DE LA PINTURA DE XAVIER VALLS

I

¿Qué interés tienen actualmente, como tema pictórico, unas frutas, un jarro, un plato, una jícara, una ventana, un interior con figura? La pregunta y, sobre todo, la respuesta que pueda dársele tiene interés tanto para la pintura en general, como para la de Xavier Valls en particular. Porque, en efecto, tal es el reducido y simple campo temático del artista catalán.

Hacer la pregunta es plantear el problema fundamental de la pintura, porque es plantear la problemática de sus fines, del para qué, y aún más, del «por qué, cómo y para qué» de la actividad humana denominada «pintar». Y hacer la pregunta en estas páginas es al mismo tiempo plantear el problema del «por qué, cómo y para qué» de la pintura de Xavier Valls.

Desgraciadamente, la pregunta no encierra tanta claridad como su apariencia nos inclina a creer. En primer lugar, es ya en sí misma una pregunta problemática. Como prueba que podamos aplicarle idéntica puesta en tela de juicio que la que ella sugiere respecto a la pintura: ¿Qué interés tiene actualmente hacer la pregunta que encabeza estas líneas?

Ahora bien, esta segunda pregunta permite, pese a su carácter repetitivo y, por ende, anodino, más de una decisiva puntualización. No sólo arroja esclarecedora luz sobre la intencionalidad del planteamiento en general, sino que constituye un inapreciable hilo conductor para poner de relieve todas las paradójicas derivaciones de la primera de las preguntas.

La interrogación sobre la pregunta inicial implica unos presupuestos que le dan esa dimensión esclarecedora de que acabo de hablar. Los dos más patentes son: o bien la primera cuestión ha recibido adecuada y definitiva respuesta histórica, o bien se considera que el planteamiento, aun sin haber recibido respuesta, ha sido superado y que hoy nos situamos en otra parte. En ambos casos hay que responder negativamente con el término «ninguno».

Veamos entonces si alguna de estas dos actitudes parece lo suficiente fundada como para que nos decidamos a dejar sin el menor alcance la pregunta inicial.

Y dado que el orden en que ambos presupuestos han sido citados no conlleva la menor determinación de prioridad, me permitirá el lector que empiece por ocuparme del segundo de ellos. Repitámoslo, pues, pero desarrollando algo más su auténtico contenido y naturaleza: la pintura se sitúa hoy en otra parte, se ocupa de otros asuntos. Preguntarse por el interés de unos melocotones o manzanas para la pintura es retrotraerla a otras épocas, como mínimo al siglo pasado. Pintar manzanas es hacer una pintura completamente pasada de moda, fuera de las preocupaciones de nuestra hora, es decir, falsa, sin vida, insignificante. Preguntarse todavía hoy por el interés de tal pintura se reduce a situarse a su mismo nivel, vivir de espaldas al arte de «hoy», no haber comprendido nada respecto a las revoluciones plásticas del siglo xx.

Vemos en seguida que tales consideraciones suponen una concepción de la pintura que hace del tema su verdadera esencia. Lo que conduce no menos inmediatamente a atribuir a cada época sus propios temas y a considerar que dos épocas resultan así incomparables, irreductibles a un canon común. Nada más lógico entonces que proscribir, por anacrónica, la práctica, en un momento dado, de temáticas que hayan caracterizado a períodos históricos anteriores.

La postura, sólida y confortable a primera vista, desemboca en insostenibles paradojas puestas fácilmente de relieve por una observación más detallada de los hechos.

En efecto, desde la perspectiva temática debemos admitir, por una parte, que para cada período histórico unos temas representan mejor que otros los estados de conciencia más avanzados y progresistas del mismo; pero, por otra parte, también debemos admitir que cualquier obra, por nimia que sea, es hija de su tiempo, que representa, si no, no existiría, estados de conciencia tan reales como los primeros y que, por tanto, resultan igualmente decisivos para la totalización de la época. La primera parte del dilema va contra el principio, que ningún entendido niega hoy, de que en el arte no hay progreso. La segunda parte niega la posibilidad de los juicios de valor y, en consecuencia, la de invalidar una práctica temática cualquiera. Lo que es contrario a lo que se pretendía demostrar.

Todo viene, a fin de cuentas, de que pretender hacer del tema la determinación esencial del arte es colocarse precisamente fuera del campo del arte en cuanto tal. De ahí la imposibilidad de formular juicios críticos de carácter estético, ya que el arte ha perdido en la tesitura su autonomía, su peculiaridad, para transformarse en objeto específico de las ciencias antropológicas y sociales, psicológicas.

Resulta curioso que cuando se trata de las artes plásticas, se olvide tan fácilmente esa distinción metodológica fundamental entre el objeto material y el objeto formal de las ciencias, según la cual el objeto material, que puede ser común a varias ciencias, queda tipológicamente transformado de acuerdo con el punto de vista (o ciencia) desde el que se lo considera, o sea, en tanto que objeto formal. Quiero decir, en consecuencia, que no es válido, desde un punto de vista artístico (pictórico en este caso) o estético, hablar del tema en tanto que objeto puramente material. Las críticas del tema sólo pueden ser pertinentes una vez establecidas las determinaciones del mismo en tanto que objeto formal. En una palabra, lo que podrá tener o no tener interés, en tanto que tema pictórico, no son las manzanas o el carácter represivo de la sociedad, sino la validez del estatuto formal de su traducción plástica.

El pintor Orlando Pelayo me contó un día una anécdota que ilustra a la perfección mis propósitos. Estaba un día Orlando Pelayo en su taller comentando con un amigo una reciente exposición de Cézanne. Rondaba junto a ellos un operario que reparaba la instalación eléctrica de la casa. Pelayo y su amigo se refirieron varias veces, en el transcurso de la conversación, a las manzanas de los cuadros de Cézanne. A la tercera o cuarta vez, movido por la curiosidad, el operario les preguntó si estaban hablando de alguien que pegaba manzanas en sus telas. Pelayo le explicó que no, que se trataba de manzanas pintadas. Tranquilizado, el operario les espetó: «¡Ah, entonces no eran manzanas!». Un tema sólo y siempre es interesante por sus aciertos plásticos.

Curiosamente, la crítica del tema reducido a su dimensión material ha sido llevada a cabo durante los últimos lustros, sobre todo por los partidarios de la abstracción y por los del arte conceptual. Por los primeros de modo totalmente incongruente, pues ninguna otra tendencia exige tanto la referencia al objeto formal de la pintura. Llega a ser incluso escandaloso que cuando se trata de pintura figurativa, los defensores de la abstracción se empeñen en no ver más que el objeto material, reservándose para la consideración de su tendencia, sin el menor fundamento, el objeto formal. Por los segundos de modo internamente coherente, pero sin validez en cuanto emplean los mismos criterios para referirse a dos realidades distintas: la de la pintura y la de lo parapictórico.

El análisis del presupuesto que estaba en cuestión nos permite ahora afirmar la falacia de la concepción según la cual la pintura se sitúa hoy en «otro lugar» que la de los siglos anteriores. Su ámbito, su especificidad estética no ha cambiado. La pintura actual no es más ni menos, es sólo distinta. Como son distintos e irrepetibles dos individuos. O dos manzanas. La categoría más propia del arte, que es la de «creación», no depende en absoluto de que lo pintado sean manzanas o la alienación

del hombre actual. La transformación del objeto material en objeto formal del arte plástico se asienta en operaciones mentales, espirituales e imaginativas que le son propias y, pese a su casi infinita variedad, inconfundibles.

Estas conclusiones me obligan, no obstante, a dar una nueva formulación a la pregunta inicial, que ahora sería: ¿Pueden ser todavía unas manzanas objeto formal de la pintura actual? Con lo que entramos en el campo del otro presupuesto que se deducía de la segunda pregunta: ¿Qué interés encierra el preguntarse si unas manzanas pueden ser objeto formal de la pintura actual? Y había indicado que generalmente la réplica consistía en dar el problema por zanjado suponiéndole haber recibido adecuada y definitiva respuesta histórica.

Extrañará, sin duda, al lector que yo pretenda què, en efecto, tal respuesta existe y que al mismo tiempo me empeñe en volver sobre ello. Pero es que si bien es cierto que la respuesta existe, histórica y definitiva, no lo es menos que la vemos constantemente violada y olvidada. Y resulta que no soy yo quien vuelve a sacar a relucir algo de todos sabido, sino que parece haber un acuerdo generalizado en pro de su ignorancia. Varios son los factores responsables de este retroceso crítico: el desprecio de que hacen gala los historiadores por la crítica, el desprecio de que hacen gala los críticos por la historia, el desprecio de unos y otros por la teoría filosófica, la indigencia cultural en que se mantiene a las masas...

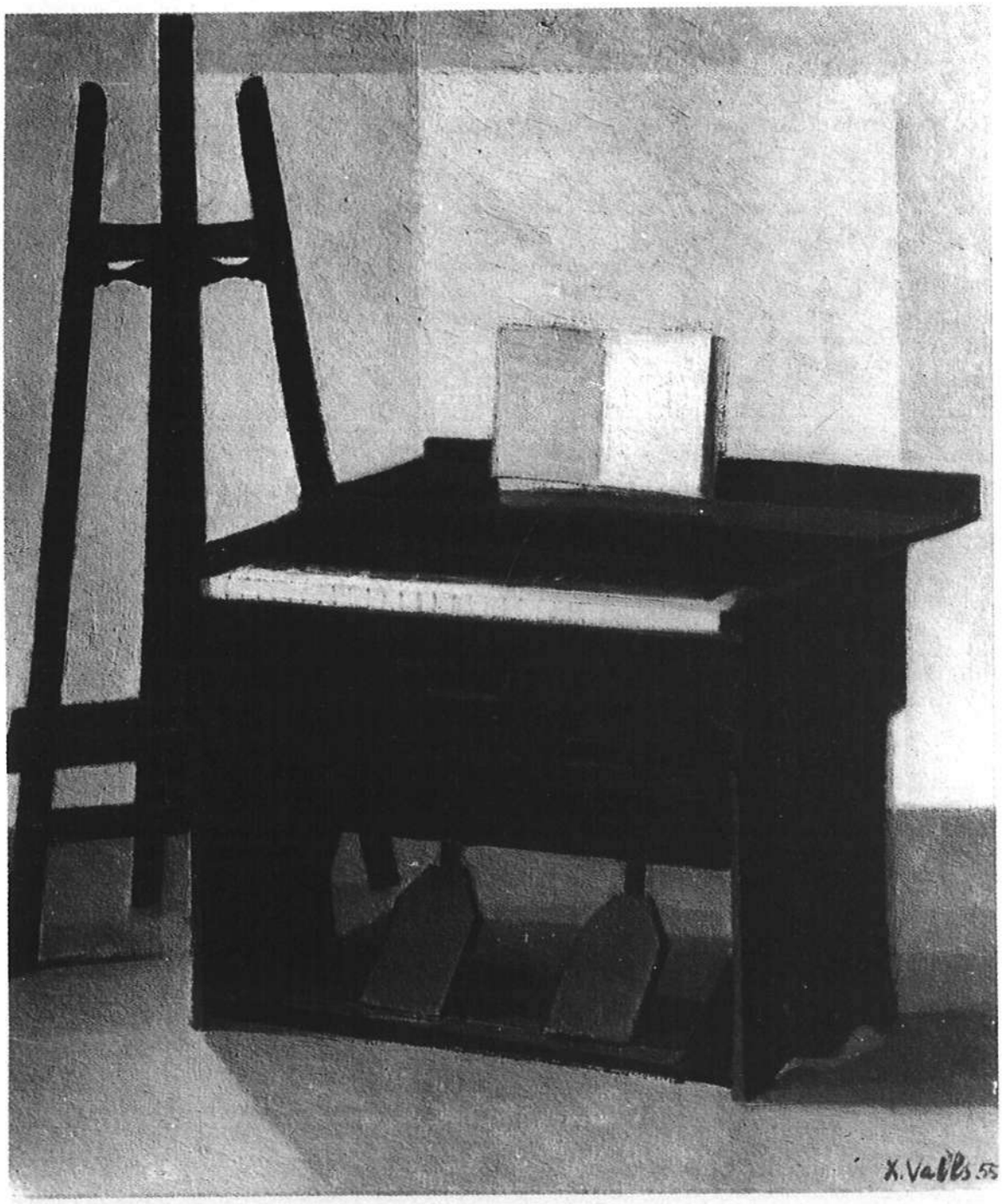
Sí, poseemos suficientes y sólidas respuestas como para saber que mientras haya pintura, y cualquiera que sean las circunstancias históricas, estará justificado tomar como objeto formal de la pintura un montón de manzanas. O el más fugaz y abstracto de los sentimientos. Esas respuestas cubren el ámbito del porqué y del para qué. Del cómo dependerán el logro estético, el carácter de creación que pueda corresponderle a una obra.

