

RAIMOND CASELLAS

ETAPES
ESTÈTIQUES

Pròleg d'EUGENI D'ORS

VOLUM PRIMER

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Servei de Biblioteques



1500245842

BARCELONA

Societat Catalana d'Edicions

Volum XXVII

UAB

2r

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

2 Vols

ETAPES ESTÈTIQUES



R. Casellas

RAIMOND CASELLAS

ETAPES
ESTÈTIQUES

Pròleg d'EUGENI D'ORS

VOLUM PRIMER



Biblioteca de Lleure

BARCELONA
SOCIETAT CATALANA D'EDICIONS
Volum XXVII

DRETS RESERVATS

PRÒLEG



HABENT SUA FATA. *Com els vi-
vents en terra, les ombres, en
terra.—Mireu-vos-la, aquesta,
que regalada! És la de Joàn
Maragall, poeta benamat del
desti. No passa dia que piadosament no li oferim
sufragi de pa i licors de gloria... Ara, aquesta
altra. Miserable ombra lívida, amb els ulls
espantats. Res donem per Raimond Casellas,
desvalgut de la recordança nostra. I ell tindria
dret a sortir-nos, suplicant o menaçador, la nit.*

I, no obstant, una generació havia concedit paral·lelament, a aquests dos homes, l'honor del mestratge. A l'un, en les gracies del vers; a l'altre, en les perfeccions de la prosa. A l'un, en l'embriaguesa de la paraula viva; a l'altre, en els rites de la paraula savia. A l'un, en el secret de la inspiració; a l'altre, en el treball de l'estil. A l'un, en l'ésser poeta; a l'altre, en l'ésser artista.

Artista, mestre d'artistes. Ell assumia i ell s'escampava en la funció magistral. Quants visqueren en ell! Quants visqueren d'ell! — Ah, vosaltres, ¿on sou ara, que us trobareu en aquest cas, ahir? Ell us presidia; ell us adoctrinava. Pintorets, esculptorets, on sou? Donàreu, pintorets, esculptorets, uns dibuixets per a la tomboleta: veritat? I li devieu les llums de l'orientació, les primeres caricies de la gloria, l'alivi del camí, la fàcil victòria en la lluita! Li devieu, encara més i millor, l'ànima que us aguanta!...

PRÒLEG

II

O que us aguantava, potser. Que, ell mort, vosaltres n'havau restat tots buits. I ja costa pena de reconèixer-vos, quan llegim un escrit d'ell com ara aquest llibre que parla de vosaltres.

¿Com negar que aquest llibre ha molt envellit, des del punt que es va escriure, fins ara, que surt aplegat per la primera volta? Mes allò que l'ha fet caduc és precisament la seva generositat. — Lliçó preciosa i terrible! Lliçó no prevista per ningú, tant com l'autor vivia. Vells de llavors, joves de llavors, el tingueren, amb raons recíprocament contraries, per crític malvolent. Ell s'esforçà en comprendre, i no el comprenien. Ell s'esforçà en perdonar, i no el perdonaven. (La història de les burles i atacs de la nostra premsa satírica contra aquest digne home de lletres, serà un padró de la infàmia d'ella, el dia que algú surti a contar i a documentar...) Ell volgué portar mil noms a la vida: ara aquests mil noms pesen i proven d'arrossegar-lo a la mort. Ell podria repetir la

paraula amaríssima de Prometeu en la roca:
« — Jo tenia pietat. Per això ningú n'ha tingut de mi! »

Ombra, perdó, si jo mateix, que no he refusat, compto! Tu em donares amb abundancia; jo haig de tornar-te amb parcimonia. L'hora i el repòs em són negats. Mes jo compensaré amb la fressa propiciatoria el do mesqui. — Llisqui per l'escletxa la trista moneda de coure. Ara jo soc el qui agita la caixeta i fa percutir l'única moneda amb mil cops. Caritat, caritat!... — Al damunt, hi ha una xata i bàrbara figura, cobert mig cos per la grassa poncella d'unes flames escarlata.

EUGENI D'ORS

Juny de 1916.



PARÍS

PUVIS DE CHAVANNES



Com en pietosa pelegrinació i per a renovar les delectables impressions d'altres temps, vaig empendre la visita d'aquells llocs enriquits per la presència de l'art, on se guarden, com monuments de bellesa, els plafons de Puvis de Chavannes: el Panteó, la Sorbona, el Municipi de París i el Luxemburg.

Sol, ben sol, amb quietut i recolliment, he anat altra volta a refrescar el meu esperit en la dèu inextroncabable d'aqueixa pintura

tranquilla i silenciosa, emboirada de misteri, rublerta d'inspiració. La bullicia de les multituds, les garlaríes dels amics, no són pas els millors companys per a anar a escoltar amb fructuosa delectació aquestes harmonies que, amb la suavitat i delicadesa del to, ens parlen de glories que no es marceixen i de promeses del *més enllà*. Fa hores, moltes hores, que he sortit d'aquells palaus de l'art modern, i encara aquella música indefinida i blana ressona en el meu cap i en el meu cor, perfidiosa; sí, però dolça i encisera, com una obsessió de delícies, com un record d'amor. Damunt les blanques quartilles on escric, encara veig reproduir-se aquella dolçor del païsatge, tan ideal i tan veritat. Davant meu passen, tranquiles i amables, aquelles figures fetes de somni i realitat; sento els meus ulls acariciats per aquella suavitat de voladiça coloració, i l'ànima inundada de deliqui, davant d'aquella placidesa majestuosa, de cosa serena i immortal.

