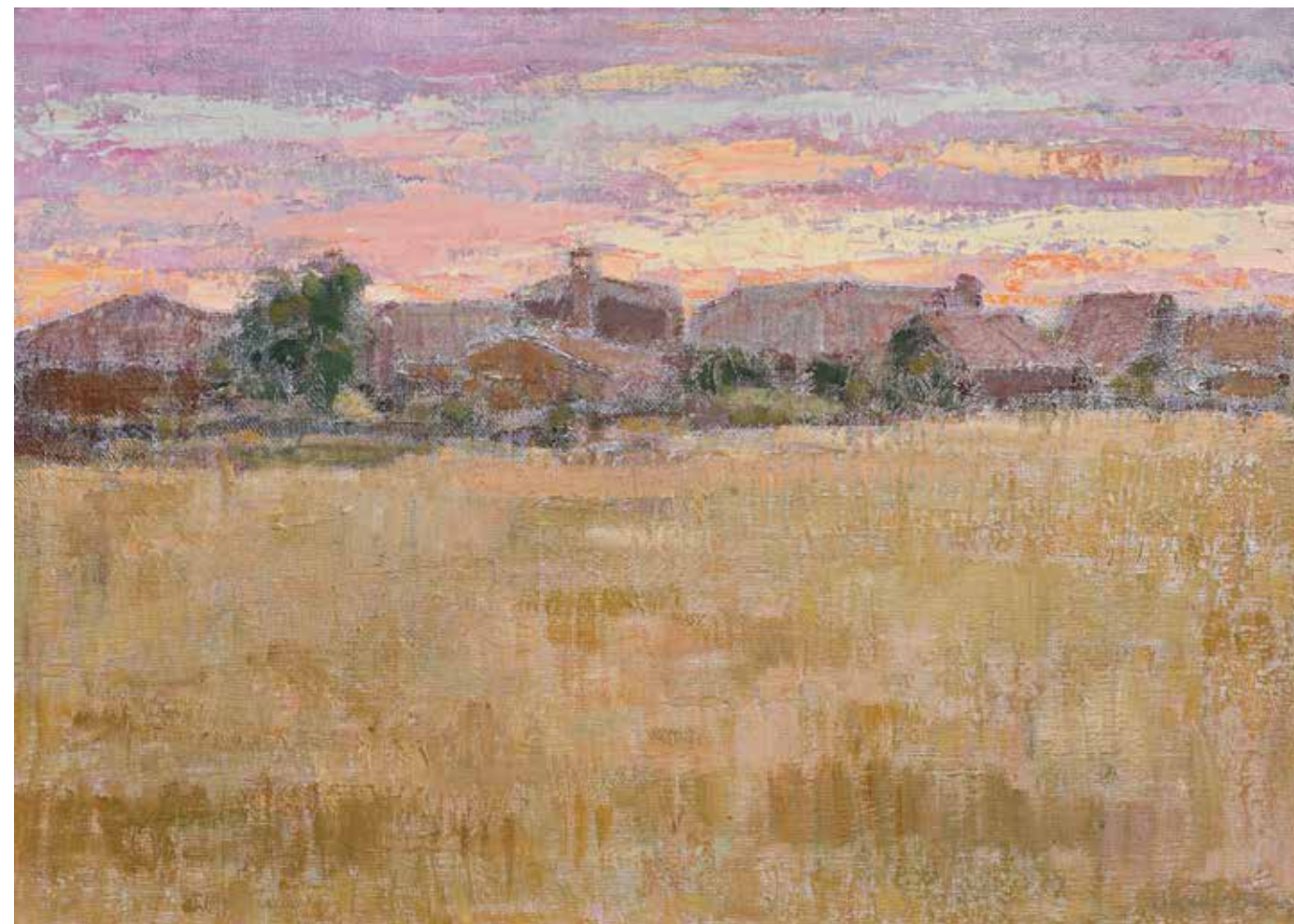
F007, ca.1977
Aiguada sobre paper, 70x50cm



F008, ca.1977
Aquarel·la sobre paper, 70x50cm



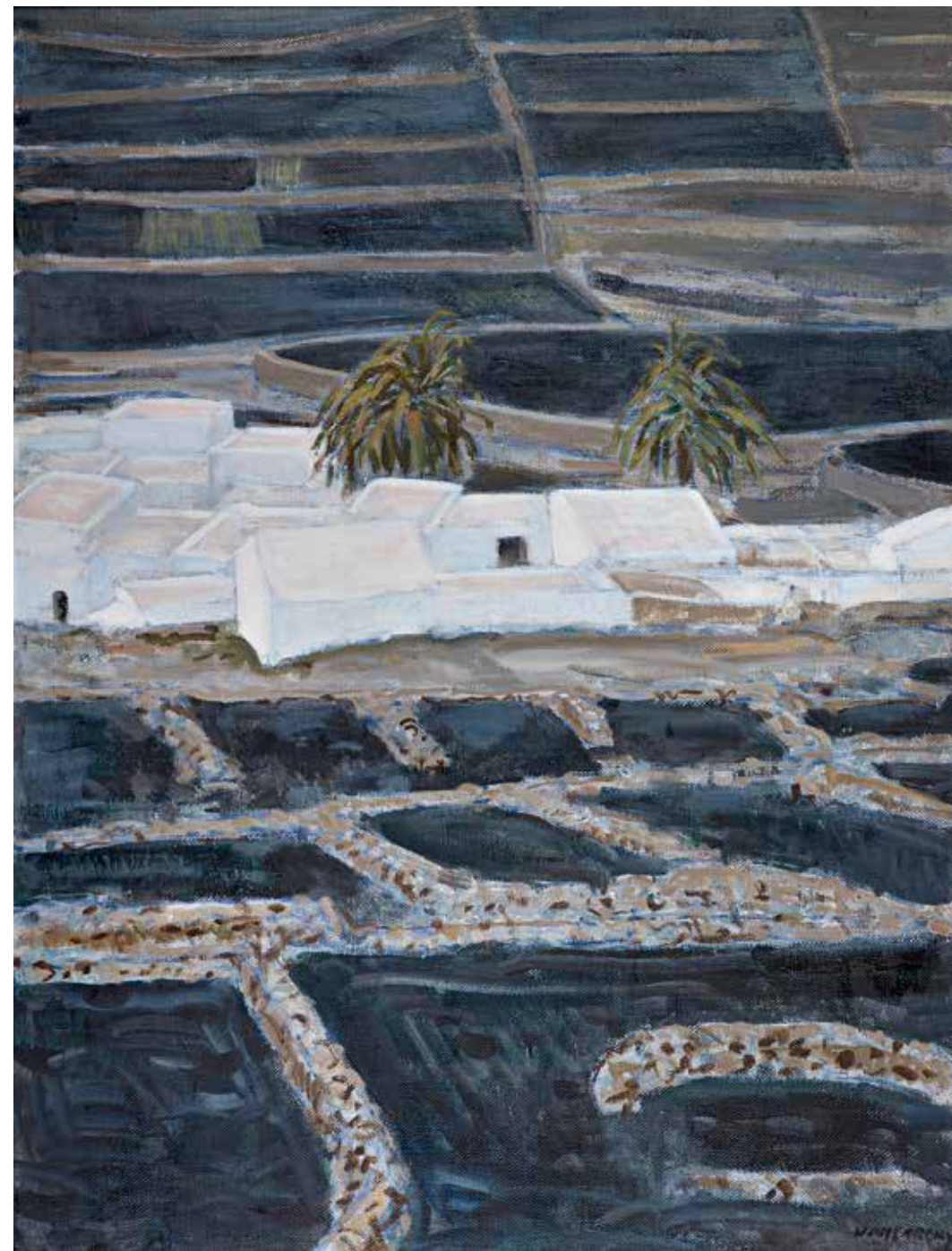
G001, anys 90
Tècnica mixta sobre paper, 70x50cm