El citado olvido de esas respuestas históricas me obliga, en consecuencia, a repetir algunas de sus más decisivas formulaciones y a explicitar su sentido. Ya que sólo en su fundada universalidad vendrá a engarzarse la universalidad de la obra de Xavier Valls. La teoría estéticocrítica necesita, exige, su aplicación a la consideración de casos prácticamente individuales a fin de revelar su carácter concreto. Como decía Kant, los conceptos sin intuición son vacíos, las intuiciones sin concepto son ciegas.

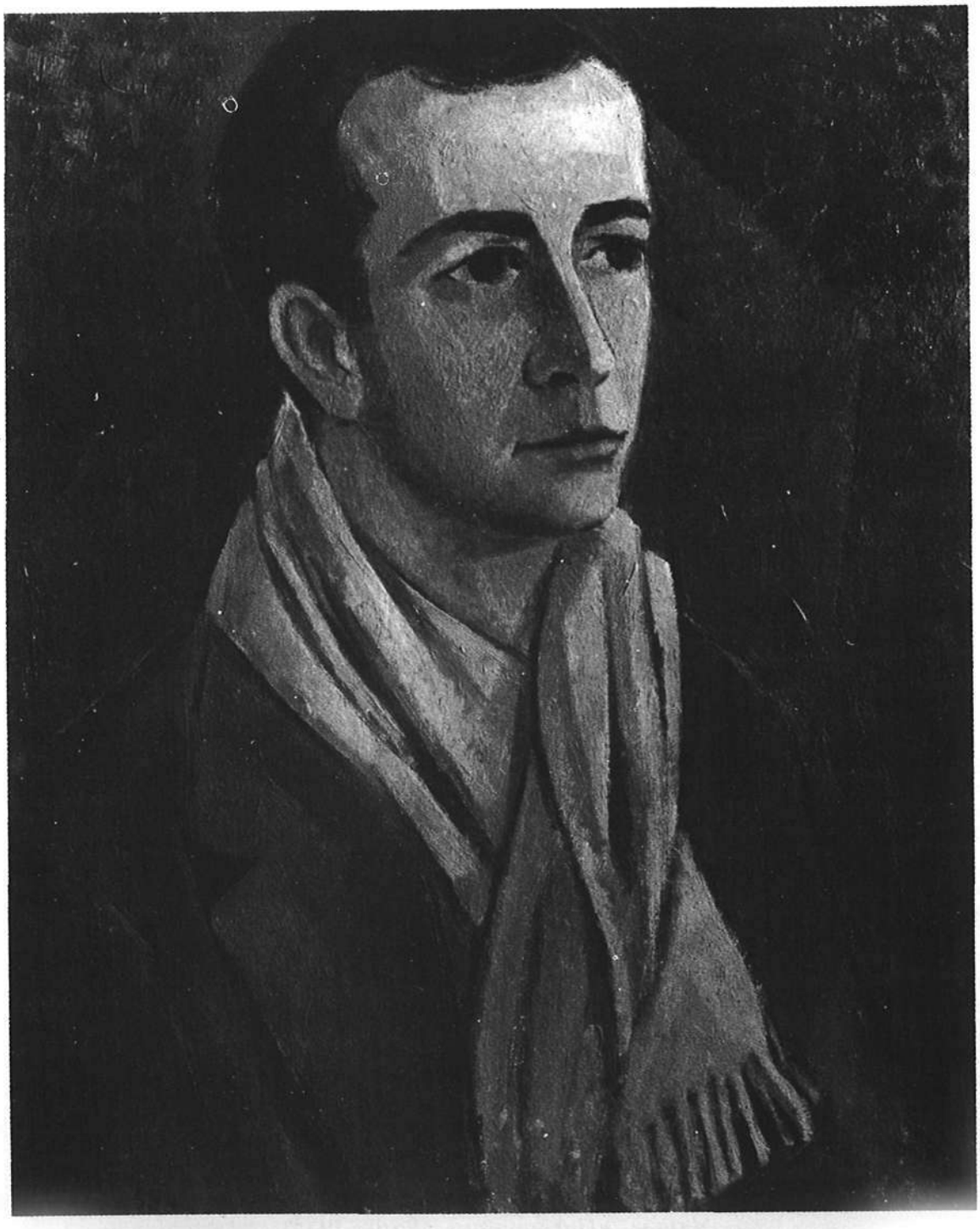
Repetidas veces, a lo largo de la historia, los más perspicaces espíritus han enumerado las notas consustanciales al arte; en otras palabras, lo han definido. Y ello es tanto más interesante cuanto que sin otro universo referencial que el figurativo, su agudo análisis de las relaciones