Soc al mig de la nau del Panteó, i per davant meu s'escorre, com una història d'altres mons, la vida pastoral de Santa Genoveva. Aquí la vall d'eternal frescor que va veure florir la venturosa infantesa de la santa... un terror frondós i humit, amb rieres clapes de selvàtiques floretes... un tossalet que s'alça verdejant fins a trencar l'horitzó grisenc. Uns arbres seculars alcen les soques venerables cap a la cèlica volta, com columnes ciclopies d'un temple natural... Genoveva, la santa nena, vestida de blanca túnica, s'agenolla i plega les mans, amb un gest recollidíssim d'oració, davant d'una creu feta amb branquillons de vern... Passen llauradors creuant la vall... s'aturen un instant en el camí, i giren els ulls vers la santa, edificats per virtut tan matinerà.

Més enllà, un altre plaó immens, on se desenrotlla un paisatge de tonalitats mig verdes, mig cendroses, circuit de blavenques

muntanyes, coronat per un cel de blancs *stratus*... Dos sants bisbes, Germàn d'Auxerre i Llop de Troies, que van cap a Anglaterra a combatre l'heretgia de Pelagi, passen pels encontors de Nanterre... Entre la multitud que els surt al pas, Sant Germàn descobreix una nena que porta l'auriola de les divines gracies. És Genoveva, que, prop dels seus pares, escolta de llavis del prelat la predicció dels pervenirs gloriosos a què està cridada... A una i altra part d'aquest rotlle, escenes de bucòlica beatitut... Allí, unes dones, sota la verda parra d'un encanyijat, munyen una vaca. Aquí, uns minyons forçuts arrangen fòtils i barca per a la pesquera de la nit... I cabanes i figures, i arbres i muntanyes, tot reposa sota d'una atmòsfera transparenta de blavisca claretat.

Lo mateix en aquestes composicions, que en aquelles de la Sorbona on les dolces heteres i els deixebles de Plató disserten sossegadament a l'ombra benigna del jardí d'Aca-

demus durant les hores incertes de la tarda...
un se sent transportat a aquells dies de la
pau sens terme, a aquelles edats de la natura
immaculada, en què les verges i els donzells,
sens vel els còssos rosats i sens vel les dau-
rades cabelleres, vagaven pels boscos remo-
rosos i aromàtics, o s'escorrien per les vores
dels estanys adormits, nimbats d'argentat
vapor d'albada.

Res de soroll ni torbació, res d'èxtasi ni
de febre: tan sols una candidesa celestial.
Els tons pàl·lids d'un misteriós decorat fan
triomfar la majestuosa quietut de les esce-
nes. Únicament els arbres mostren un xic
d'orgull, alçant-se amb empenta i gosadia.
Blavisques i llunyanes comes tanquen l'ho-
ritzó, mentre un cel encar més transparent
domina el repòs d'aquelles valls. Finíssimes
branques que es contornegen en delicadís-
sims arabescs davallen de les altes frondosi-
tats fins a tocar els personatges, encintant-los
amb llurs volutes. Molses i líquens, vegeta-

cions de groc pàl·lid, de rosa tendra, de violeta apagat, fan, sota llurs peus, suau catifa de llangor i de silenci. Allí, en aquella muda grandesa de les prades joves i les sel·ves centenaries, ni una remor torba la calma, tenyida de subtilíssim argent. Una llum de somni banya totes les coses. Sembla que surin en l'aire avellutades carícies... i una harmonia enllaça i combina totes les parts de la visió. Les figures i el paísatge se'ns mostren com immaterials, i llur encant consolador ens va invadint, invadint; i, per poc que duri la contemplació, acabem per no veure altra cosa que ritmes infinitament seus... i totes les sensacions precises de linia i color s'anulen en el goig pregón d'aquella immensa tranquil·litat. En el fons d'aqueixa pintura hi reposen la grandesa d'un Homer i la tendror d'un Virgili.

Amb tot, les figures són d'un dibuix exacte, rigorós; l'anatomia, impecable; l'actitut, lògica. Darrera aqueixa decoració, que

s'esfuma en boirosses fluideses com un païsatge somniat, s'hi transparenta l'escrupolós estudi de natura. Per diàfana i subtil que l'atmósfera aparegui, no deixa, per això, d'embolcallar les arborescències amb aire i llum, ni de col·locar-les totes en llur degut terme. Els tons, amb tot i llur pal·lidesa, fan triomfar magistralment el dibuix, ara agonitzant, ara renaixent, al compàs de delicats valors. Res tan humà ni veritable com semblants composicions, i el goig que s'experimenta a llur presència és sensorial abans d'èsser artístic, és artístic abans d'èsser intel·lectual. No tenen aqueixes pintures l'esplendidesa vibranta, les radiacions intenses dels espectacles pròxims del món exterior, perquè són interpretacions superiors a la naturalesa i com atenuacions d'ella mateixa, en el sentit d'una puresa quasi immaterial. Així, quan un se troba davant per davant d'aquests plafons de l'*Hôtel de Ville*, no triga a conèixer que no és la Natura vista per

tothom lo que està admirant, sinó la Natura lliberada, redimida de lo accessori i lo brutal, superba d'isolament, allà en el cimal olímpic de la seva formosura sense màcula.

Contempleu l'última gran obra de Puvis: *L'Hivern*. Uns turons blavencs clapejats de neu, llunyanes selves que semblen tremolar entre la rosada esplendidesa de l'hivernal crepuscle... i allà baix, mig amagat per la subtil gelosia violeta que forma el brancatge sec dels àlbers, passa un seguici de cavallers que tornen de la cacera del singlar, tocant el corn i precedits de la canilla de goços... En els primers termes, llenyataires que tallen les revingudes soques dels arbres seculars... gents miserioses que cerquen, entre les runes d'un temple, refugi, per lliurar-se de les fiblades del gebre, mentre uns homes escal-fen llurs còssos entumits a l'amor de flames consoladores.