G002, 1990
Oli sobre tela, 46x33cm



G003, ca.1990
Oli sobre tela, 100x74cm



G004, anys 90
Oli sobre tela, 62x82cm



G005, 1993
Acrilic sobre fusta, 150x72cm



G006, anys 90
Dibuix. Tinta sobre paper, 50x34cm



G007, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 48x31cm



G008, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 50x35cm



G009, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 51x36cm



G010, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 49x33cm



G011, anys 90
Dibuix. Tinta sobre paper, 50x35cm



G012, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 48x33cm



G013, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 48x33cm



G014, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 48x33cm



G015, anys 90
Aquarel·la sobre paper, 48x33cm



G016, 2006
Aiguada sobre paper, 35x25cm



G017, 2006
Oli sobre paper, 50x35cm



G018, 2006
Aquarel·la sobre paper, 50x34cm



G019, 2006
Aquarel·la sobre paper, 50x34cm



G020, 2006

Dibuix. Llapis i tinta sobre paper, 50x35cm



G021, 2007

Aquarel·la sobre paper, 51x34cm



G022, 2007
Aquarel·la sobre paper, 50x35cm



G023, 2007
Aquarel·la sobre paper, 50x35cm

El objetivo de esta edición es que la vasta trayectoria del pintor Valls Areny quede insinuada, que el observador pueda hacerse cargo, a grandes rasgos, del camino que sigue esta trayectoria, que el testimonio de la pluralidad de estilos y de la experimentación técnica que encontramos en estas páginas evite que se lo encasille en una u otra categoría.

L'horitzó de la forma (El horizonte de la forma) es el espacio que la pintura de Valls Areny nos descubre. El horizonte, aquella delicada línea que separa lo que es visible de lo que no lo es, el ámbito donde se despliega y se resuelve la tensión feroz, pero aparentemente sobria y contenida, entre la presencia y la ausencia.

Profundizando en este horizonte, Arnau Puig, filósofo y crítico de arte, nos presenta su visión personal del pintor en el artículo *Sensibilidad y composición en la obra pictórica de Valls Areny*.

Por nuestra parte, solo nos queda añadir que los títulos de las obras responden a criterios internos de catalogación, no tienen nada que ver con la voluntad del artista, que, en general, si ponía títulos, lo hacía por compromiso y no porque se viera empujado a hacerlo por razones estéticas. No hemos añadido, como sustitutivo del título, descripciones de las obras en los pies de fotografía, pero hemos hecho una excepción en el caso del autorretrato. En primer lugar, porque el texto de Arnau Puig nos remite al autorretrato de 1972 (E006). En segundo lugar, porque si no lo especificáramos también en B002, se estaría facilitando la confusión.

Biografía

Nacido en Castellar del Vallès en 1927, Lluís Valls Areny empieza a pintar en 1939. A lo largo de los años siguientes, estudia, entre otros, con el pintor Joan Vilatobà, en Sabadell, y más tarde, en 1946, asiste a la Academia Baixas de Barcelona. En 1952 hace su primera exposición individual en la Academia de Bellas Artes de Sabadell, y finalmente en 1958 expone por primera vez en Barcelona, en la Sala Jaimes, y para la ocasión se edita un breve folleto con un escrito de presentación del crítico Sebastià Gasch, que dos años antes también había dedicado al pintor un artículo en la revista *Destino*. La relación entre Gasch y Valls Areny duró unos cuantos años. Gasch volvió a escribir sobre el pintor de Castellar, en 1969, una presentación, editada también en un breve folleto, para la primera de las exposiciones que celebró en la Sala Vayreda (donde también expuso en 1972, 1976 y 1979), después de que, con una diferencia de más de una década entre una exposición y la otra, Valls Areny hubiese obtenido ya numerosos éxitos y un cierto reconocimiento: había hecho exposiciones en la galería Grifé & Escoda dos veces (1964, 1967), en el Estudio de Arte de Radio Barcelona (1966), había participado en la Feria Internacional de Chicago (1960), había ganado el Prix New York de las galerías Duncan de París (1966), entre otros, y había recibido valoraciones excelentes por parte de la crítica del país.