VALLS: *«Interior del taller» (1953). Colección Antonio Mira, Toledo.*

VALLS: *«Nature morte aux livres» (1954).*

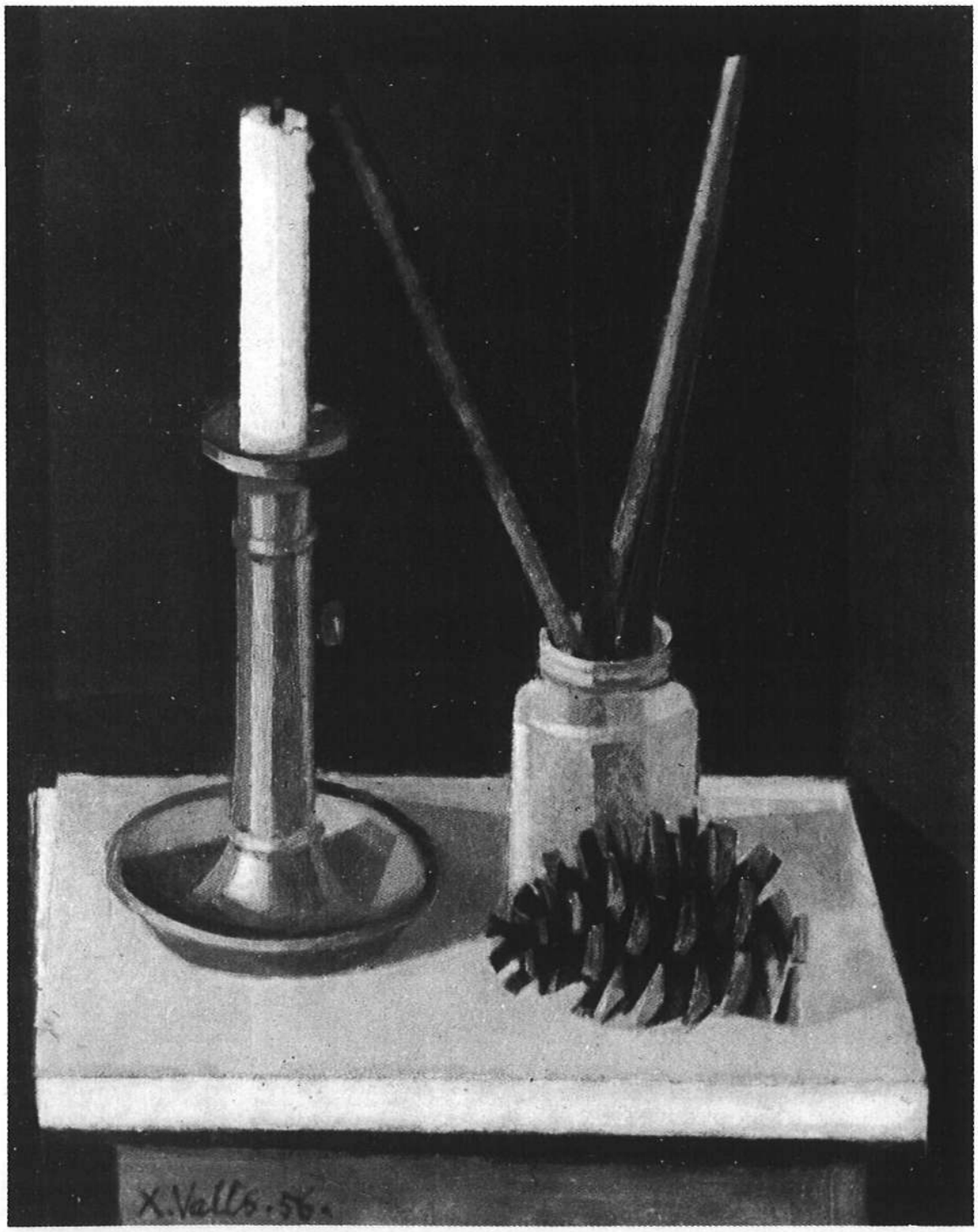


VALLS: *«Harmonium» (París, 1955).*



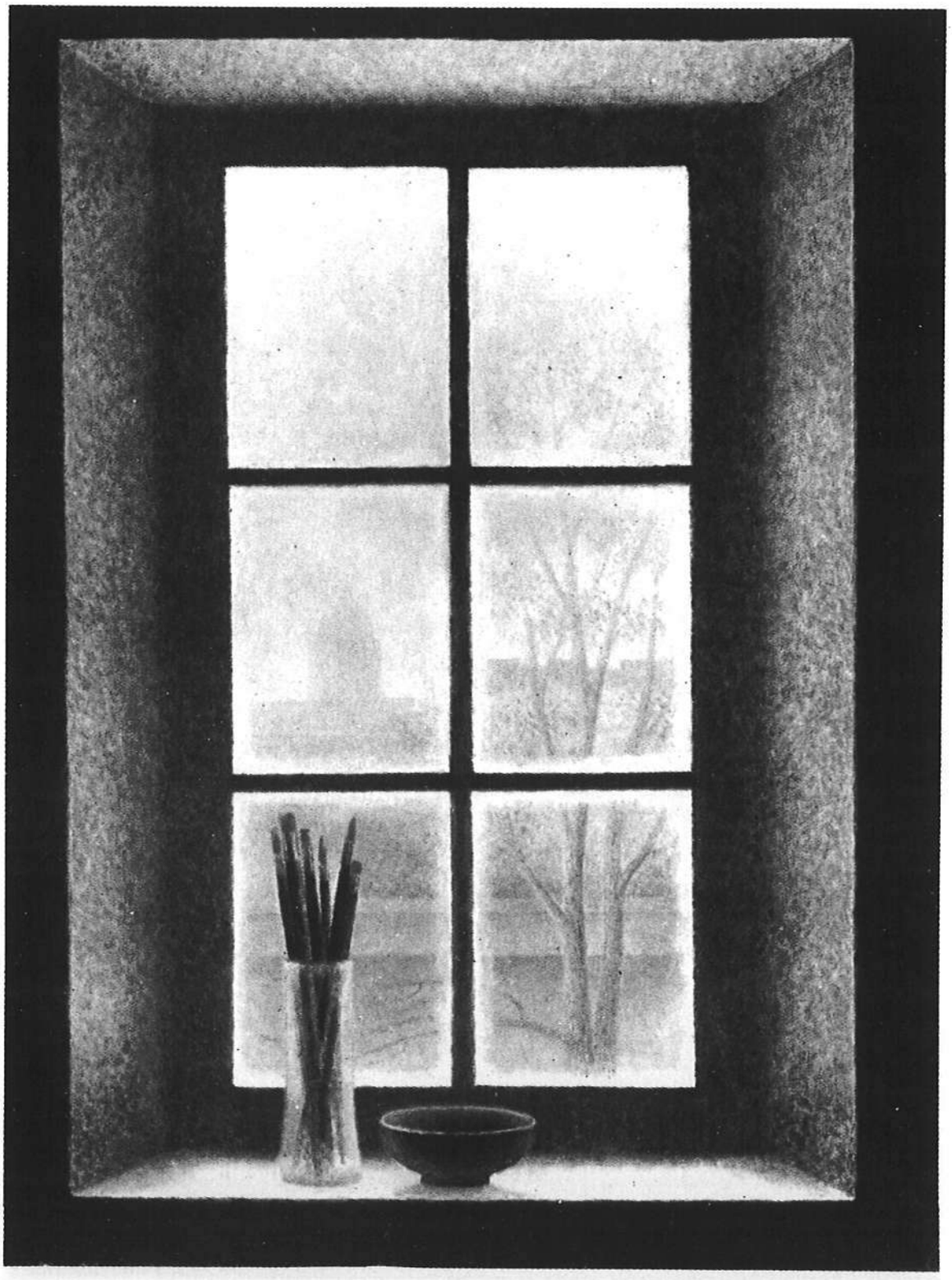
VALLS: *«Retrato de Julián Gállego» (París, 1955).*

VALLS: *«Tiesto» (París, 1956).*



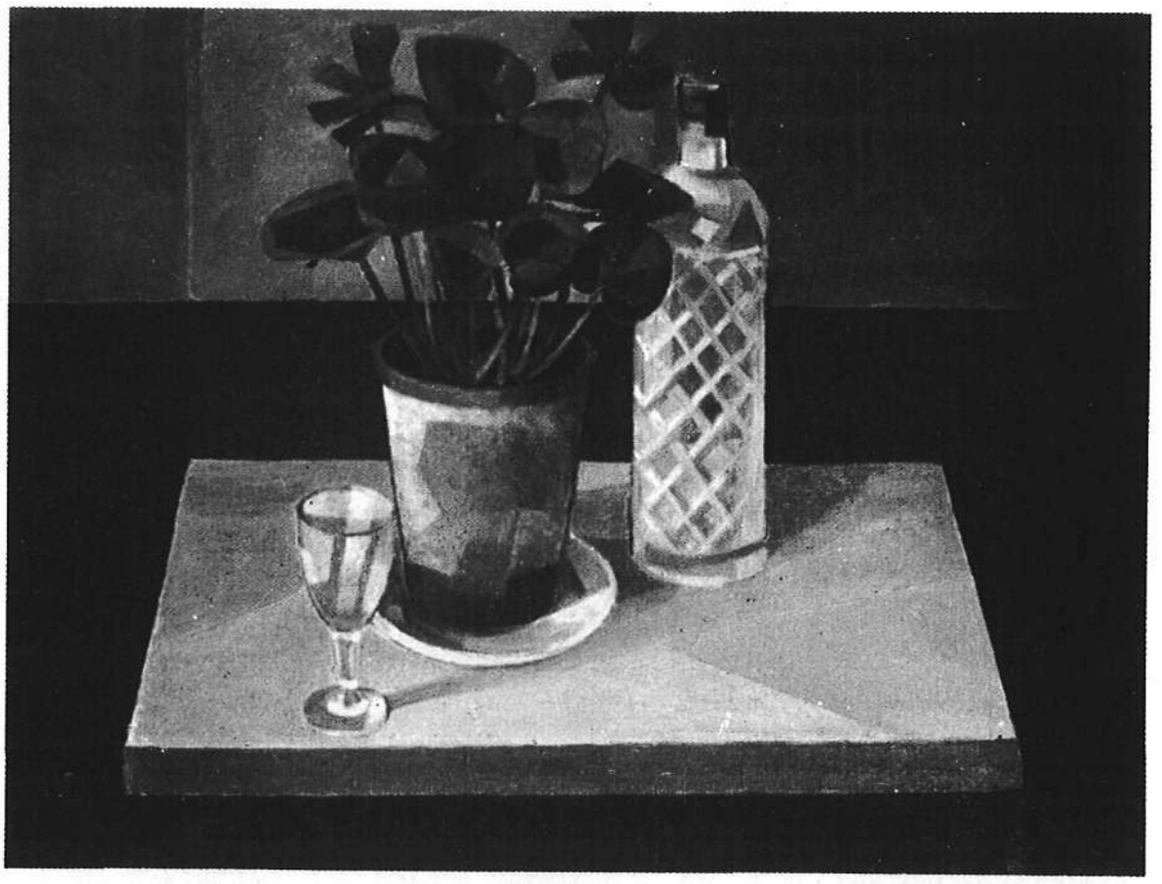
VALLS: *«Nature morte» (1956).*

VALLS: *«Pandora», colección Sardá, Barcelona (1968).*

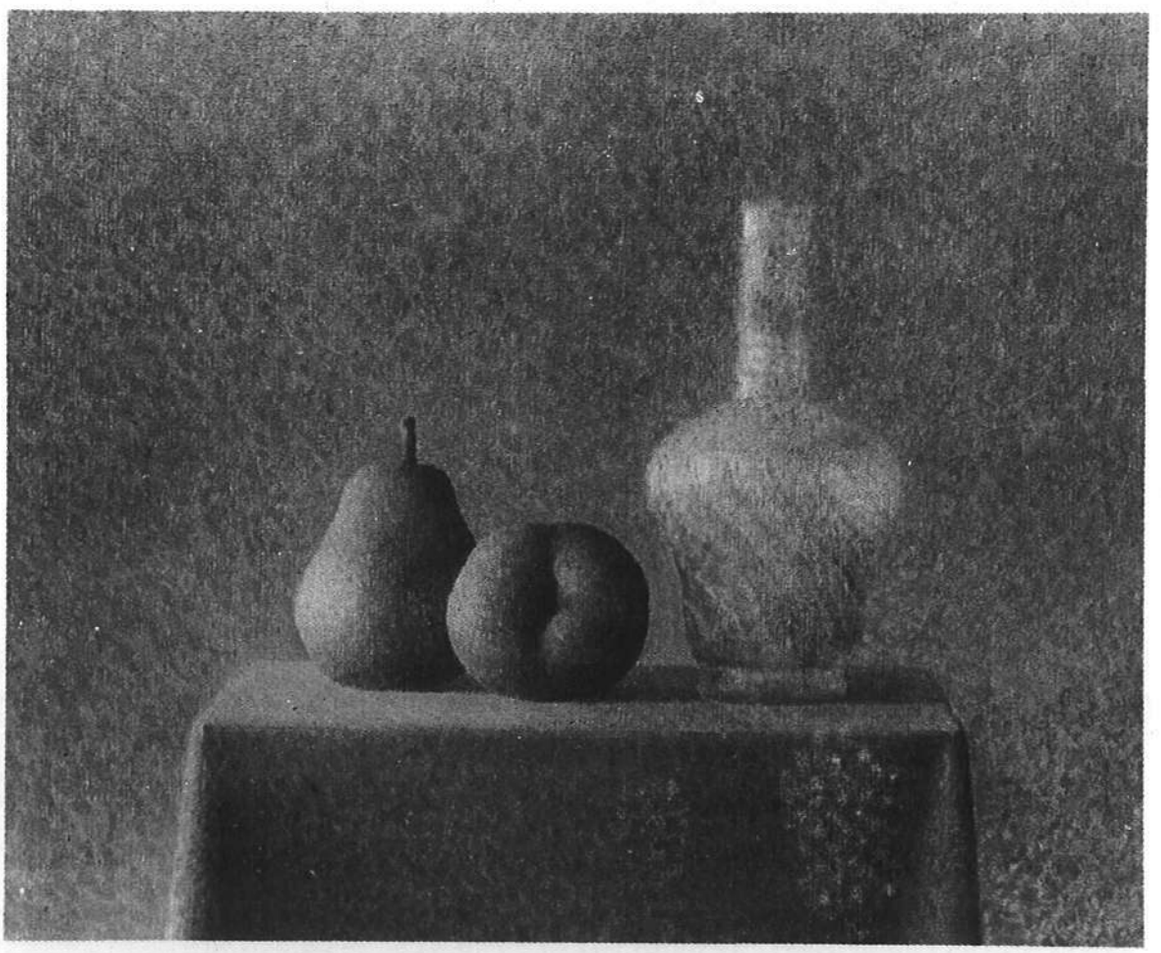


VALLS: «*Ventana del taller*» (1975).