Veus-aquí *L'Estiu*, amb els seus grups

de dones i de nens, entrant i sortint de les cristallines aigües de la corrent fluvial: unes se banyen entregant-se confiadament a les caricies de l'aigua; altres ne surten cansades de bregar en la corrent; les de més enllà, amb l'aigua fins a mig còs, respiren voluptuoses la tebior de l'espai. Aqueixes s'inclinen per eixugar llurs carns rosades, aqueixes altres s'alcen per posar-se llurs lleugeres vestidures; aquelles s'ajauen nues sobre l'herba brillanta de rosada... i totes celebren les festes de l'estiu, amb la sana alegria de llurs rostres riallers i de llurs còssos mullats. També el paísatge parla, com els feliços personatges, de la bellesa de l'hora i l'estació. El riu blau s'escorre en amplíssims meandres pel terror, fins a arribar al primer terme; les franges verdes de la prada enquadren els camps de blats daurats, enlluernadors. Els àlbers, esprimatxats i vincladiços, gronxen dolçament llurs branques, i llurs fulles tremoloses remoregen a les vores de l'aigua

breçada pel ventitjol... i allà al cim d'una vessant conreuada, sota un cel profón i lluminós penetrat per l'ardor solar, se veu l'espessa tofa ubaga de l'arbreda centenaria, al mig de tanta fluidesa, de tanta claretat. Tota l'ombra de la vall sembla ajuntar-se al volt d'aquelles soques ventrudes, rodanxones, carregades de brancatge... Aquí i allí s'ofereixen aspectes del treball humà: ara una barca que s'esmuny pel riu, amb una dona asseguda i un home tirant les xarxes; ara una carreta que herculis minyons carreguen d'herba... Tot està escampat, perdut en les amplades del camp: els personatges se mig confonen amb les coses, els sers vius reben reflexos verds del terror i les rogenques reverberacions de la llum. És la visió d'un dia ditxós movent-se i desfilant a l'entorn del formidable massiç d'arbres seculars, tan fort, tan brau, tan perdurable, com si no hagués conegut principi, com si no hagués de tenir fi.

Ja sia en les evocacions del món exterior, ja en les de la figura humana, aquest esperit d'immanència és el que prepondera amb alenada suau i gegantina en totes les obres de Puvis.

Dieu-me, si no: ¿quins són els sers que habiten els espais d'aquestes teles, omplint-les amb el prestigi de llur sobirana majestat? ¿Són tal volta mitus de les velles teogonies o homes de l'antiguitat helènica? ¿Han de nomenar-se fombres o divinitats, aquestes dones que mig cobreixen llurs florides carns amb mantells i túniques de color de lliri? Oh, no! aqueixes figures sense patria ni centuria, sense indicació precisa de raça ni de temps, apareixen com un suprem compendi de tots els pobles i de totes les edats, com un passat reaparegut, com una actualitat viventa, com un pervenir pressentit... com una emanació grandiosa de tota la humanitat!

Amb el mateix misteri apareixen davant nostre aquells païsatges de velada esplen-

didesa. És en va voler inquirir l'etnografia d'aquelles prades callades, d'aquelles selves adormides... perquè aquella naturalesa sens igual, amb tot i pertànyer a totes les latituds, no té regió ni comarca conegudes. Així com aquells sers representen l'*home* de sempre, aqueixa naturalesa és la naturalesa universal. El que solament es deixi seduir per la realitat immediata de les coses, és fàcil que desconeixi una obra de tan augusta intel·lectualitat. Però el que passi a discórrer que tan sols és capaç de pendre en compendi, en massa, les diverses visions del món exterior, aquell potent creador que durant anys hi hagi viscut íntimament; qui sàpiga que per arribar al predomini sintètic és precis haver analitzat i detallat profundament; que per aspirar a lo immaterial cal haver lluitat constantment amb el fenomen... aquell està preparat per a comprendre aquests admirables poemes decoratius del geni de Puvis.

Tantes vegades com a les mans m'han vingut esboços i dibuixos fets pel mestre, sempre he estat sorprès per la fermesa amb què construïa la figura humana, per la sabiduria amb què plantava i feia viure tot un sistema anatòmic. És que en aquelles acadèmies a lo Miquel Angel, de forts muscles, de tívants tendons, d'acusats nervis i accentuat ossam, l'artista no tracta de simplificar i extreure, com ho farà més tard per a fixar en les seves teles les visions humanes i naturals, en lo que tenen de més significatiu i espiritual. D'aqueixes síntesis conscients i poderoses, neix, al meu veure, l'olímpica excelsitut, l'augusta serenitat que segella el caràcter d'aquest gení.

Des de l'alterosa cima on jo me l'imagino contemplant la vida humana i l'obra de la creació, tot deu aparèixer, als seus ulls, silenciós i quiet, simple i llis, tranquil i reposat; els aspectes de natura deuen desplegar-se en rialleres i valls, en estanys con-

dormits, en calmoses riberes; la passió de l'amor, vista per ell, en compte d'esclatar en febroses convulsions, se deu escórrer en idíl·liques placideses. De les miseries de la vida, des de tan alt contemplades, no se'n deu sentir l'estremitut del dolor, sinó únicament la somnolencia pietosa de la conformitat; les linies inquietes, complexes, intrincades, de la superfície terrenal, deuen, sens dubte, aplanar-se a la seva zenital mirada, per estendre's en horitzontalitats sense incidències ni límits... i fins els tons i games de ses pintures, en lloc de cridar les intensitats de llurs colors primaris, o de retrunyir en mescles vigoroses... deuen apagar mansament la veu en la subtil paleta, per a diluir-se en vaporoses tintes plenes de suavitat.