En 1962, Valls Areny, que hasta ese momento compaginaba el trabajo de pintor con el de gerente de la oficina de correos de Castellar del Vallès, con el apoyo de su mujer, Montserrat Pla, que siempre fue su inseparable consejera, decidió dedicarse exclusivamente a la pintura. Era una apuesta arriesgada, porque el trabajo de correos significaba una garantía de supervivencia y una seguridad, y renunciar a él comportaba, sin duda, algunos peligros, pero ahora, con la perspectiva que ofrece el tiempo, puede afirmarse con rotundidad que fue la decisión más acertada de la vida del artista. A lo largo de buena parte de la década de los sesenta, Valls Areny contó con la colaboración de un marchante norteamericano que le ayudaba a difundir su obra, y de hecho eso le permitió vender, entre otros sitios, en los Estados Unidos, donde tuvo un éxito notable, pero con el tiempo se acabó cansando de las imposiciones de coleccionistas, galeristas, mecenas y marchantes, de las exigencias del mundo del arte, y optó por un camino que le depararía sin duda menos gloria, pero que en cambio le permitiría trabajar sin descanso y según sus propias directrices.

La trayectoria pictórica de Valls Areny, tras un período de aprendizaje académico, se pone en marcha, a partir de los años cincuenta, desde un estilo que podríamos calificar, según las convenciones, de impresionista, aunque en seguida toma una rompedora dirección que se muestra como digna heredera de la tradición pictórica precedente, las vanguardias del XX, en conexión con las corrientes artísticas de su tiempo. A lo largo de las décadas de los cincuenta y los sesenta, Valls Areny experimenta con gran diversidad de técnicas y estilos. Más tarde, a mediados de los setenta, se encamina hacia una línea de investigación que, con el tiempo, desembocará en su etapa final, la cual, en comparación con la furia y el impulso de los primeros años, con la pluralidad de estilos, técnicas, formas y colores de décadas anteriores, resulta ser, en general, más sobria y austera, más contenida, más refinada y —sobre todo— más personal.

Lluís Valls Areny murió en el año 2007 en Castellar del Vallès mientras paseaba por los bosques de la zona. Tenía ochenta años y llevaba más de sesenta pintando sin descanso.

Sensibilidad y composición en la obra pictórica de Valls Areny

Quien siente el gusto íntimo, interno, impulsivo por la línea y el color se complace constantemente en presentar, en representar esa afección. No se necesitan academias ni consejos; uno se siente lanzado hacia la plasmación, siguiendo las formas que permiten el dibujo o la pintura, de todo lo que ve en su entorno y, cuando ya se ha curtido en el oficio, no solo plasma lo que se ofrece ante sus ojos y su tacto, sino también lo que, lo quiera o no, bulle en su interior y le provoca a darle vida y presencia plástica precisamente a través de lo que se llama, de lo que hay que llamar, arte, formas de arte, formas que no son las naturales que indican comunicación entre humanos, sino aquellas que básicamente se refieren a lo que emana desde dentro de la persona.

Cualquier circunstancia es buena para proceder a representar lo que te afecta sensiblemente o sentimentalmente, te gusta o quieres retener porque te place, vale la pena, da satisfacción; o, simplemente, porque es agradable crear una reproducción sensible de lo real. Pero aún puede ser más adecuado si uno vive en un lugar en el que, si bien hay casas y gente, aún hay más árboles, colinas y nubes que se ven a campo abierto, con todas las incidencias que trabaja la luz diurna siguiendo la duración del día. Eso es lo que le ocurría a Lluís Valls Areny cuando, de niño, al levantarse por la mañana en casa de sus padres, en Castellar del Vallès, se encontraba rodeado de gente, poca, ciertamente, y también rodeado de naturaleza. Civilización y naturaleza, podríamos decir; o, si queremos, arte —impulso creativo— y algo que incita a captarlo para reproducirlo según el ingenio, la capacidad natural o la sensibilidad representativa.

Los hechos son los que son, las circunstancias actúan solas y uno es hijo de donde lo es. El entorno geográfico y social constriñe, y los pequeños —Lluís había nacido en 1927 en el mismo Castellar del Vallès— tienen que hacer lo que los mayores disponen para ellos. Como la guerra civil ha estallado en el verano de 1936 y los peligros son los que son, el niño es enviado a casa de su tío, a tierras de la Segarra, en Lérida, tierras en las que la geografía tal vez se ofrece de manera distinta a la de las derivaciones del macizo de Sant Llorenç de Munt y del Montseny. En conjunto, nada que llame la atención para quien solo ve quehaceres, piedras y árboles, pero muy importante para quien es sensible a los claroscuros, a los colores y formas cambiantes, para quien posee la sorpresa del ver.

El autorretrato de 1972

De todo eso vamos a tener, muchos años después, una síntesis que el mismo pintor —una persona ya con la cultura que ofrecen los estudios y los intereses personales o sociales que la puedan acompañar— nos mostrará: una especie de autorretrato a la manera velazqueña de *Las Meninas*, un autorretrato en el que no vemos lo que el artista ve, pero sí nos lo sugiere, y en el que captamos inmediatamente que lo que él siente es lo que la totalidad de su obra —ese autorretrato es de 1972— ya ha cumplido.

Es obvio, en el caso de Valls Areny, que se trata de un autorretrato; no lo es tanto en el caso de Velázquez, que —en una de las interpretaciones posibles de su presencia en la obra, al tiempo que en el tema de ésta— está presente para testimoniar que el que se muestra en la imagen pictórica, él mismo, el pintor y autor, es garante de lo que se describe y se muestra en ella (recurso utilizado en muchas ocasiones en un tiempo en que no siempre era factible un testimonio efectivo).

Pero vayamos a otras cuestiones; en el autorretrato de *Las Meninas* lo que se nos indica, casi con toda seguridad, es que el artista está pintando, no lo que muestra, sino otra cosa, otra realidad distinta de la mostrada. Y este es el caso del autorretrato de Valls Areny: es un autorretrato justo en el momento que pinta lo que le preocupa; no se pinta a sí mismo, si bien él es el único elemento, aparte del caballete de pintor, que se nos muestra. Y, además, lo realiza con dos tipos de color que en la realidad cromática se rechazan, se separan: el rojo y el verde (el juego antagónico de los complementarios). Y es que aquí el pintor quiere que quede muy claro que lo que él realiza es la pintura de lo que hay fuera de él, y que a él le interesa porque es —puede ser— la expresión de su sensibilidad puesta de manifiesto gracias a la pintura, ese gran recurso descubierto por el hombre sentimentalmente inquieto para dar fe de que posee una sensibilidad que quiere tener vida autónoma, independiente, para que quede así bien claro que el mundo son dos realidades, la mía, la corporal personal, y aquella otra que constituye lo que yo siento emocionalmente ante todo lo que me rodea.