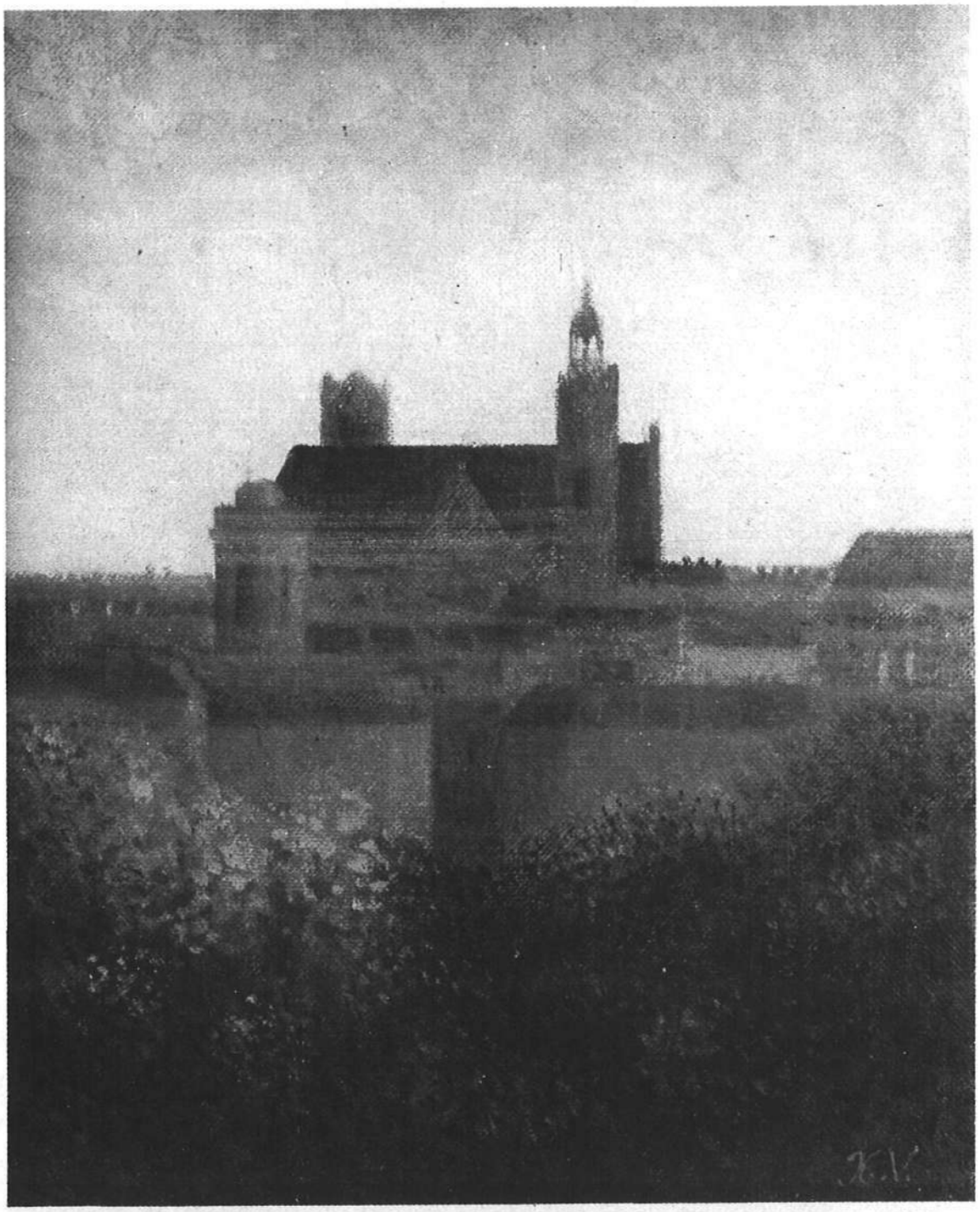
VALLS: *«Portrait de Manuel» (1976).*



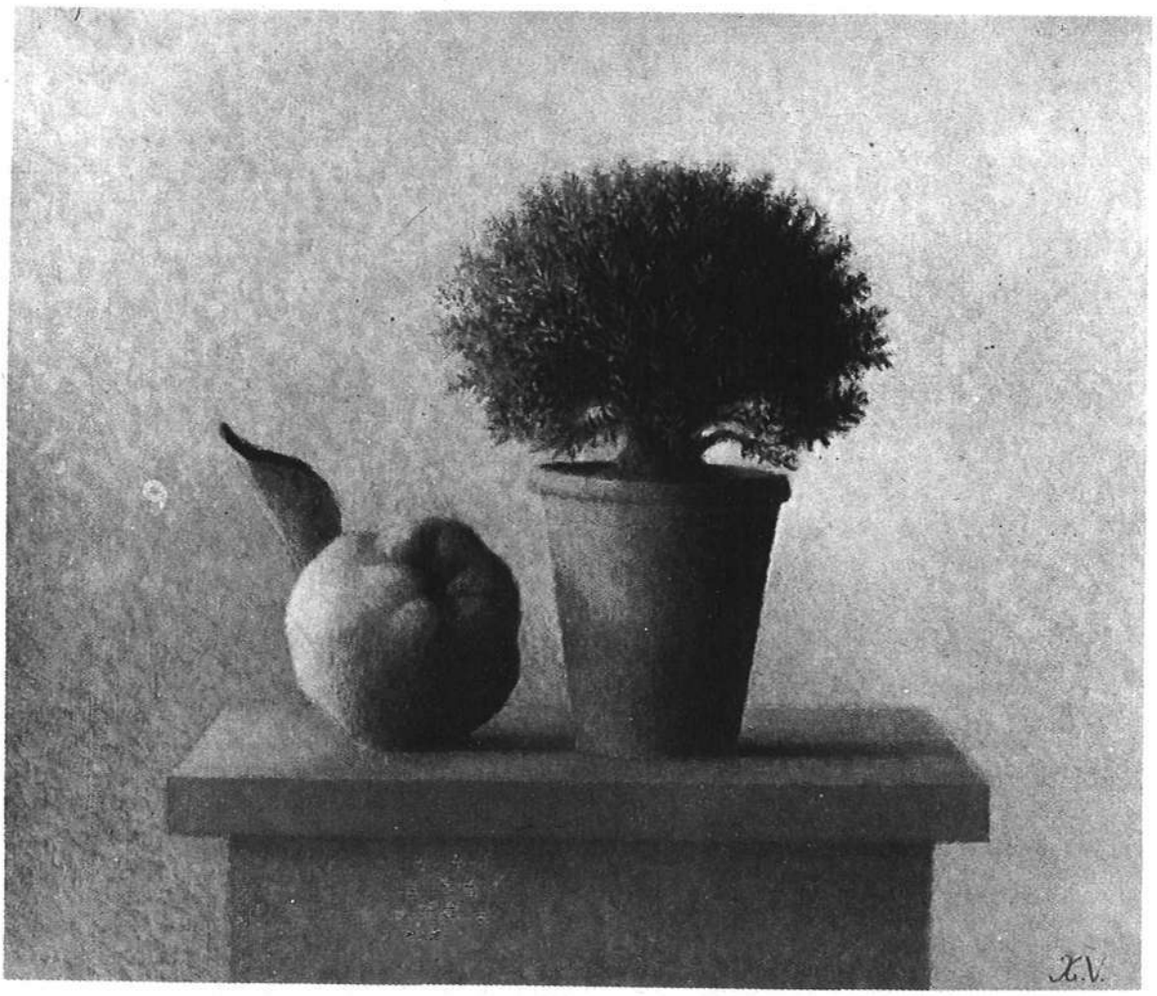
XAVIER VALLS: *«Maceta, botella y copa» (París, 1955).*



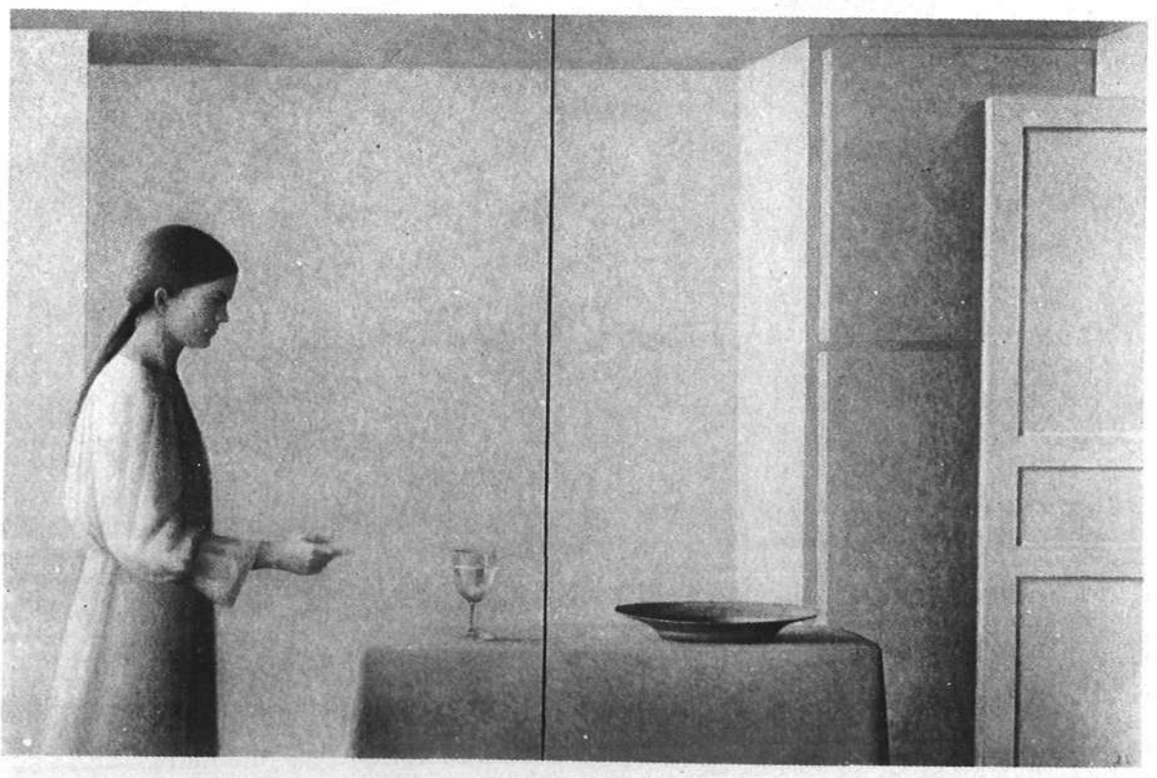
VALLS: *«Poire et bouteille» (Paris, 1977).*



VALLS: *«Montagne Sainte-Geneviève» (1978).*



VALLS: *«Tomillo y fruta» (1978).*



VALLS: *«Dyptyque» (1979).*

entre el ente real y su imagen pintada constituye el mejor criterio justificativo del arte abstracto.

Todos los pensadores a que voy a referirme poseen en común el hacer depender el arte, en tanto que tal, de la actividad del artista, nunca de la especificidad de lo representado.

Cierto es que a ellos se han opuesto siempre los realistas a ultranza, que hacen de la «mímesis» la nota por antonomasia del arte pictórico. Donde arte se confunde con técnica, con virtuosismo.

Platón, que creyó erróneamente que la pintura se reducía a la imitación, al ilusionismo, tuvo más razón en criticar dicha tendencia pictórica rebajándola al grado de copia de una copia.