Així, lo terrenal i lo humà, en la pacificadora transformació de Puvis, prenen les formes velades de lo indefinible, com si es tractés d'homes i de coses, d'espais i de ter-

mes concebuts fòra de les contingències de temps i lloc. No sé explicar-me altrament, ni explicar-vos a vosaltres, aquest alè de pau eterna que com un celestial perfum davalla de les poemàtiques evocacions del pintor poeta, fins en aquelles i tot en què, per lo commovedor del tema humà, sembla que es deurien escapar de tan serena influència. Me recordo que davant de la primera pintura que vaig veure de Puvis, amb tot i ésser una obra totalment divorciada de totes les altres, ja per lo patètic de la representació, ja per no tractar-se de decoració mural, vaig sentir la mateixa impressió d'inefable consol i, al mateix temps, de pietat més fonda. Me referesc a *Le Pauvre pêcheur*, el famós quadre del Luxemburg. El mar plomig; el cel cen-drós. El païsatge amarat d'una tristesa grisa. Aquella visió emboirada, melangiosa, s'em-motlla amb terrible precisió a l'escena de miseria humana que tristament decora. Din-tre la seva barca, *El Pobre pescador* resse-

gueix amb la mirada ansiosa el més lleuger moviment de les aigües on té enfonsat el miserable aparell. Tota l'ànima, tota l'aspiració d'aquell home, parla eloqüentment en la trista mirada, plena d'anguniosa i passiva ansietat. El fruit de la pesquera és el seu pa... el pa de casa; el pa dels seus petits que... veieu? allà, a l'esquerra, prop la platja, esperen la bona o la mala fortuna del paternal esforç. El més gran recull aquí i allà les herbes insabores que es crien en el sorral... el petit, damunt la platja, dorm el somni confiat de la infantesa. Mentrestant, el pare, rosegat d'angoixa, la pena al cor, s'aguanta el respirar, amb els ulls fets a la més insignificant oscil·lació de les aigües, a la més ínfima estrebada de la corda, al més lleuger moviment de l'aparell. Però l'aparell no oscil·la, les aigües reposen quietament... tot descansa... tot reposa, tot dorm en una calma atterradora que seria prou per a desesperar a qualsevol altre que no fos aquell

home just, aquell pescador pacient, acostumat de criatura a totes les penes del desheretat.

Damunt d'aquell paria del treball infructuós, damunt les soletats grisenques d'aquells mars, sobre aquelles aigües despietadament incommovibles, hi planen tan dolorosament les desventures sens terme, les tristeses infinides, que, somogut pel condol, vaig allunyar-me d'aquella pintura amarada de crueltat en la seva mateixa placidesa. Commòs i eternit, s'aparta un hom de tal imatge planyívola, símbol de totes les miseries, de totes les soletats; encara que vestit amb el mantell de la resignació. Perquè, allí i tot, entre aquella calma mortuoria, davant d'aquell ensopiment de naturalesa paralitzada, davant d'aquella serenitat de cosa implacable; tot és supeditat, tot és vençut per una altra serenitat més gran encara, més sublim: la conformació amb el destí propi que eloqüentment mostra aquell hèroe anò-

nim del dolor. Acceptant generosament la seva pena, aquell sant sembla dir als homes que allà on acaben els mals transitoris de la vida, allí comencen les ventures sense terme i sense fi.



JAMES NEIL WHISTLER



'ha repetit molts cops, seguint la dita d'Amiel, que un païsatge és un *estat d'ànima*. Doncs per a Whistler, més que altra cosa, és un *estat d'imaginació*. Tots sabem que els aspectes naturals, al transformar-se en obra d'art, constantment se rectifiquen mercès a la influència subjectiva de l'artista traductor, i que, per consegüent, tota traducció pictòrica, a més de portar impresos reflexos del natural, porta sempre involucrats més o

menys elements de la idiosincracia de l'artista. Mes, com que aqueixos elements individuals poden referir-se a facultats ànimes d'ordre ben diferent, i ésser sensitives o efectives o intel·lectuals, etc., etc., segons els casos, convindria també distingir, quan se tracta de determinar la característica d'un paisatgista, quina d'aquestes facultats és la dominant en la complexitat psíquica que suposa tota transformació pictòrica d'un aspecte exterior. En el cas de Whistler, ja havem indicat que la dominant és la imaginació. No vull dir amb això que les visions del cèlebre pintor nord-americà no fereixin els sentits de l'espectador amb la impressió vibrant de la naturalesa imitada; ni que no impulsin l'esperit cap a un determinat sentiment; ni molt menys que no parlin a la intel·ligència amb la virtualitat de la selecció, tant pel tema escollit com per la síntesi en què es concreta, no. Lo que jo vull dir és que sobre tot, i abans que tot, lo que es proposa

promoure Whistler és la fascinació de l'espectador per medi de miratges de sa fantasia creadora, que sols a títol de motiu inicial, o, millor dit, d'un pretext, se val de la visió immediata del món exterior.

Com que tot això podria semblar una mica espès, recorreré a un exemple que ho aclareixi poc o molt. ¿No us ha passat mai, en hores de callada meditació o de peresós ensomni, restar abstrets amb els ulls fits, clavats amb persistència, en el més fútil accessori, en un objecte qualsevol... en una llosa de marbre jaspejat, poso per exemple? Sí? Doncs... ¿no us ha succeït llavors figurar-vos que aquelles venes que atravessen el marbre en tots sentits, que les taquetes que l'espurnen de tant en tant, fent tot plegat com un dibuix, un arabesc de punts i ratlles... podrien representar molt bé el bocet, el croquis d'un paisatge? Aquesta vena horitzontal de baix vindria a ésser la línia del terreny... aquella que s'ondula cap amunt,

la sinuositat de la muntanya... unes que s'aixequen verticals, les soques d'alguna arbreda... altres que s'escampen més amunt, els *stratus* del celatge... Doncs bé: la visió d'aquest paisatge ideal és purament un acte d'imaginació. Això no és dir que en el cas proposat no hi existeixi el paisatge, no; puix si bé no existeix efectiu en la llosa de jaspi, existeix potencialment en nostra mentalitat, que el desenrotlla i amplifica amb ajuda d'unes línies més o menys pertinents, com trobades a l'atzar.