Y en eso ha consistido, consiste y consistirá la obra plástica de Valls Areny: mostrar con pintura —por medio de la pintura o de otro procedimiento que tenga un parecido o una relación con ella, el dibujo, la mancha, el negro como color, el blanco o cualquier elemento que trace, que macule— que aquellas expresiones a las que llamamos plásticas, que no son estrictamente signos de un código establecido de comunicación social, aquellos signos a los que llamamos plásticos, son tales porque son expresión, presencia de la realidad de sentimiento y de sensaciones, emociones experimentadas en el plácido o dinámico afán y/o ocupación del vivir.

El paisaje

Hay artistas sensibles a cosas y situaciones muy distintas; cada persona es su propio mundo, y él normalmente decide cuándo se trata de darle una apreciación o una imagen. El mundo de Valls Areny será, en la mayor parte de su producción sensible, el paisaje: le atrae, llama su atención en sus múltiples posibilidades presenciales. Paisaje que es, se puede suponer sin demasiado margen de error, el que él está pintando en su autorretrato.

Ahora bien, hay paisajes de múltiples presencias, esencias e intenciones: el paisaje por antonomasia, aquel que la

naturaleza sin muchos retoques de artificio muestra a la vista, es el que llamamos paisaje natural; pero también está el paisaje urbano, el de las casas y calles y el de la confluencia o conflictividad de estos dos elementos, el natural y el social. Ese paisaje también lo practicará con intensidad Valls Areny. Tanto en un caso como en el otro lo hará según los momentos, las inquietudes y los lugares donde desarrolle su actividad creadora. Solo anticipamos que, sensible como es al hecho de la representación plástica de todo lo que le conmueve, para cada caso, para cada situación de ánimo, cada exigencia de la temática o del instante preciso de su talante —siendo Valls Areny una persona no solo sensible, sino también culta—, se servirá de uno u otro principio estético, de entre los que nos estaba aportando la nueva creatividad, para representar, mostrar en su plasticidad sensiblemente artística, si es oportuno, o natural, el paisaje que pinta; Valls Areny no es un artista monótono, repetitivo, sino que para cada ocasión, en cada circunstancia, ha establecido el recurso más adecuado para ofrecer su testimonio sensible y emocional del mundo que nos rodea. Como artista será *fauve*, será cubista, será impresionista, será expresionista, e incluso, si es necesario, será abstracto.

Los aprendizajes

Acabada la guerra civil, en 1939, él, *motu proprio*, se sabe ya pintor. Con los amigos con afinidades electivas pinta los entornos de su localidad de nacimiento; pintar es muy fácil cuando se sabe hacer, pero cuando solo se tiene el impulso, entonces, en función de la cultura que uno posee, no siempre es fácil resolver las cuestiones de plasmación desde la espontaneidad; hay aspectos pictóricos que requieren oficio. La práctica de la acción representativa le aconseja, pues, poseer el dominio manual del dibujo y de los secretos inmediatos de los efectos pictóricos, aprendizajes que realiza entre algunos profesionales reconocidos de la cercana ciudad cosmopolita de Sabadell. Ya más entusiasmado, y seguramente con el deseo de saber de procedimientos tanto como pueda saber el más gran profesional, decide pasar a Barcelona para estudiar en la Academia Baixas, hacerse cargo de todo lo que sea técnica: pero al mismo tiempo descubre que saber técnicas no resuelve las inquietudes que surgen de los desvelos espirituales de la vibración emocional; sobre todo en la modernidad, que reconoce que los artistas, en primer término, son señores de su propia sensibilidad y que la representación radica en su decisión, y no en la que proporcionen aquellos que dicen saber de arte y de cómo hay que representar y expresar las cosas. Sin embargo, nada es superfluo y lo que saca en positivo de todo ello es que si quiere ser un pintor de la modernidad, del tiempo en el que vive y trabaja, lo primero que tiene que hacer es enfrentarse con el modelo, la naturaleza o la realidad social, y tratar de ofrecer no la copia de ello sino su representación sensible subjetiva.

El pintor es alguien que necesita ver su entorno, captar entornos distintos, percibir que cada circunstancia tiene su particularidad, y por eso, si bien para reflexionar puede ser un pintor de taller, si además le añade el hecho de viajar

podrá ver la realidad en sus distintas manifestaciones. Todo eso llama la atención no solo de su sensibilidad, también de las maneras de responder a ella y de hacerlo no estrictamente según mandan los procedimientos establecidos, sino tomando en consideración todas las libertades expresivas y representativas que ha consagrado la modernidad, a través de personas con un fuerte carácter y un compromiso de decisión para hacer suyo lo que les pertenece y dejar que sean los otros los que se adapten, opten por las nuevas sensibilidades y sus prestaciones, a algunos de cuyos estilos ya nos hemos referido.

De la realidad a la abstracción para volver a la realidad (pero plástica)

Todo lo que había hecho hasta entonces se conocía como escuela vallesana —la inmediatez del gusto y de la comprensión visual—; pero en esa realidad plástica, si bien se encontraba a gusto en tanto que practicaba la pintura —lo que más le apasionaba en esta vida—, no le satisfacía en tanto que pintar tal vez también era poseer el color para representar lo que uno cree y, por qué no, representarse, extraerse, mostrarse a sí mismo. Esta nueva perspectiva del hecho pictórico enseguida pasaría a ser una preocupación estética, una cuestión de factura y composición según la sensibilidad, no según las costumbres que la sociedad tiene impuestas para captar y entender lo que nos rodea. Ante esa nueva actitud, su obra se convertirá en una mezcla, una confluencia de colores y formas que, ciertamente, entre 1956 y 1958, atraerán la sensibilidad siempre subjetiva del crítico Sebastià Gasch, quien, observando sus obras de entonces, dirá que “la luz ha dejado de ser el protagonista de sus lienzos y los contornos subrayados ejercen la supremacía en su producción”. Observación, la de Gasch, muy justa porque desde entonces la acción artística creativa de Valls Areny se orienta decididamente hacia la creación personal, no hacia la copia de lo que ve.