Ni que decir tiene que elegir la «mímesis» como valor supremo haría desaparecer de la historia del arte a nombres tan eminentes como Tiziano, Velázquez, Rembrandt. Pero ya el mismo Aristóteles, que ha sido el máximo representante de esa noción de lo imitativo como esencia del arte, caía a veces en incoherencias fruto de la debilidad interna de la teoría mimética. Como cuando afirma: «Incluso las cosas que en la naturaleza seríamos incapaces de contemplar sin disgusto o asco, si las contemplamos en su reproducción artística, especialmente cuando dichas reproducciones son lo más realistas posible, nos producen placer». Asombra que el agudo y riguroso filósofo no advirtiera el salto cualitativo que daba entre el primero y el segundo término de su proposición. Porque una de dos: o tanto es el realismo que la reproducción ha de resultar tan desagradable como el modelo, o el placer sentido viene de algo más que el puro virtuosismo ilusionista.

El primero que, ya en la antigüedad, supo situar el problema en su verdadero terreno fue el crítico-pintor Jenócrates, que hizo de la simetría, del ritmo, de la composición en perspectiva, de los contrastes de color, del tono, no tanto elementos técnicos como medios expresivos. Más tarde, Plotino afirmará categóricamente que sólo hay arte cuando se trasciende la naturaleza. Esta dimensión espiritual, sin la que el arte no puede existir, nos la vuelve a indicar Plotino en un bello pasaje a propósito de la escultura: «El mármol que gracias al arte ha adquirido la belleza de la forma, parece inmediatamente bello no porque sea mármol —de lo contrario el mármol no sería menos bello—, sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. En efecto, la materia no poseía esa forma que, antes de pasar al mármol, estaba en el espíritu del autor. Y esa forma no estaba en absoluto en el artista porque tuviera ojos y manos, sino porque poseía el arte».

Obsérvese que en ningún caso se trata de caer en el puro formalismo, lo que equivaldría, de un modo u otro, a volver al aspecto técnico, cuando no a reducir la pintura a lo simplemente ornamental. La partici-

pación mental, la operación imaginativa o espiritual que presupone el arte, implican la importancia del contenido significativo, pero contenido plásticamente mediatizado y universalizado. No lo olvidemos: contenido que de objeto material, se ha transformado en objeto formal plástico, o sea, trascendido, interpretado, transformado, en otras palabras, por el arte, y que por este hecho deviene otro y se carga de espiritualidad cuando el artista ha sido capaz de emplear los recursos plásticos y estéticos más adecuados, en fin, cuando ha alcanzado los trasfondos mágicos de la creación. Contrariamente a lo que muchos creen, en arte no se puede hacer lo que uno quiera.

Tomás de Aquino nos hace entrever asimismo toda la alquimia espiritual del arte cuando escribe que hay dos vías estimativas, la natural y la cognitiva, que conducen, respectivamente, al juicio natural, que encontramos en los animales, y al juicio racional, humano. El juicio estético, que es racional, no tiene, por tanto, carácter carnal, sino intelectual: *pulchrum respicit vim cogitativam*. Para Tomás de Aquino, lo que constituye la belleza de lo real no es tanto la apariencia sensible de las cosas como la forma inherente a las mismas, algo así como el meollo del ser al que sólo puede llegar el espíritu a través de operaciones que más que de verismo, son operaciones de estilización, que convierten a las cosas en signos. Así lo ve también Hourticq cuando, refiriéndose a la pintura de Giotto, nos dice que «no pintaba estrictamente lo que veía, sino lo que concebía... Giotto buscaba una verdad óptica mucho más alta que la verosimilitud óptica». Rechazo concluyente de las interpretaciones que se quedan a nivel de un burdo realismo inmediato.

No menos dignas de consideración, por su fineza de análisis, son las siguientes palabras de Cennini: «Para el arte que llamamos arte de la pintura hay que poseer la necesaria imaginación para, a través de la operación de la mano, hallar cosas no vistas (con apariencia de cosas naturales) y fijarlas con la mano haciendo ver como real lo que no lo es». Que podrían ilustrar asimismo la concepción de Alberti, según la que el pintor ejecuta con su mano lo que previamente ha comprendido con su espíritu.

Por su parte, el veneciano Marco Boschini escribía hacia 1670 que «la pintura forma sin forma, o sea, con una forma diforme, la verdadera forma aparente: ella es la que realiza el arte pictórico».

Llegamos así al pensador, que aun habiendo cometido imperdonables errores respecto al desarrollo histórico de las artes plásticas y a sus futuras posibilidades, ha determinado como ninguno las relaciones dialécticas entre la naturaleza y el arte. Me limitaré a entresacar, de su inmensa y siempre viva «estética», algunos párrafos decisivos: «Diciendo, de modo abstracto, que una obra de arte debe ser una imitación de la

naturaleza, parecemos querer imponer a la actividad del artista unos límites que le impiden, prácticamente, la creación propiamente dicha... El arte debe tener otros fines que los de la imitación puramente formal de lo existente, imitación que sólo puede dar lugar a artificios técnicos que nada tienen que ver con una obra de arte... Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer penetrar en nuestra alma todos los contenidos vitales, realizar todos esos movimientos internos por medio de una realidad exterior que sólo tenga las apariencias de la realidad: en ello consiste precisamente el poder particular, el poder por excelencia del arte».

Claros y contundentes son los principios afirmados por Theóphile Thoré (1807-1868) en sus *Salones:* «El ideal reside en la manera de pintar y no en el tema... El tema es absolutamente indiferente en arte. Los arabescos fantásticos del Renacimiento han sobrevivido a miles de estatuas nobles. Un tarro de Chardin vale más que todos los romanos de la escuela imperial...». Y qué hay más de actualidad que este otro juicio inapelable de Thoré: «Las diferencias entre el público y los artistas no vienen, como suele decirse, de los temas tratados, sino del hecho de que el público quiere ver en la pintura el objeto en sí, mientras que el verdadero artista le ofrece un modo particular de ver y sentir».

Y Roger Fry escribe en 1927, a propósito de un paisaje de Cézanne: «Los objetos actuales que se ofrecen a la visión del artista empiezan por verse privados de todos los caracteres específicos gracias a los que percibimos su existencia concreta: quedan reducidos a no ser más que puros elementos de espacio y volumen. En semejante mundo abstracto, esos elementos son perfectamente coordinados y organizados por la inteligencia sensible del artista, que les da así una coherencia lógica. Dichas abstracciones son referidas de nuevo, a continuación, al mundo concreto de los objetos reales, aunque no por medio de sus particularidades específicas, sino por su expresión gracias a una estructura que varía constantemente».

En fin, Alejo Carpentier ha escrito las siguientes líneas sobre la pintura de Xavier Valls: «Pero si los pequeños polifonistas de lo cotidiano y familiar habrán de cumplir sus faenas en ordenada y consabida entrada de voces necesarias al diario discurrir de lo inmediato y temporal, el 'blanco lienzo' primordial persiste en su desvelo por significar, en medio de tantos objetos significantes, ofreciéndose—propicio, aquiescente, consentidor—a la fecundación de una mano, pero no de una mano que lo transforme en mero espejo de realidades inertes, sino en portador de imágenes trascendidas a lo poético».

En todo momento histórico ha habido, pues, espíritus bastante lúcidos para volver a encarrilar las concepciones sobre la naturaleza del arte,

cuando se han producido inevitables y empobrecedoras desviaciones, por la correcta senda.

Mucha tendría que ser la cortedad de miras para no ver que toda esa corriente de pensamiento a la que acabo de referirme justifica, desde las más firmes, rocas y hondas bases, todas las tendencias del arte, figurativas o abstractas, siempre que se trate precisamente de eso: de arte, de creación.

Lo hasta aquí dicho constituye, por otra parte, el armazón teórico en el que quiero insertar la obra de Xavier Valls. Se trata ahora, pues, de ver hasta qué punto la pintura de Xavier Valls materializa las operaciones espirituales y mentales capaces de elevarla al rango de arte, de ver lo que en ella haya de creación, de hacer resaltar toda su intransferible singularidad.

Aunque parezca poco, hemos fundado, por lo menos, que se puedan elegir manzanas o melocotones, una cesta o una jícara, como tema pictórico, sin dejar de ser un pintor actual o, lo que es más, un gran artista, puesto que lo esencial no estará en las manzanas, sino en la vida que a su imagen plástica sepa insuflársele.

Puede quedar, sin embargo, algún reacio que, con todo y aceptar la concepción del arte expuesta en estas páginas, siga preguntándose, esta vez con lenguaje más riguroso y alerta, si la imagen de tan humildes entes como los que en la pintura de Xavier Valls aparecen, es la más adecuada para una traducción espiritual de altos vuelos. Si la falta de nobleza de lo significado no ha de empañar fatalmente la nobleza, la grandiosidad, llámesele calidad estética, del significante o figura pintada. Burda artimaña de nuestro interlocutor, considerándolo bien, con intención de volver a las desusadas divisiones entre géneros mayores y menores, olvidando que la diferente intensidad de una descarga nerviosa no servirá nunca de patrón, no podrá nunca significar una diferencia de calidad. La trágica belleza de los elementos naturales desencadenados en nada supera a las secretas delicadezas de la más humilde florecilla del campo. Cierta calidad de silencio nada tiene que envidiar a la más perfecta de las violentas notas wagnerianas. Gracias a que así son las cosas ha habido un Francisco de Asís, y siguiendo sus pasos, un Giotto y un Fra Angélico. La naturaleza nos es en esto de muy buen consejo demostrándonos cuán necesaria le es a la vida del universo el equilibrio de los contrarios: día/noche, frío/calor, mar/tierra, tempestad/bonanza, etc. Aburridísimo y, finalmente, banal sería el arte si sólo se ocupara de las grandes pasiones, de los grandes desgarros y angustias, o sólo de los sentimientos poéticos, de las emociones entrañables, de nostalgias e intimidades. Tan necesaria nos es la digna sobriedad de Sánchez Cotán, la apretada suntuosidad de Zurbarán, la severa distanciación de Velázquez,

como las místicas exasperaciones del Greco, las desaforadas visiones goyescas, la descomunal tragedia del Guernica.

John Ruskin (1819-1900) se ha referido a este mismo problema de la nobleza temática en términos ejemplares: «Adorad a un halcón como lo hacían los egipcios y lo pintaréis como jamás lo pintará quien sólo vea en él a un bípedo con plumas, porque el éxtasis que habréis experimentado pasará de vuestras manos a vuestro cuadro y os dará el poder de comunicar idéntico transporte a los demás... La función del artista en este mundo consiste en ser una criatura que ve y que vibra, un instrumento tan tierno y sensible que en el libro de su memoria no puedan ser olvidados ni palidecer la menor sombra, ningún color, una sola línea, ninguna expresión evanescente y fugitiva de los objetos visibles que se hallan en torno suyo, ninguna de las emociones que esos objetos hayan podido comunicar a su espíritu... Pedimos al arte que fije lo que es fugitivo, que esclarezca lo que es incomprensible, que dé un cuerpo a lo inconmensurable, que inmortalice las cosas que no duran. Todo lo que es infinito y maravilloso, que el hombre pueda percibir sin comprender, amar sin saberlo definir, tal es la finalidad total del gran arte».