Mutatis mutandis, quelcom, i molt potser, de lo figurat en la meva esquema podria aplicar-se als quadros de Whistler, obres delicades i subtils, puix si han de fruir-se per conscient manera, li calen a l'espectador facultats molt exquisides. És indubtable que semblants visions se componen sempre a base de naturalesa real i tangible, però no ho és menys que la transformació subjectiva a què se subjecta el natural, la síntesi en

què aquest se concentra i resum, l'eliminació de la línia accessòria en benefici de la massa dominant, la supremacia de la combinació cromàtica en conjunt sobre el *color local* de cada objecte... enlairen l'obra fins als espais sens límit de la més alta idealitat. Mes ¿com procedeix Whistler per a procurar-se aspectes del món exterior, que, sense perdre la veritat immediata, li suggereixin aquestes concentracions de paisatge ideal? Doncs sorprenent i investigant la naturalesa en els moments que s'ofereixi en major fluctuació, amb més fluïdesa, amb més elàstica vaguetat. Qui més qui menys, tots, al caient de la tarda, ens havem delectat alguna volta en la contemplació somniosa de l'espectacle natural, quan cels i terres, planuries i espais, mars i muntanyes, sembla com que es dilueixin, s'esfumen, se disolen en el negre *crescendo* de les ombres. I ¿què hem vist del paisatge en tals moments? Dos plans d'espai, solament, i, referent al color, dos grans mas-

ses, unes i altres trèmols, confoses, negades en la general indecisió. Lo mateix podríem observar en nit de lluna o en temps bromós, i fins enfront de l'esplendor llumínic del mig-dia, en aquells instants de rutilancia extrema, en què tot lo visible sembla confondre's, perdre's, volatilitzar-se en la pulverització daurada de l'astre solar.

En aquells dos primers aspectes (crepuscle i nit de lluna) sol basar Whistler ses marines i païsatges, que, per la fantàstica vacil·lació i suggestiva inconsistència en què foren concebuts, quasi toquen el límit extrem de la pintura orgànica i substantiva. Un pas més... i aquella visió tot just formulada es converteix en una taca informe, en un caos indesxifrable. Un pas enrera... i aquells païsatges i marines comencen a entrar en el petjat camí de la pintura tradicional. En el dificultós punt mig on aconsegueix col·locar-se el gran pintor, l'obra es manté dintre del llindar de l'art plàstic, encara que, a dir

veritat, quasi entra en el de l'art musical.

Quantes vegades he sentit exposar pels tractadistes de música moderna «que lo que distingeix essencialment la música vella de la música novíssima és la preponderancia concedida per aquesta a l'harmonía en detriment de la melodía; que en els antics mestres la frase musical, el dibuix melòdic, s'oferia clarament definit, i que un fragment de música era compost de frases completes en si mateixes, però sols juxtaposades i per lo tant distintes i separables; mes que en la música moderna, de Wagner ençà, ja no és així, sinó que la frase musical propiament dita, la melodía queda com envolta i arrastrada per una corrent d'harmonía, jamai interrompuda ni truncada»... sempre que, repeteixo, he llegit semblants distincions, he cregut que, en lloc de música, tractaven els expositors d'explicar la pintura de molts artistes del nostre temps, i sobre tot la de James Whistler. Per a ell, la linia

és una excusa per al color, així com el color és un pretext per a l'harmonia. De les fases del món sensible no pretén, amb el seu art, treure'n *vistes*, imitacions o còpies, sinó un efecte de conjunt, una impressió culminant, una sensació total.

De tal manera ha portat el gran mestre aquesta doctrina fins al grau màxim de la conseqüència, que ses obres pictòriques van en línia paral·lela amb les demés manifestacions de les altres arts mogudes en l'actual moment per iguals impulsos. Perquè és ben digne de notar-se (encara que sia distreure'm del meu principal assumpte) aqueixa aspiració amb què coincideixen amb unànim sentiment les arts i les lletres dels nostres dies a l'afirmar, amb paraules i amb fets, que la finalitat de l'obra bella és promoure la sensació. Així la poesia tendeix a eliminar el concepte en benefici de lo sensori, segons ho entén Verlaine i tots els lírics decadentistes. Així la dramàtica s'esforça per anul·lar

tot vestigi d'acció humana determinada, per a suggerir una impressió general: terror, voluptuositat, unció, misteri... com pretén el teatre de Mæterlink. Tant en aqueixes com en aquelles modalitats, el motiu, el tema, l'assumpte, que abans constituïa la causa primera, ve a quedar reduït a causa secundària, ocasional, de la creació artística. D'aquí que tot argument, que tot dibuix, que tota acció, acabin per disoldre's en una mena de nebulosa, que, tant o més que l'excipient idoni, ve a ésser el principi eficient de la sensació a produir.

Dintre d'aquestes corrents de l'art modern, on hem vist naufragar, per lo que toca a pintura, a tants imitadors de James Whistler, si aquest sobressurt i s'eleva com un colós, no crec que siga a causa de maneres i procedirs determinats, sinó per la virtualitat del temperament veritablement excepcional d'aquest artista, dotat de poderosa fantasia i d'un gran sentit harmònic, però

a voltes exasperat i quimèric de la coloració.