Pero Valls Areny no pinta tal vez por la subjetividad enfermiza del pintor sino porque lo que hay en el entorno es lo que le atrae, lo que deviene amable, lo que se hace apreciar; esa es también una manera de ir por el mundo: mirar y ver, lanzar la vista hacia adelante y encantarte en lo que, en cada momento concreto, te puede gustar, no en lo que dicen que te tiene que gustar; con una condición, que lo que aceptas visualmente sea algo objetivo pero que plazca subjetivamente. Esa es la diferencia que hay entre una pintura colgada en una sala de exposiciones o en un salón o en el comedor de una casa, que está ahí, precisamente, para adornar, para llamar la atención respecto a la monotonía del espacio mural, o aquella otra pintura que puede encontrarse exactamente en los mismos lugares mencionados pero que está ahí porque entra inmediatamente en diálogo íntimo, anímico, con quien pasa ante ella. Otro crítico, menos impaciente que Gasch y más abierto a la espontaneidad de la realidad que comunica con nosotros —me refiero a Miquel Descot—, recordará las sutilezas espirituales del poeta norteamericano europeizado T.S. Eliot, quien, al referirse a las posibilidades de comunicación entre humanos, pero también entre las cosas y los

humanos, dice: *Debo usar palabras cuando te hablo/Pero si me comprendes o si no/ Ni me importa a mí ni te importa a ti (...)*,¹ opinión con la que se quiere precisar que lo esencial es que haya emisión, que el mensaje (el contenido) es lo de menos, ya que lo que se puede llegar a decir siempre será una apreciación que cada uno llevará consigo para siempre pero que, de todos modos, indicará que uno no está solo, no se encuentra solo en este mundo; que para eso se ha establecido el arte. Y me parece que esa es la conclusión a la que llega Valls Areny en los años en que empieza a inquietarse, no solo por el hecho de pintar, de sentir la pintura, sino también porque es precisamente el color, las líneas, lo que aporta satisfacción a su sensibilidad, a su manera de estar en el mundo.

Este periplo es el que realiza en la transición de los años cincuenta a los años sesenta.

Precisamente, justo cuando se ha encontrado con esa íntima satisfacción de lo que es pintar, de lo que es ver la realidad del entorno en términos de líneas y de colores —no los momentos que te hacen sufrir sino los que te aportan, en cada realización, la satisfacción más profunda—, justo en esa circunstancia de una pintura auténtica, un marchante le propone que siga con la misma línea y le asegura que le proporcionará las satisfacciones materiales adecuadas y le expandirá por América del Norte. La propuesta es halagadora para un artista, sobre todo la perspectiva de verse reconocido y aceptado; pero pronto se da cuenta de que aquel camino significará su encasillamiento, que tendrá que mirar y sentir siempre igual, y eso no encaja en el descubrimiento que acaba de hacer: que el arte es la actitud inmediata ante la realidad, no un método de percibir la realidad, como —ya lo había verificado— era la pintura ornamental, decorativa, del vallesismo, la cual, aun siendo inicialmente ingenua y válida, se acababa convirtiendo en una fórmula, una manera mecánica de hacer.

Valls Areny regresa a la única verdad que hay en la plástica: que lo que haces dé satisfacción o conmueva en el momento en el que lo haces, y que después mantenga aquella inquietud excitada o reposada.

Una pequeña observación interna (el taller con luz cenital y el que tiene dos ventanas —o más— emplazadas en ángulo, recto o por distintas aberturas)

Finalmente, para Valls Areny no hay nada más importante que pintar; en consecuencia, humanamente, socialmente, rompe con todo, se desentiende de los compromisos sociales, familiares —en 1962 deja la corresponsalía de correos que había heredado de su padre—, y se entrega —de todos modos, hay que vivir en sociedad— a trabajar como profesor de dibujo.

1. *I gotta use words when I talk to you/But if you understand or if you don't/That's nothing to me and nothing to you (...)*

En esa práctica de enseñar lo que uno cree que sabe, se produce, quizás, la mayor sorpresa: solo enseñando puedes aprender con profundidad lo que creías saber o, en cualquier caso, te das cuenta de que hay otros saberes posibles, nada evidentes pero reales.

Enseñando uno acaba convencido de que una mancha, negra o de color, cuando se ejecuta instintivamente y se observa mentalmente, adquiere, asume, una fuerza expresiva total. La mancha —podemos añadir ahora la línea, ejecutada en condiciones similares— se convierte en la máxima expresión de una inquietud, de una impresión, de una emoción simultánea o inmediatamente posterior. La experiencia del punto de vista correcto para la evaluación de una serie de manchas o líneas —o, en definitiva, del arte— es un impacto sensible y emocional. Podríamos recordar aquí aquella descripción de Maurice Denis —hacia finales del siglo XIX, cuando el impresionismo ya está vigente y el simbolismo tiende a organizar el espacio plástico— sobre lo que es un cuadro: *un cuadro, antes que un desnudo, un campo de batalla o cualquier otra cosa, es una determinada cantidad de colores dispuestos en un espacio plástico* (subrayemos espacio “plástico”, porque si no lo fuera —si no se entendiese como plástico el espacio donde están extendidos los colores— podría ser una pared sucia o un muro preparado para ser pintado).