Palabras que parecen dichas expresamente para la pintura de Xavier Valls y que no pueden expresar mejor la amplia gama que, del más humilde de los objetos al más exaltante de los ideales, es digna del gran arte. Quién ignorará todavía que en el más nimio y banal de los objetos se encierra el misterio todo de la creación. Sólo quien no tenga ojos para ver o corazón para sentir.

También Hegel nos ha dejado algunas líneas dignas de mención sobre esta cuestión: «El contenido de la obra de arte puede ser completamente indiferente y no ofrecer a nuestros ojos en la vida ordinaria, fuera de la representación artística, más que un interés momentáneo... Pero lo que nos atrae en esos contenidos, cuando son representados por el arte, es justamente esa apariencia y esa manifestación de los objetos en tanto que obras del espíritu, que hace sufrir al mundo material, exterior y sensible, una profunda transformación». Para Hegel, la apariencia creada por el espíritu es, en comparación con la prosaica realidad existente, un milagro de idealidad. Idealidad gracias a la que el arte «imprime valor a los más insignificantes objetos en sí que, pese a su insignificancia, él fija para sí convirtiéndolos en su finalidad y llamando nuestra atención sobre cosas que, sin él, nos pasarían totalmente desapercibidas». Sin olvidar ese otro milagro del arte consistente en hacer duradero lo que, en su estado natural, es fugitivo y pasajero. El arte lo salva todo de la existencia perecedera y evanescente.

Una vez más encontramos al ente finito, cotidiano, fugitivo, trascendido y justificado por la plasmación artística cuando ésta es tal, es decir,

creación, savia segregada por el espíritu. El arte añade a los más banales objetos una calidad y una significación superiores. Ello gracias al «amor, a la inteligencia, al espíritu, al alma con que el artista los aprehende y se los apropia, insuflando así, por su entusiasmo, nueva vida a las creaciones de su arte».

Y es que ante la pintura de Xavier Valls cabe una reacción semejante a la de Charles Bouleau respecto a Vermeer: «Cuando contemplamos una pintura, el espíritu se da cuenta, la mayor parte de las veces, de la convención que está en juego y se presta a ella. Pero ante una tela de Vermeer, nos quedamos confundidos, absortos: nos damos cuenta con cierta vergüenza de que jamás habíamos visto así a esa naturaleza que creíamos conocer..., tan bella, tan profunda, tan impregnada de luz».

Decididos a agotar los problemas en torno al tema, cabría preguntarnos, finalmente, por qué Xavier Valls se ha atenido, prácticamente desde el principio, a ese limitado mundo de intrascendentes objetos cotidianos. Aceptamos, por lo dicho hasta aquí, que cualquiera de esos objetos puede dar origen a las más sublimes expresiones artísticas, pero podemos querer saber por qué ha sido precisamente ése el universo elegido por Valls.

Cuestión que escapa de los dominios de lo estético para sumergirnos en el de lo psicológico. Es una elucidación en la que nos movemos a nivel de las motivaciones, no de los resultados. Investigación que enriquecerá siempre, qué duda cabe, las connotaciones de determinada creación artística, pero que no añadirá nada, en cambio, a la comprensión de los valores estéticos plasmados por la misma. Las consideraciones sobre el temperamento personal del artista no ofrecen el menor criterio para prejuzgar de la obra de arte propiamente dicha. No hay relaciones proporcionales entre el valor estético y la constitución psicológica. El mismo tipo de constitución psicológica puede dar lugar a los más diversos productos artísticos. Pienso, con Arnold Hauser, que «además de los motivos personales y de los fines prácticos en los que se basa, el arte contiene un sinnúmero de elementos tradicionales y convencionales, que el artista se incorpora a menudo totalmente, pero cuyo origen no se encuentra en las necesidades subjetivas y en las intenciones de éste. El supuesto de que en el proceso de creación artística cada paso tiene una significación o función estética e incluso un 'sentido' objetivo, provoca la apariencia de la necesidad, cuando en realidad dominan la libre elección y el acaso».

Lo único que extraestéticamente puede mostrarnos el universo plástico de Xavier Valls es su modo personal de enfrentarse con la realidad, una actitud singular que funda la singularidad de su pintura, traduciendo así las simpatías y antipatías que le son propias. Adivinamos en él tanto una pasión por su entorno más inmediato, como una especie de aspira-

ción inconfesada a remodelar la realidad. Nos es difícil, sin embargo, salir de la pura constatación, del patente amor de Xavier Valls por las «vidas silenciosas» que son los entrañables objetos que lo acompañan en su existencia diaria. «Sólo puedo pintar lo que amo», ha declarado Valls en una ocasión.

Hay en estética dos momentos irreductibles a toda demostración lógica: el que a una composición le pertenezca el carácter de obra de arte, lo que va más allá de las perfecciones formales, aunque éstas sean *sine qua non,* y que yo califico de «misterio» de la creación, y el de las afinidades electivas del artista respecto a su obra.

Es curioso observar cómo, en dicho aspecto, todo parece estar decidido desde el comienzo, dado de antemano, de modo inherente y consustancial. Hay, en este sentido, un fenómeno que me ha llamado siempre poderosamente la atención. Y es ver que, prácticamente en todos los artistas, nos es posible descubrir en sus obras más primerizas, aquí y allá, en estado bruto e inconsciente todavía, algunas notas, lineales o cromáticas, que constituirán en la obra de madurez lo esencial de las preocupaciones estilísticas y significativas.

Vemos, en todo caso, que el problema no está en las ambiguas relaciones entre el artista y su temática. Más decisivo es descubrir hasta qué punto le presta vida y autenticidad. Que sea a través de una composición abstracta, de un paisaje o de un montón de manzanas, lo que el artista busca y traduce es la necesidad de transformar el mundo, y haciéndolo, de transformarse a sí mismo. Dando contenido y forma personal a cualquiera que sea el asunto, el hombre exterioriza su espíritu y se reconoce como hombre.

De todos modos, y en último término, quizá no haga Xavier Valls, en la elección de sus asuntos, más que inscribirse en una de las grandes corrientes genéricas de la historia del arte. Lo que sería ver el problema desde algo así como una tipología caracteriológica del artista en cuanto tal. Porque los objetivos de una individualidad artística no pueden explicarse siempre por sus estados de ánimo, que dejaría fuera las similitudes entre personalidades con actitudes muy diversas. Escribe Arnold Hauser, en su *Teorías del Arte,* que «sea cual fuere la importancia de los motivos personales en la actitud del artista frente a una dirección estilística, y sea decisiva o no su actitud personal para el carácter estilístico de su obra, lo cierto es que todo problema se le presenta en la forma de un dilema psíquico, de la misma manera que toda solución se le presenta como resultado de una decisión personal. Cualquiera que sea el estilo de las obras artísticas, sus autores adoptan de alguna manera una actitud frente a las posibilidades estilísticas y participan personalmente en la dialéctica histórica». El dilema de que habla Hauser ha sido

resuelto por Xavier Valls, tanto por razones temperamentales propias como por sus capacidades realizadoras, en el sentido de la inclinación por las composiciones de tono intimista, entre musical y meditativo, más próximas de la sobriedad espiritualista y contemplativa, que de las exaltaciones visionarias. Lo que permite situarlo al mismo tiempo dentro de una fuerte tradición española, a veces curiosamente silenciada, y de una corriente internacional no menos perenne. La primera de dichas filiaciones la encontramos ya expresada, con su proverbial agudeza, en un artículo de Julián Gállego de 1956: «Hay una España de mueca y arrebato, la de las fachadas de Churriguera y las pinturas negras de Goya, la de las procesiones de Gutiérrez Solana y las corridas de toros de Picasso... Hay otra España, más íntima, más secreta, hecha de ternura contenida, de discreción y de silencio, de sensible severidad: la de El Escorial, la de los frailes de Zurbarán, los bodegones de Cotán o Menéndez, los retratos grises de Velázquez o Goya. A esta España mesurada y sin aspavientos... pertenece Xavier Valls». En cuanto a la segunda filiación, más internacional, baste recordar los nombres de Fra Angélico, Vermeer, Chardin, Seurat, Bonnard, entre otros.

II

El último párrafo del apartado anterior me lleva a prolongaciones en el empleo del término «filiación», que deseo aquí dilucidar. Me refiero concretamente a esas otras filiaciones respecto a artistas determinados de que suele ser objeto la pintura de Xavier Valls.

Aparece así con mucha frecuencia el nombre de Seurat. Y lo malo del caso está en que se haga inmediatamente referencia al puntillismo. Lo que equivale a desconocer o la técnica de Seurat o la de Valls. Que es el mismo error que se comete cuando se habla del impresionismo de Velázquez porque pintaba por pinceladas sueltas, tachistas. En el que caemos asimismo cuando decimos que Soto o Cruz-Díez son artistas cinéticos. Imperdonable falta de rigor en el vocabulario.

Es cierto que Valls, que emplea unos pinceles finísimos, pinta por medio de pinceladas sutiles, mínimas, que en sí mismas pueden parecer casi puntos. Pero Seurat se servía de ese procedimiento con vistas a una aplicación del color según reglas científicas, que no corresponde en absoluto a Valls. El divisionismo de la pincelada se acompaña, en Seurat, de un divisionismo de tintas. Xavier Valls trabaja, por el contrario, por colores unidos modelados, en cuanto al valor, mediante el mismo tono. El resultado es, en el pintor catalán, una aterciopelada irisación de los planos que puede producir efectivamente una sensación vibratoria seme-

jante a la de algunos cuadros de Seurat, pero cuya naturaleza es radicalmente diferente. Hay ahí, sin la menor duda, en ese fenómeno secundario, una ligera aproximación entre ambos artistas, aunque no sea la que generalmente se pretende. Diré, sin embargo, que los que tienden a comparar a Seurat y Valls no lo hacen siempre sin razón, por más que no den con el motivo real. Todo viene de la otra filiación, más soterrada, que establece la familiaridad entre ambas pinturas por su aspecto meditativo, retenido, que nos permitiría hablar asimismo de ese esfuerzo a que parecen entregarse ambos por canalizar la efusión. Lo poético que emana de sus obras traiciona una pudorosa intransigencia. Los dos procesos creadores se asemejan, en fin, en el modo en que persiguen con ahínco el poder captar y plasmar el instante eterno de lo fugaz. Estoy seguro de que los que gustan de buscar la paternidad de la pintura de Valls en la de Seurat no han pensado nunca en el cuadro de este último titulado «Le Chenal de Gravelines», que es el que con mayor fuerza nos puede sugerir una similitud mental de universos, por su luminosidad, por la fineza de los reflejos. Finalmente, donde Seurat y Valls están más cerca es en los dibujos, donde ambos usan, con resultado muy próximo, una suntuosa gama, que va del gris más claro al más aterciopelado negro, en una perfecta ciencia de los valores.