Tot, en l'obra, respira musicalitat i harmonia: des del propòsit d'informar-la en una tonalitat general que produeixi una impressió dominant on vinguin a fondre's als arabescs, deliniacions i cadències... fins als mateixos títols que posa a ses teles: *Harmonies*, *Simfonies*, *Acords*, i, més que tot, *Nocturns*. Aquests els ha produït en tan gran quantitat, que li ha calgut numerar-los: *Tercer Nocturn en negre i argent*, *Quint Nocturn en gris i or*... ni més ni menys que les simfonies de Beethoven.

Ens trobem davant del *Nocturn en blau i argent*. Escoltem recollits aquesta música noctàmbula, d'apagada instrumentació, com si cantés a la sordina. Allí en la llunyania més remota, unes masses d'edificació que semblen surar dins la penombra, retudes de somnolència i endolades de misteri... en el primer terme, una ribera sinuosa esfumant-se al lluny, amb unes barquetes de septen-

trional velatge reposant damunt la sorra... entre el fons i la ribera, les aigües peresoses reflectint entristides la capa blavenca del firmament silenciós. Abaix una disolució blanquinosa i nacarada (argent) que indecisament modela els terrenys; adalt un cel titllejant il·luminat tebiament (blau) per l'astre melancònic de la nit. Com se veu, les incidències del paisatge se tenen d'endevinar i pressentir, puix apenes es divisen, quedant com negades en aquell clar de lluna, que és l'efecte capital. Allí no hi trobareu ni línies ni contorns, sinó una gama de matisos argentats i blavencs, que amb inflexions de clar-obscur cobreixen deliciosament els espais d'aquella tela meravellosa. Tot lo més dos grans plans, dues grans clapes sense forma determinada... però tan suggestives i seduïdores, que arriben a produir la impressió d'un medi ambient ultra-fluit, d'una atmòsfera supra-diàfana, per una gradació de tons fosos, tan delicada com suggestiva.

Lo mateix passa amb el *Nocturn en argent i gris*, visió borrosa d'una platja perduda entre les boires. Representeu-vos un espectacle màgic de nit plujosa... una cortina de gas gelat i llagrimós que s'escorre per l'espai des de les aigües plòmiques fins als cels agrisats... un plor de vapor acuós format de vesícules que van i vénen, ara pujant en forma de núvol, ara desfent-se convertides en finíssim plovisqueig. En el *Nocturn negre i or* veiem interrompre's per un moment l'obscuritat de la nit (negre) per la rutilant aparició d'un ramellet de coets (or) que tot d'una s'aixeca deixant solcs de foc, i torna a caure en cascata brillantíssima d'estrelles daurades, ignies, multicolores. Per exemple de simfonies (marines o païsatges diurns) n'hi haurà prou amb esmentar *L'Occeà*, simfonia en gris i verd, que, en sa grandiosa simplicitat, no està representada per altra cosa que per la taca verdejanta d'un onatge il·limitat, i per altra grisenca que cons-

titueix l'atmósfera de transparent boirina.

Amb dos tons dominants, tan sols, combinats saviament i diluïts en subtilíssimes games, aconsegueix el mestre suscitar a nostra imaginació l'encantador espectacle de llunyanos horitzons entrevistos com en somnis, de riberes fluvials nimbades de fosforescents vapors, de crepuscles vespertins il·luminats per rosats o carminosos incendis, de ciutats màgiques en llunyanies infinides, de palaus obscurs amb finestral incandescents, de fumeres de núvols com columnes d'incens, d'espessors de broma foradades per estels, de mars verdejants, de cels nacrats, d'atmòsferes cerulies, de boires aperlades, de bromes opalines, de vegetacions d'esmeragda, de rius argentins, de núvols blavejants, de clars de lluna, de caos de nit, d'ombres, de llums, de capvespres i d'albades... Totes aquelles aparicions fantasmagòriques semblen enfonsar-se i tornar a sortir, apagar-se i encendre's, defallir i reviure per obra d'en-

cantament, per gracia de la fantasía en un instant inoblidable de mal somni deliciós. Però malaltiga i delicada com és, en aquella pintura es transparenta, amb tot, el semblant de la natura, no tal com l'obira el comú de la gent, sinó com la veu la intuïció (potser morbosa) del poeta que ambiciona elevar la terrenal materia a les regions de lo supra-sensible i de lo abstracte. Allò no és el món exterior de qui el mira de prop i en fragment, sinó de qui l'observa de lluny i en conjunt, i a més el prolonga, l'estén, el dilata, a l'impuls transformador de la imaginació creadora.

Aquest mateix esperit de llunyana aparició, entre hipnòtica i noctàmbula, palpita latent, en aquesta obra immensa de retratista que Whistler deixarà com un dels més curiosos i superbs monuments de la pintura dels nostres dies. Crec sincerament que aquest poeta, que per sortilegis de l'art va saber descobrir els amagats colors de la nit,

és a la vegada el més extraordinari de tots els pintors que han aconseguit, des del Greco i Velázquez ençà, fer un retrat, una obra d'art. Crec més encara, i és que la decisiva influència de Whistler en aquest genre, va a senyalar-se com una etapa ben notable, si s'ha de jutjar per les produccions que exhibeixen en el *Champ de Mars* retratistes tan notables com Arnau-Jean, Gandara, Guthrie, etc., etc.