Puede que Valls Areny no se hubiese dado cuenta de esto antes de aquel momento. Por aquello de pintar lo que se sabe según te han enseñado o según el otro criterio más libre del *plein air*, del aire libre o natural —donde lo que pintas no tiene otro condicionante que la manera como tú lo ves, y tú tienes que decidir cómo lo resuelves—; quizás antes de aquel momento, no era lo bastante consciente de que pintar en un estudio, en un estudio que tú mismo estableces según te han dicho o aconsejado, según tu comodidad o manera de entender tu actividad, pintar en un estudio donde tú puedes decidir, puede depararte sorpresas insospechadas. Siempre se ha dicho que los estudios de pintura tienen que estar orientados, con entrada de luz cenital, hacia el norte, que es por donde se recibe la luz que iluminará lo que quieras pintar. Pero, por lo que fuere, te puedes encontrar en un estudio que no esté orientado hacia el norte, y que la luz entre en él por dos ventanas de visión horizontal y emplazadas en ángulo recto, una en cada lado de los dos muros adyacentes del espacio. Pero puede ser que tenga más ventanas y en disposición más compleja. Entonces lo que se pinte se muestra de difícil tratamiento compositivo, puesto que nada es estructurable con precisión cromática ni de línea: todo se diluye y no hay decisión que sea buena o mala, todas son factibles, y lo que se impone es en primer término construir el espacio, ordenarlo para que contenga lo que se quiera poner en él. Esta podría ser una de las propuestas que habrían conducido a la composición cubista, tratamiento plástico surgido de las reflexiones de taller y de unos talleres, normalmente individuales, que pocas veces podían cumplir con el principio sacrosanto de la fuente única de luz para iniciar la composición de la obra plástica. Componer con líneas o colores autónomos, los que uno decida en cada ocasión, es el primer paso para el artista que quiere emprender una tarea individual.

Este hecho no es una invención de quien esto escribe sino que corresponde a la realidad verificada, en el caso concreto de Valls Areny, en su estudio de Castellar del Vallès; caso concreto antes contrastado en otros estudios de artista emplazados en distintos lugares del paisaje, incluido el urbano —no siempre factible de responder a unas necesidades teóricas óptimas de propuesta académica—. Creo que es precisamente por eso que algunos artistas parten del hecho real de las condiciones del estudio y desarrollan su obra en función de esa realidad de hecho y de las teorías que les puedan guiar o atraer.

Aprendiendo a componer o a construir con Lluís Valls Areny

(Todo cuanto aquí escribiremos es para entendernos, no para tomarlo al pie de la letra; es un intento de expresar con palabras lo que solo se puede captar con los sentidos corporales —los sensores, como los llamamos ahora—, que actúan solo desde la presencia, porque es así, hay contacto, y basta; así es cómo funciona el mundo de las artes.)

Las cinco maneras —supongo que esa debió de ser la reflexión que íntimamente se formuló Valls Areny en sus diferentes intentos de acción plástica—, las cinco maneras de organizar un espacio plástico que se convertirá en sensación sensible y emocional son, pueden ser, las que se componen o se organizan por *contraluz*, por impulso indignado o afectuoso (un *expresionismo-fauve*), para retener cada objeto (a la manera de Cézanne, *cromatismo*, por *franjas* prolongadas, porque la *luz* está ahí y el dibujo ordena).

Veámoslas con un cierto detalle puesto que a todas y cada una de ellas las encontramos en la sucesión temporal de las obras de Valls Areny, pero no, precisamente ni continuadamente, por orden cronológico vital. A veces lo hace de una manera, otras veces de otra, según cree oportuno para cada ocasión; pero sí podemos decir que, cuando ha incorporado alguna de esas maneras de resolver sus problemas expresivos y representativos, aquel tipo de solución formal puede aparecer en cualquier momento, siempre en relación, como ya hemos señalado, con la mejor solución para la efectividad de su obra.

Por *contraluz*: se trata de una opción que puede asimilarse a una solución cromática, por la similitud que puede tener con un espacio manchado, pero en este caso las cosas tienen las formas imprecisas que da *el contraluz* —alusiones figurativas— y añaden a la posible figuración concreta toda la fuerza de la plasticidad que no se apoya en otra cosa que en el impacto estético.

Expresionismo-fauve. El *contraluz* puede derivar rápidamente hacia el expresionismo cuando se construye, no según una masa compacta, sino intentando reproducir o construyendo un motivo, el que genera el trabajo plástico: entonces cada fragmento de la masa cromática puede asumir un relato emocional o puede permanecer, según la actitud y/o la sensibilidad del autor o del observador, como la simple expresión de una actitud o comportamiento

emocional gestual ante el elemento motivador. Según la paleta esté organizada o se acerque a la mezcolanza temática, este tipo de respuesta correspondería a una actitud *fauve* (colores planos impulsivos) o expresionista (intención alusiva y muestra de la actitud del autor ante y en relación con el objeto representado).

Cromatismo. Pero a veces lo que busca el artista es servirse espontáneamente de los colores para proceder a llenar el espacio plástico que se propone crear y que ha de responder a su sensibilidad y emocionalidad del momento, o ha de ser el producto de su reflexión con respecto al entorno en el que se encuentra o vive intensamente. Dos tipos de actitud se han producido sobre esta cuestión en lo que se refiere a la creatividad pictórica. Una es la que tenía como referente —como había sido siempre en la historia de la sensibilidad— a los impresionistas (la realidad es una vibración luminosa constante, variable y diferenciada por momentos), y la otra es aquella que conmovió a Cézanne y lo condujo hacia la consideración de la realidad —el *sujet*, como él la designaba— como una construcción cromática constante en función de la cual no había objetos precisos, sino relaciones de colores entre sí y en el conjunto; siempre, no obstante, en relación con la luminosidad ambiente. Es así como hemos dicho que valoraba Denis la disposición de los colores en un espacio plástico: en realidad era una construcción consciente de interrelaciones cromáticas.

Construcción expresionista. No obstante, el planteamiento cromático de los impresionistas y de Cézanne puede revestir, si se toma en consideración el tema (el referente, aunque sea momentáneo o circunstancial), una presencia estructurada, no por el juego de complementariedades de los colores que intervienen en toda realidad, sino precisamente por el referente. Esta actitud, que podemos llamar constructivismo, consiste en organizar la cromaticidad, no en relación con la globalidad, que no se descuida, sino con la particularidad de cada elemento que reviste para el artista o para el observador la presencia en el espacio plástico. Una serie de líneas, un montaje de contrastes de colores bien acentuado, pueden organizar un espacio plástico que puede dejar de ser informal para convertirse en narrativo en relación con una experiencia o una emoción. Este cromatismo así plasmado también lo podemos entender como expresión de una subjetividad, una actitud personalizada.