Cuando no es Seurat, es Morandi el que viene en ayuda de quienes se empeñan en verlo todo según órdenes y jerarquías. Repetiré que si hablamos de similitudes de atmósfera, no sólo hay que mencionar a este pintor italiano, sino a otros muchos. Pero si pretendemos establecer lazos genealógicos, la referencia me parece aún más desacertada que para Seurat. Primero, aunque sea de poca monta, pese a su interés histórico, porque Xavier Valls sólo conoció la pintura de Morandi cuando su lenguaje plástico poseía ya todas las características que son actualmente las suyas. En segundo lugar, porque si exceptuamos algunos de los objetos que constituyen sus temas, la manera de uno y otro difieren profundamente. La tersura de las luces de Valls poco tienen que ver con los trallazos de Morandi, con sus empastes; las fibrosidades de Morandi con los aterciopelados de Valls. En una palabra, la pintura de Morandi es matericopoética; la de Valls, luminocopoética.

Tenemos, por fin, a Luis Fernández, tercero de los nombres que suelen evocarse cuando se analiza la pintura de Xavier Valls. Este caso merece un poco más de atención. Sobre todo, porque ambos pintores se conocieron y entablaron amistad, porque Luis Fernández alentó a Valls para que siguiera elaborando la pintura que le era propia y sentía cuando las tentaciones de la abstracción, que hacía estragos, eran más fuertes, y para terminar, porque hubo cierto momento en que Valls pintó algunos cuadros de clara inspiración, esta vez sí, en la obra de Fernández.

De ahí a pretender que la pintura de Valls de los quince últimos años no hace más que seguir las pautas de la de Luis Fernández, hay un paso que nadie que tenga ojos y sensibilidad está autorizado a dar. Hay entre ambas creaciones diferencias que yo calificaría de metafísicas. La mirada de Luis Fernández es, para decirlo con palabras de Claude Esteban, «una mirada a la miseria material y moral del mundo». La de Valls se encamina, por el contrario, a desvelar la tibieza entrañable de las cosas o de los seres queridos. El mismo Claude Esteban decía en su artículo sobre Luis Fernández publicado en *Guadalimar* (noviembre de 1976, núm. 17), que el pintor asturiano parecía proponerse «restituir a lo más cotidiano su dignidad trágica». Sentimiento que no puede despertar en absoluto en nosotros la plástica de Xavier Valls. La pintura de Luis Fernández tiene carnosidades de arista y piedra; la de Valls, jugosidades de fruto maduro. Hay en Luis Fernández un lúgubre presentimiento de caducidades, y en Valls, inmovilidades de eternidad.

Las filiaciones, las comparaciones empleadas con tiento y tino, no dejan de ser positivas para establecer sistematizaciones históricas necesarias para la globalización del pensamiento. Pero sin más. Acentuar esos puntos puede llevar a resultados completamente desconcertantes: «Es indudable—escribe Hauser—que Philipp Emmanuel Bach era un compositor más original que su padre, que la música de Haydn tuvo menos precedentes que la de Mozart, que el idioma de Debussy reviste un carácter más revolucionario que el lenguaje formal en que se expresa Verdi. Perúgino, Dosso Dossi, Lorenzo Lotto, Pontormo, son talentos más singulares, más originales, que Rafael o Tiziano. Pero ¿quién se engañará en el juicio sobre su valor?»

III

La obra de Xavier Valls ha tenido un lento, parsimonioso desarrollo. Y cada nueva tela parece repetir en su gestación la laboriosa evolución del ciclo completo. Sin altibajos, sin mutaciones violentas, siguiendo una línea constante en la búsqueda del lenguaje que mejor pudiera traducir su íntima relación con los objetos de su mundo personal. En las reproducciones que acompañan a este artículo es fácil ver la orientación y significado de los cambios que se han ido produciendo en el trabajo del artista. Podemos agrupar dichas obras en dos series: las de los años cincuenta y las posteriores a 1960.

Observamos en seguida que el contenido es prácticamente el mismo. Pero no su plasmación, su materialización, lo que provoca de unas a otras la aparición de diferencias de fondo considerables. Dos cosas nos llaman

inmediatamente la atención en la primera de las series citadas: la sequedad del dibujo y lo apagado de los tonos. Claro está que para estos últimos, el negro y blanco dificultará enormemente que el lector pueda adquirir una imagen clara de las descripciones y matizaciones a que se va a hacer referencia. Se consigue, sin embargo, apreciar suficientemente la diferencia de vivacidad, de luminosidad, que he citado.

Las composiciones de los años cincuenta están transidas, en efecto, de tristeza. La sequedad del dibujo y la sombría ambientación les prestan un inconfundible acento de miserabilismo, en el que hemos de ver, sin duda, las influencias de Gruber muy extendidas, en los difíciles años de la posguerra, entre la joven pintura figurativa, cuyo pintor más descollante era entonces Buffet. Los diferentes elementos de las telas de aquellos años parecen organizarse, además, de modo forzado, impresión a la que no deja de contribuir la innegable voluntad de rellenar toda la superficie de la tela, de evitar los vacíos, los huecos, incluso las distancias. No hay la menor brizna de aire, la menor sensación atmosférica entre los diferentes componentes, por lo que éstos aparecen ahogados. El recurso halla su razón de ser en la intencionalidad expresiva, en el espíritu que Xavier Valls quería transmitir a la obra, puesto que así se acentúa el buscado patetismo. Los objetos se incrustan en los fondos empastados, cuya arquitectónica geometrizante añade, si fuera necesario, aún más severidad al conjunto. Los volúmenes no acaban de afirmarse, la resolución en aristas de algunos de los objetos despierta lejanos ecos cubistoídes, introduciendo así rigideces frías y distantes. Mundo acongojado y acongojante, como si el ser humano se hubiera retirado de él dejando, como única huella de su paso, los inertes restos de sus utensilios cotidianos. Desolada soledad en la que ni siquiera reina el silencio, sólo un temible vacío. La luz está también ausente. Son presencias en su máxima desnudez cadavérica, angustiosamente resecas.

Sin embargo, tenía que haber ya en esas obras algo de los melodiosos acentos de las posteriores. En esa obsesión por aislar el objeto, por encerrarlo en interiores sin contacto con el día, por disecarlo hasta el extremo, debía apuntar ya forzosamente el incontenible deseo de apropiárselo, de entrar en simbiosis comunicativa con él, de meterse en sus entrañas hasta resucitarlo a nueva vida. Para poder someter el objeto a la mágica alquimia de la transmutación había que empezar por hacerlo presente. Una vez plantado ahí, con las pobres apariencias de su ósea desnudez, iba a iniciarse el secreto, el íntimo diálogo transfigurador.

Que fue una etapa de iniciación, de primeros ritos de encantación, lo demuestra lo relativamente breve de su duración. Fase de tanteos en la que hoy adivinamos toda la obstinación, toda la tensión que los guiaba en pos de la presentida revelación.

Poco a poco, los cuerpos se fueron desmaterializando, y en la transfiguración, empapándose de luz, de savias etéreas, de misterio. Y con la luz penetró en los intersticios de su espacio la atmósfera. De los fondos se borraron los últimos trazos anecdóticos. La pincelada minuciosa, operando por levísimos toques, fue introduciendo las vibraciones lumínicas por todos los rincones. Y los objetos surgieron así purificados, dotados de una corporeidad, de un volumen inmaterial, traslúcido, inefable. Pero no por una luz venida artificialmente del exterior, distribuida en valores, sino tonal, es decir, emanando de los propios objetos. Los fondos grises, irisados por el juego de los contrastes simultáneos, o sea, levemente teñidos por el reflejo de los carmines, rosas, malvas, azules, verdes, amarillos o naranjas, que intervienen en las distintas armonías compositivas, hacen que estos últimos se desplieguen en toda su riqueza de saturación e intensidad. Es inconcebible precisamente el modo como Valls consigue en los tonos el más preciso equilibrio: entre la viveza y la suavidad; entre las luces y las sombras, degradando o quebrando las tintas, con lo que las segundas no pierdan jamás una tenue caricia de las primeras; entre la unidad tonal general y el color local de cada elemento, esta vez haciendo que en cualquiera de las tintas participen levemente los reflejos de las otras. De ahí la inaudita belleza de las frágiles, elegantes y sobrias armonías cromáticas de las telas de Xavier Valls.

La severidad inmediata de las telas de los años cincuenta ha sido transformada aquí, ahora sí, en suntuosa sencillez, en esencia simple, en claridad espiritual. El vacío se ha hecho silencio, recogimiento palpitante de sentimientos. La realidad pintada, traducida en términos de transfísica por el arte, se ha llenado de presencia humana. Ya no estamos ante objetos solitarios y abandonados, sino ante entes que nos hablan de un ser-ahí, que es al mismo tiempo un ser para-sí y, en consecuencia, universal e imperecedero. No estamos ante restos inertes, estamos ante las diafanidades de la trascendencia.

Los paisajes, difuminados, lejanos, bañados en luces de alborada, emiten de todo su ser hondas serenidades que son llamada inapelable a la concentración meditativa. Como si sobre la tierra se extendiera un manto de sosiegos infinitos.

A veces surgen, en los interiores, las figuras de Luisa o de los hijos. Inmóviles, atentos sólo a lo que un día será su gesto eterno, indestructible. Nos damos cuenta entonces de que también los hemos adivinado en esa impalpable presencia humana que habita las otras composiciones.

Las diferencias entre lo en cierto momento presumido y lo por fin hallado, entre las inmediateces del primer grupo de obras y las profundas mediaciones del segundo, aparecen claramente en la comparación de obras como «Persiana bajada» y «Ventana del taller»; «Maceta, botella

y copa», y «Peras y botella»; «Retrato de Julián Gállego» y «Pandora», donde vemos que Xavier Valls ha conseguido unir prodigiosamente, a partir de 1960, la eternidad dada por la perfección de la forma y la intensidad comunicada por la fugaz proyección de la luz.

Así queda explicado aquel «cómo» de las primeras páginas sobre el logro estético, el carácter de auténtica creación de la obra de Xavier Valls, cuya sola existencia basta, por otra parte, para contestar, sin más comentarios, a la pregunta que encabezaba el presente estudio.

ANTONIO URRUTIA

35, rue Condorcet
75009 PARIS

BIBLIOGRAFIA

ESTUDIOS:

JORDI BENET AURELL (1955): *Exponente de la Pintura Moderna.*

JULIÁN GÁLLEGO (1959): Prólogo del catálogo exposición personal en Barcelona: *Un parisiense de Barcelona: el pintor Xavier Valls;* 1974: prólogo del catálogo exposición personal en Madrid.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN (1960): *Introducción a la pintura española.*

RAMÓN XURIGUERA (1960): «Valores de la joven pintura española: Xavier Valls», *Cuadernos,* París.

JAIME DEL VALLE INCLÁN (1967): Prólogo exposición personal, Galería Henriette Gomès, París.

ARTURO DESPOUEY (1967): *La fuga en el espacio,* Marcha, Uruguay.

CARLO COCCIOLI (1972): México.

GÉRARD XURIGUERA (1972): *Dix peintres espagnols à Paris,* Arted Editions d'Art, París.

RAÚL CHÁVARRI (1973): *La pintura española actual,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

AKI NANJO (1973): *Peinture figurative en France,* Japón.

JOSÉ MARÍA GARRUT (1974): *Dos siglos de pintura catalana,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

GÉRARD XURIGUERA (1974): *Pintores españoles de la escuela de París,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

FAYEZ MAKDESSI (1976): *Revue Al-Marifa,* Damas, Siria.