Tots els que equivocadament creuen que la modernitat exigeix sempre dels seus adeptes, com cosa de rigor, l'ús de clares coloracions, devindran sumament sorpresos al contemplar aquests retrats elaborats amb tints, encara que mates, les més obscures que contingui una paleta; però més se sorprendrien encara si la bona fortuna els posés davant del famós *Portrait de ma mère*, aquesta obra mestra de l'art coetani, que Whistler, sempre cuidadós de l'acord cromàtic, titula *combinació en negre i gris*. Aquestes

dues tonalitats ombrívoles són les que posa el pintor sobre la figura, sobre les parets, sobre els accessoris d'aquell interior, tan amable i sossegat com és dolça i tranquil·la la imatge de la senyora. El conjunt apareix d'un to apagat i com sord, i el color local baixa i puja de valer al compàs de quietes i delicades gradacions. Obscures, encara que espurnejades de blanques floretes, són les cortines que cobreixen la porta, ombrius els murs de l'habitació, negre el vestit de la figura, agrisat i tèrbol tot lo demés, com si l'acció dels segles hagués acarolat amb tristesa la superfície del quadro. En mig de la melancònica estança, reposa la noble avia; sentada de perfil, els peus en un tamboret, les mans sobre els genolls, en actitud de recolliment i apacible intimitat. Sols, en aquell silenci profon de color dorment, aixequen un xic la veu la blancura de la toca i el rosat dels pòmuls, animant amb tocs de vida aquell rostre pensatiu, com de qui, en

les hores tranquiles d'una vellesa ditxosa,
recorda els dies bulliciosos i idíl·lics d'una
joventut llunyana.



« ELS CIUTADANS DE CALAIS »



En aquella galeria del carrer de Sèze, que indefectiblement visiten tots els estrangers devots de l'art modern, estava, l'any 1889, exposada la meravellosa agrupació, emmotllada en guix i destinada a figurar més tard, un cop fosa en bronze, en la gran plaça pública de la vella ciutat de Picardía.

Tan fonda va ésser la sotragada que l'obra va produir-me, tan especials varen ésser els

estats de sensació, de coneixement i de judici que vaig haver de recórrer abans d'arribar a la comprensió total d'aquella estatuària sense exemple, que ara sento un irresistible desig de reconstituïr pas a pas les meves passades impressions pel mateix ordre, ben casual, com varen obrir-se pas en el meu esperit.

Figureu-vos que, sense previes explicacions del tema ni antecedent històric de cap mena, vaig trobar-me un dematí al davant de la composició esculptòrica. Junt amb el nom de l'autor, August Rodin, únicament figurava sota l'emmotllat un rètol que deia: *Les Bourgeois de Calais*. Per aquell que, com jo, no posseïa cap notícia ni document anterior, la llegenda no resultava gaire explícita; però, sortosament, lo que no resava el títol ho deia amb eloqüència l'estatuària, ho deia l'esgarrifança que estremia al visitant, ferit de cop pel poder suggestiu de la poemàtica escena. N'hi havia prou amb la tràgica ma-

jestat de les sis estranyes figures, modelades amb rara i viril potencia, per devenir revelat tot el misteri de la llur significació. Aquells varons mig nus i demacrats, vells, joves o homes d'edat madura, sotmesos tots al jou visible d'un gran dolor, representaven el dramàtic poema de les desdites públiques, de l'infortuni comú.

Que eren els vençuts de la destinació, i les víctimes d'una tragedia social, prou ho pregonaven els sacs grollers amb què tot just cobrien els cossos descarnats, prou ho deien les testes nues i els peus descalços, i les infamants cordes que els penjaven del coll i de la cintura. La grossa, l'enorme clau que un de l'agrupació sostenia entre les mans ossoses, venia a aclarir més l'enigma, explicant que aquells retuts de la fatalitat anaven a fer entrega d'una plaça, fortalesa o població, troç de patria que havien defensat com a lleials. Que eren hèroes coratjosos i martres d'una santa causa, bé prou que es

veia en l'enteresa estoica de l'actitut; bé prou que es delatava en l'expressió dels rostres austers, que, fins en mig de l'ambient de terror que semblava rodejar-los, traduïen respectivament, segons el caràcter i l'edat, nimbances de diversos sentiments: en els vells, l'augusta abnegació del sacrifici; en els homes madurs, toçuda revolta contra el fat advers; en els joves, tendres enyorances del bé perdut.

Sense necessitat de cites històriques ni de textos literaris, aquella escena de desolació heroica apareixia davant la imaginació, no ja clara i explícita en el seu significat, sinó viva, palpitant, prenyada de sentiment, d'energía evocadora. Per l'emoció que jo sentia, endevinava l'emoció fonda amb què l'escultor havia engendrat la seva obra, resurrecció en guix de venciments inexorables, lluites barbres, sense pietat. ¿Què se me'n donava a mi de desconèixer el fet històric, el cas concret, l'episodi de guerra a què indub-

tablement al·ludía l'esculptura, quan res se m'ocultava de la representació universal d'aquella imponent escena, que hauria pogut simbolitzar sense distinció les catàstrofes de qualsevol poble, de qualsevol secta, de qualsevol raça?

Però, si el concepte representatiu de l'obra en el seu sentit abstracte no tenia secrets per a mi, me desconcertava per complet l'inèdit plasticisme de l'agrupació singular, amb ses desacostumades anatomies, ses imprevistes actituds i sa originalíssima disposició. Un art tan autònom no podia emmotllar-se a la preceptiva usual, que tot ho ha previst i legistat en materia de formes i maneres plàstiques consagrades com a tipus de bellesa. Ni per l'enigmàtica esculptura dels orientals, ni per les divines creacions de l'art helènic, ni per la iconografia sumptuosa dels romans, ni per l'estatuaria dels florentins, arribava a explicar-se el visitant la genealogia artística d'aquelles figures aspres, mas-

sices, granades, sense altre origen ni ascendència que la voluntat creadora d'un geni revolucionari.