No sería necesario referirse a ello, pero es en ese estadio de la creatividad cuando pudo aparecer el cubismo, que inicialmente podía significar la posesión emocional, estructurada, del objeto desde su cromaticidad ambiental.

No hace falta que todos los artistas pasen por el cubismo, pero el cubismo es un paso que conduce desde la posesión exclusiva del objeto por la vía de los colores (expresionismo o *fauvisme*) a su representación radicalmente personalizada, subjetivada como percepción estrictamente sensible. Sería la abstracción emocional del sujeto.

Luminosidad. A partir de un determinado momento —años 1975-80—, la obra de Valls Areny nos enfrentará a un tipo de composición espacial, una composición o estructuración de la obra regida por la luminosidad. En ese sentido abandona aquella virtud creativa que le había encontrado Gasch a finales de los cincuenta para reemprender otra luz,

no la de la academia, sino aquella omnipresente donde se dispone y reside la creatividad: la suya, la absolutamente personal. En esas obras no se trata de que haya un foco luminoso que organice la cromaticidad interna en relación con el espacio desde el que se quieren ofrecer los objetos, los temas que el artista tiene necesidad de representar, de ofrecer. En ese tipo de obras la luz ya no es la que conocemos como la luz pictórica ni el contraluz; se trata de luminosidad, las cosas están en el mundo porque hay una luminosidad que permite verlas. Las cosas serían colores que se muestran porque hay luz, y la luz está presente precisamente porque en este mundo hay cosas. Sería como si dijésemos que al principio se hizo la luz y se vio que había cosas; o dicho de otro modo, este mundo era un conjunto de cosas —unos colores— que solo son manifiestas porque hay luz, hay una luminosidad que las hace evidentes; las cosas que hay en este mundo son las negatividades positivas de la realidad que es la luz. La realidad, la emocionalidad, está ahí por contraste.

El artista que se desplaza, que viaja, y el artista que permanece en el laboratorio, en el taller

En líneas generales podríamos decir que Valls Areny fue un artista sedentario, aunque en distintas ocasiones viajase por el territorio catalán, por la península ibérica (algunos lugares específicos), y fuese también dos veces a París, en 1965 y en 1970, a pesar de que lo máximo que le podía enseñar la célebre ciudad del Sena —entonces la ciudad por excelencia del arte y los artistas— era lo que él ya había descubierto: que la acción creadora pictórica es, de entrada, una necesidad y, a continuación, una toma de conciencia de la adhesión o el rechazo del creador con respecto a lo que le rodea. Justamente, su visita a París en aquellas fechas concretas coincide con el momento en que el informalismo deja de ser la forma impulsora, y una especie de neorrealismo con base industrial (*les nouvelles réalités*) aparece con las formas adecuadas y determinantes en una nueva sociedad radicalmente mecanizada; pero también es el momento en que, reaccionando ante esas polarizaciones, un expresionismo y un nuevo constructivismo llegado de fuera, de tipo americano, se imponen por todas partes para liberar a los artistas de los compromisos sociales y dejarlos solo atentos al estricto conductivismo (la actitud más personalizada ante cada hecho y situación) que más les atraiga o les satisfaga individualmente. Aquel París debió de rebotarle hacia su tierra simple, directa e inmediata, con problemas, sin duda, pero problemas personales, domésticos, aquellos que te acaban de convencer de que el arte —toda acción creadora— tal vez sea intimidad de ti mismo con el entorno.

No sé qué pudo llevarle hasta Soria —¿la fuerza pictórica de las descripciones poéticas de Antonio Machado?—, pero el hecho es que va, a partir de 1967, y se podría añadir que en muchas ocasiones incluso se planta. Aquel es un paisaje duro, pelado por la mano del hombre. No hay que olvidarlo, porque tal vez la eternidad no es otra cosa que subsistir, y uno subsiste mientras subsiste, que después todo es nada. Y esa fuerza es la fuerza de aquellos paisajes que Valls Areny empieza a elaborar; paisajes vistos, ciertamente, pero

construidos por el arte, hechos a medida por el artista que se encuentra ante ellos y que sabe que solo aquella comunión entre la tierra y la persona es lo que vale la pena retener, guardar en imagen, para sentirse acompañado siempre que haga falta. Todo eso, también es cierto, lo podía tener en su entorno natural de Castellar del Vallès, pero si uno es sensible, si uno es creador, uno sabe también que, para crear, se necesitan determinados condicionantes, extraños, colaterales, específicos, y Valls Areny los encontró en Soria, en aquellas tierras —tentación para un arte expresión de una sensibilidad que se arraiga a una tierra— de las que Antonio Machado decía: (...) *pradera de velludo polvoriento / donde pace la escuálida merina. / ¡Aquellos diminutos pegujales / de tierra dura y fría, / donde apuntan centenos y trigales / que el pan negro nos darán cada día! / Y otra vez roca y roca, pedregales / desnudos y pelados serrijones, / la tierra de las águilas caudales, / malezas y jarales, / hierbas monteses, zarzas y cambrones*. Todo ello tan en contraste con las tierras propias, descritas por Josep Maria de Sagarra: *Si les coses s'hi lliguen tan a gust / amb la llum que no crema i que no esclata, / i els colors van prenent un to més just / amb aquest vel de plata! / Per'xò ningú es revolta ni presum, / ni trobes cor ingrat ni mà rasposa / quan tot ho vols tocar amb la teva llum, / quan tot ho vols per tu, lluna gelosa*.²

Es obvio que Valls Areny, quizá más que lirismo y satisfacción íntima —aunque puede que también los poseyera—, lo que deseaba era un modelo, una tierra, que le desafiase, que le provocara una respuesta estética más fehaciente, más endurecida. Y la encontró en las tierras de Soria. Aplicaba a aquellas tierras lo que Gasch descubrió (noviembre de 1969, exposición Sala Vayreda) en la obra del artista: no simplemente evocación sino estructura, rica y densa materia cromática, dinámica de la pincelada, atmósfera convertida en color, construcción a base de tintas, amor al color sin obviar la forma, un lirismo que suaviza el rigor constructivo.