A. M. CAMPOY (1976): *Cien maestros de la pintura española,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.

ALEJO CARPENTIER (1978): *El blanco desvelo de nuestro lienzo* (Mallarmé), París.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH (1979): Prólogo catálogo exposición personal «Centre d'Etudes catalanes», París.

GEORGES RAILLARD (1979): *La Quinzaine* du 1-15 Avril, París.
HENRY RAYNAL: *Arts P.T.T.*, 1979.
ANTONIO URRUTIA: *El País*, 1977.

CRITICAS

En Francia:

Jean Dalvèze *(Nouvelles Littéraires)*, M. Tassart *(Carrefour)*, Jacques Peuchmord, Georges Boudaille et Jean Saucet *(Arts)*, Maurice Serullaz *(France Illustration)*, Maximilien Gautier *(Aux Ecoutes)*, Georges Besson et Jean Bouret *(Lettres Françaises)*, René Barotte *(Paris-Presse)*, André Weber *(Juvénal)*, Pierre Mazars *(Figaro Littéraire)*, Frank Elgar *(Carrefour)*, R. Nivelon *(Combat)*, Jean Bouret *(Nouvelles Littéraires)*, Jeanine Warnod *(Figaro)*, Jean Marie Dunoyer *(Le Monde*, 1977 et 1979).

En España:

Alberto del Castillo, Julián Gállego *(Goya)*, Néstor Luján, Sebastiá Gasch, José María Moreno Galván, Miguel Utrillo, Juan Cortés, José Milicua, Fernando Gutiérrez, Jordi Benet Aurell, Aveli Artis, Cirici Pellicer, María Fortunata Prieto *(ABC* y *Estafeta Literaria)*, Manuel Conde *(Gazeta del Arte)*, Julio Trenas *(La Vanguardia)*, Augusto García Viñolas *(Pueblo)*, A. M. Campoy *(ABC*-Madrid), Antonio Utrutia *(Gazeta del Arte*, Batik, 1976), Ramón Chao *(Triunfo*, 1977).

XAVIER VALLS

Nace en Barcelona el 18 de septiembre de 1923.

1937-1938: Primeros estudios en la Escuela Massana de Artes y Oficios. Con el escultor Charles Collet, que conoció en 1936, proseguirá el estudio del dibujo y de la pintura. Con este maestro y amigo conoce e intimará con Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Pau Roig, Llorens Artigas, Olga Sacharoff, Miguel Villá, Josep F. Ráfols y otros artistas.

1946: Es uno de los fundadores del «Cercle Maillol», en el Instituto Francés de Barcelona. Primera Medalla del Ayuntamiento del V Salón de Otoño en Palma de Mallorca.

1948: Breve estancia en Ginebra con Charles Collet (agosto). Primer viaje a París (septiembre-octubre).

1949: Beca de viaje, de un mes, del Gobierno francés. Al terminar el viaje, Xavier Valls decide fijar su residencia en París. Sigue unos cursos de arqueología en la «Ecole des Chartres» con el profesor Marcel Aubert (1949-1950).

1950: Exposición colectiva «Cinq peintres espagnols», Galería Art Pictural, París. Conoce a distintos artistas españoles de París, entablando amistad con el pintor Louis Fernández y con el poeta Lasso de la Vega.

1951: Expone sus primeras pinturas de París en la Galería Syra de Barcelona. Exposiciones de grupo en París en las Galerías Art Pictural, Cimaise, Biblioteca Española, Ciudad Universitaria y Salón de la «Jeune Peinture».

1952: Exposición colectiva en el Colegio de España, Ciudad Universitaria, París. «Salón de Octubre», Barcelona. Ilustraciones para la revista *LAYE* (núm. 18) en Barcelona. Salón «Jeune Peinture», París.

1953: Exposición personal en la Sala Vayreda, Barcelona. Colectivas: «Peintres et Sculpteurs», en el Colegio de España (Ciudad Universitaria, París); «Artistes Espagnols de Paris» (Biblioteca Española en París), «IV Salon des Jeunes Peintres» (Galerie des Amériques, París), II Bienal Hispano-Americana (La Habana), IV Salón de Octubre (Barcelona).

1954: Exposiciones colectivas: Colegio de España (Ciudad Universitaria, París), «20 Exposants du Salon de la Jeune Peinture» (Galeria Cimaise, París), «Ocho Artistas Catalanes» (Sala Libros, Zaragoza), «Tema religioso» (Sala Vayreda, Barcelona), VII Salón de Octubre (Barcelona).

1955: Tercera «Bienal Hispano-Americana», en Barcelona, donde obtiene el Primer Premio de Naturaleza muerta; «Jeunes Peintres espagnols» (Colegio de España, Ciudad Universitaria, París), «Artistes étrangers en France» (Petit Palais, París), VI Salon de la Jeune Peinture (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), «Hommage à Antonio Machado» (Maison de la Pensée Française, París).

1956: Exposición personal en la Sala Vayreda (Barcelona). Exposiciones colectivas: «Première exposition internationale de l'Art Plastique Contemporain» (Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris), «Picasso et l'Art Contemporain Hispano-Américain» (Musée d'Art et d'Histoire de Genève), VII Salon de la Jeune Peinture (París), «Artistes espagnols» (Galerie Vidal, París), «Pintura de París» (Galería de Arte Dintel, Santander).

1957: Exposición de la colección de M. Edgardo Acosta (Ames Art Galleries, Los Angeles), «VIII Salon de la Jeune Peinture» (París), «Pintores catalanes» (Sala Braulio, Valencia), «Arte vivo» (Utiel, Valencia), «Salón des Indépendants» (París).

1958: Ilustra el libro *Fauna i Flora* del poeta catalán Agelet Garriga; «IX Salon de la Jeune Peinture» (París).

1959: Exposición personal (Sala Vayreda, Barcelona). Exposiciones colectivas: «III Salón de Mayo» (Barcelona), «Gravure Espagnole Contemporaine» (Musée Galliera, París), «X Salon de la Jeune Peinture» (París). Realiza para Braun de Mulhouse un cartón para una tapicería.

1960: «XII Salon de la Peinture à l'eau» (París), «Salon des Terres Latines» (París), «Editions de la Rosa Vera», grabados (Musée Paul Dupuy, Toulouse); Exposición colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Exposición colectiva «Hymne à la couleur» (Galérie Boissière, París). Exposición personal (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1961: El marchante Henri Kanhweiler se interesa por su obra y lo presenta a Henriette Comès, en cuya galería expone desde entonces (6, rue du Cirque, Paris). XIII Salon «Du dessin et de la peinture à l'eau» (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

1962: Realiza tres vitrales para la Capilla de Marcillac (Brive, Francia), propiedad de Edmond Michelet. «Dieci anni d'Esposizione» (Galleria Cittadella, Ascona, Suiza).

1963: Exposición personal en la Galería Henriette Gomès (París). Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, le compra una obra. Exposición colectiva: «L'art d'avui» (Sala Vayreda, Olot, Gerona).

De 1963 a 1967: No participa en ninguna manifestación artística, pero prosigue su trabajo de pintura, grabado y dibujo.

1967: Exposición personal (Galería Henriette Gomès, París). El C. N. A. C. le compra una obra *(La porte vitrée).*

1968: Exposiciones colectivas: «Aspects de la Figuration depuis la guerre» (Musée d'Art de Saint Etienne, Francia), «Exposition internationale de dessins originaus» (Moderna Galerija Rijeka, Yugoslavia).

1969: Exposición personal de pintura, dibujos y acuarelas (Galeria Henriette Gomès, París).

1970: Exposiciones colectivas: «La peinture figurative française: Francia 70» (Buenos Aires), «L'art contemporain au Marais» (Hotel de Savoury, 4 rue Elzévir, Paris).

1972: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París) en mayo. Exposición personal de dibujos y acuarelas (Galeria Henriette Gomès, París) en octubre. «Affaires culturelles» del Estado francés compra dos dibujos a la mina de plomo (64 × 50) y una acuarela (42 × 26). El Museo de Marsella compra un dibujo a la mina de plomo (64 × 50).

1973: Exposiciones colectivas: «Maestros europeos (Galería Theo, Madrid), «Omaggio a Gisèle Real» (Galleria d'arte La Cittadella. Gallerie Parmelle, 8, Locarno, Suiza), «Regard sur l'avenir de la peinture figurative française» (Tokio, Japón).

1974: Exposición personal (Galería Theo, Madrid). Exposiciones colectivas: «Epoca de París» (Galería Layetana, Barcelona), «Arte de nuestro tiempo» (Galería Theo, Madrid), «El árbol a través de un siglo de pintura española» (Galería de Exposiciones del Banco de Granada, España).

1975: Exposiciones colectivas: «El cubismo y su proyección actual» (Galería Theo, Madrid), «Aspectos del arte contemporáneo» (Galería Theo, Barcelona), Exposición de la colección de Monsieur Nanjo (Galerie Art Yomiuri, París), «Arte vivo» (Galería Ederti, Bilbao), «Mestres actuals de la pintura i escultura catalanes» (Galería Nartex, Barcelona). «Affaires Culturelles» del Estado francés compra *Les anones* (óleo).

1976: Exposición personal de óleos (Galeria Henriette Gomès, París). Exposiciones colectivas: «Artistas españoles de la escuela de París» (Galería Theo, Barcelona), «30 Espagnols» (Galerie Suillerot, París), «Le silence» (Galerie Geneviève Thèvenot, Sens), «Trait pour trait», 50 autorretratos (Galeria Jean Briance, París). Oleo seleccionado por el Jurado Calificador del Primer Certamen Internacional de Artes Plásticas, celebrado en Lanzarote, adquirido por dicho Museo.

1977: Exposiciones colectivas: «Diez años de Galería Theo» (Madrid), «De Nonell a Tapies» (Galería Theo, Barcelona), «Les appels du silence» (Galerie Art Yomiuri, París), «Exposition d'Art contemporain français» (Tokio Central Musée, julio 1977). Exposición personal (Galería Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca, en julio). Exposición personal, en el mes de octubre, en la Galeria Henriette Gomès (París), de «Dibujos y acuarelas».

1978: Exposiciones colectivas: «Chemins de la Création», 10 junio-17 septiembre 1978 (Chateau d'Ancy le Franc, Francia); «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Barcelona); «Le regard du peintre», diciembre 1978 (Centre Georges Pompidou, París).

1979: Exposiciones colectivas: «Artistas mediterráneos» (Galería Theo, Barcelona), «Pequeño formato internacional» (Galería Theo, Madrid). Exposición personal de «Peintures, aquarelles, dessins» (Centre d'Etudes Catalanes, 9 rue de la Sainte Croix de la Bretonnerie, París). Exposición personal de óleos en la Galérie Henriette Gomès, París. Xavier Valls es condecorado en mayo (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres). En octubre, «One man show» en la FIAC (Grand Palais, París). Colabora con un dibujo en la revista *Les cahiers Obsidiane,* autor de Salah Stétié. Diciembre: Obtiene el Premio Cáceres.