Es todo eso en conjunto lo que hace de Valls Areny un artista que puede atravesar las limitaciones del tiempo personal. Es eso lo que motiva que las obras de Valls Areny asuman más de una visión posible: la que corresponde o correspondería a la visión —emocional también, es cierto— normal, y aquella otra que ofrece el azar cuando el observador, que puede ser el mismo artista, la enfoca desde ángulos distintos a los establecidos. En esa visión, la obra de Valls Areny se encuentra plenamente dentro de la problemática más moderna de la creatividad: esta viene dada por la complacencia estética y no por el contenido ordenado atribuido. El artista de nuevo cuño asalta el espacio sensible y se ensaña con él, hace o construye lo que necesita percibir, para que así la obra obtenida sea el reflejo del

². *Si tan a gusto las cosas en ella se unen / con la luz que no quema y que no estalla, / y los colores van tomando un tono más justo / ¡con ese velo de plata! / Por eso nadie se rebela ni presume, / ni encuentras corazón ingrato ni mano rasposa / cuando lo quieres tocar todo con tu luz, / cuando lo quieres todo para ti, luna celosa.*

alma y no la copia manual —con más o menos oficio, ciertamente— de lo que todo el mundo ve porque se le ha dicho que así lo ha de ver. El arte es libertad y esa libertad se respira en la obra de Valls Areny.

Es lo que él nos muestra en el mencionado autorretrato de 1972: emoción construida; es decir, arte.

La teoría de las manchas (tachisme) y la teoría de la estenografía plástica (gestualidad caligráfica)

En este punto de reflexión sobre la tarea pictórica de Valls Areny llegamos a un aspecto de la obra del artista que a todo el que la mira, la observa, le llama la atención: no es una obra dulce que recoge amabilidades sino que se complace en respuestas estéticas, provocadoras de choques emocionales. Siendo así, puede que ya haya llegado el momento de decir las cosas por su nombre: Valls Areny es un artista expresionista que quiere construir desde las emociones que le provoca la realidad; a eso, en un momento dado, se le llamó *tachisme* (del término francés *tache*, mancha), palabra que expresa muy bien la actitud pulsional del creador: puede que en el momento gestual no se sepa exactamente adónde irán a parar las manchas, pero una vez caídas sobre el plano plástico, devienen automáticamente expresivas y el artista se arroja sobre ellas y, con lo que encuentra, hace ocasionalmente una construcción; y lo hace por medio de rayas, estructuras arbitrarias, con más intensidad cromática, hasta que el plano plástico se convierte en una mezcla que, precisamente por ser tal, asume la forma expresiva que se ha vertido gradualmente. Hasta cierto punto sería informalismo, pero en el caso de Valls Areny no lo es porque siempre está el referente, lo que lo ha provocado (y el cambio de paisaje al que hemos aludido sería una prueba de esta necesidad —ya manifestada por Cézanne—, a quien, en cualquier caso, la rabia puede surgirle de las incongruencias inmediatas, no de la actitud ante la existencia).

Por esta razón, en el fondo, su obra debería entenderse también como la de un estenógrafo, un calígrafo, que con la escritura se delata a sí mismo, se expone ante los otros, y los rasgos permiten al grafólogo, pero también a todo aquel que lo observe, verificar cuáles son sus estados de ánimo, su actitud delante de lo que plasma... Ese aspecto se verifica tanto si se trata de pintura como de trazos, de líneas que recorren su espacio plástico.

En la creatividad plástica, o se es informal o se es creativo (uno mismo o lo que hay fuera)

Observando con atención la panorámica total de la obra de Lluís Valls Areny, uno se da cuenta de que se trata de una acción pictórica y de dibujo realmente sentidos; lo que al principio podría parecer un ejercicio de habilidad, poco a poco se transforma en presencias de impulsividad cromática y expresiva, de una expresividad que responde a la inquietud de un planteamiento sensitivo ante el entorno y que, por ende, exige una respuesta, un dejar constancia de la actitud sensible personal ante la realidad. Valls Areny se hace reconocer como artista.

Y también percibimos en su obra el otro lado de la cuestión, la presencia humana, aquella que le convierte en débil, directo, dudoso y, de vez en cuando, enérgico. Las dificultades y las necesidades de y para la expansión (exposiciones locales y alguna exterior) le comprometen, y tal vez motiven que en alguna ocasión sea repetitivo, reiterativo. Pero la vida, que pone a prueba a las personas de una u otra manera, hace que en lugar de dar el paso social dé el paso hacia la intimidad y la autenticidad. Permanece en casa y en su sensibilidad.

Pero también rehúye la obsesión de penetrar siempre profundamente en la consecución de una obra perfecta, que complazca, que dé satisfacción a los sentidos y a los sentimientos, porque en definitiva ser artista es eso: alcanzar por medio de la insistencia creadora la paz del espíritu; la libertad total se obtendría en un solipsismo creativo: la obra es siempre una acumulación de diferentes puntos de vista y opciones sucesivas, que conduciría al absurdo de un único cuadro superpuesto, como lo describe Balzac en *Chef d'oeuvre inconnu*.

Valls Areny huye de ese pozo sin fondo y opta por la sucesión de unas experiencias acumulativas, que con algunos avances y retrocesos formales, pero encaminándose siempre hacia aquella obra que no será única sino progresiva, una serie de experiencias, reflexiones, observaciones e intentos de resolución plástica nueva. Nunca abandonará el tema, *le sujet* —es su razón de la acción pictórica que a cada momento quiere hacer suya, única, personal— y, a pesar de todo, tampoco será nunca un pintor informal, visceral. Las entrañas, las rabias, las reflexiones inquietas están siempre ahí, pero siempre están para resolver el acercamiento de la realidad y la persona por medio del arte.

Que es el impacto que aportan y otorgan todas y cada una de las obras de este artista de la modernidad.

Arnau Puig, filósofo y crítico de arte



Ajuntament de
Castellà del Vallès



Ajuntament
de Sabadell
Museus Municipals