El pedagog escolàstic no hauria pas sabut a quin encasillat d'estils reconeguts havia de ficar les nuoses estructures d'uns còssos bonyeguts i descarnats, dotats de forts tendons i de sortida ossada, amb extremitats grosses, com les d'una raça primitiva i barbra. Els grollers ropatges de senzills i llargs plecs, que per llurs obertures laterals deixaven al descobert els còssos sarmentosos de les figures, eren la negació més rodona de tot lo que les tradicions estableixen en qüestió de «partits de draperies». Les celebrades fórmules de noblesa i ponderació estatuaries venien a ésser substituïdes per la grandesa significativa de les actituds, per l'accent grave de les formes, pel poder de l'expressió. I, perquè tot resultés innovador i atrevit, fins la composició en forma de piràmide, que per a tota agrupació escultòrica sembla de rigor,

era proscriu d'aquell agregat de figures, instal·lades totes a un mateix nivell, una darrera l'altra, com en una processó.

Mes, si l'obra subversiva de Rodin infrin-
gia tots els cànons i totes les fórmules de
l'art escolàstic, no sé, en canvi, quines vago-
roses reminiscències mig-evals, no sé quins
llunyans records d'art cristià duia al meu
pensament, com si, infont en ses estatués
cert caràcter gòtic i septentrional, hagués
volgut l'escultor fixar l'època i la regió a què
varen pertànyer els protagonistes de la trà-
gica escultura. ¿A quin episodi històric feia,
doncs, al·lusió el monument? ¿Quins perso-
natges eren aquells que s'aixecaven al meu
davant, com una reaparició atàvica d'un tipus
arqueològic que, per barbre, jamai havia
adoptat l'escultor modern com a font d'ins-
piració?

Un full imprès que va venir-me a les
mans, especie d'*argument* de l'obra modelada
per Rodin, aviat me posava en autes del fet

històric que representava l'esculptura. Era un passatge extret de les *Cròniques de Froissart*, document històric on se troba el relat, tan minuciós com ingenu, de l'acte heroic que a la primera meitat del segle XIV varen realitzar sis habitants de Calais, per salvar a llurs conciutadans del saqueig i de la mort, durant la sagnanta guerra dels «cent anys», que va arrasar el Nord de França. La narració de l'episodi va compresa en el capítol que es titula: «De com el rei Felip de França no pogué lliberar la ciutat de Calais, i de com la va pendre el rei d'Anglaterra.»

L'inexorable Eduard III té, des de fa un any, assetjada la ciutat, i exigeix que s'entregui a discreció. Ja no vol rebre cap més emissari el sitiador, irritat contra aquell poble toçut que ha rebutjat amb valentia tots els assalts iniciats pel campament anglès. La ciutat, acorralada per la fam, ja no pot resistir més. Els queviures s'han acabat per complet. Els socors de França no vénen, ni

segurament vindran, perquè els exèrcits feudals, aixafats, retuts des de la desfeta de Crecy, han perdut tota cohesió i tot coratge. El mateix rei Felip, que en un principi volia volar en auxili de Calais, ha hagut de deixar-ho córrer i retirar-se humiliat. Mentrestant, la fam, la pesta i la mort davallen, com una maledicció del cel, damunt els habitants de la ciutat heroica. A les súpliques dels assetjats, el despietat monarca anglès hi oposa només aquesta terrible contesta: «— Per a aplacar el meu ànim, perquè trobin els de Calais alguna gracia al meu davant, exigeixo que surtin de la plaça sis dels ciutadans més notables, amb les testes nues, els peus descalços, la corda dels penjats al coll, i les claus de la ciutat i del castell a les mans. Me reservo fer d'aquests sis homes lo que millor me plagui.»

Així que el governador del castell sab la resposta d'Eduard, s'encamina a la plaça del mercat, mana tocar la campana per convo-

car al desgraciat poble, i exposa als habitants les despietades condicions del rei d'Anglaterra. A les funestes paraules del governador succeeix de moment un silenci sepulcral, que prompte es converteix en cridoria aixorradora, mescla confosa de plors, d'imprecacions, de crits de desesperació. Al cap d'alguns instants, el més ric ciutadà de Calais, micer Eustaqui de Saint Pierre, s'aixeca d'entre la multitud i parla d'aquesta manera: « — Jamai consentiré que morin els meus conciutadans, mentre jo pugui salvar-los. Tinc tantes esperances d'aconseguir el perdó de Déu Nostre Senyor, si moro per aquest poble, que vull ésser el primer en sacrificar-me. » Darrera d'aquest ciutadà se n'aixecà un altre i un altre, fins al nombre de sis. Quan el poble veu aquell acte d'abnegació sublim, tothom se postra plorant als peus dels hèroes, i « homes i dònesh — diu el cronista — van a adorar-los amb pietat, i fa llàstima estar-se allí i sentir i contemplar

aquelles gents.» Tot seguit, els sis homes se despullen de llurs vestits, rodegen llur coll amb la infamanta corda, empunyen les claus de la ciutat... i comença el sinistre desfilat dels sentenciats voluntaris, marxant lentament cap a l'afront, al suplici o al patíbul.

Aquesta és la tràgica situació representada per l'esculptura; aquest l'instant triat per Rodin per a la resurrecció plàstica d'un fet històric que, engrandit pel numen èpic del geni, semblava fixar per sempre l'ànima d'un temps pretèrit, tot un estat d'humanitat remota. Aleshores m'explicava per complet la pausada i anguniosa processó dels magnànims ciutadans que, com a redemptors de tot un poble, s'encaminen cap al calvari amb heroica abnegació. M'explicava també l'estructura d'aquells varons firmament xapats, «gent resoluta — com diu la crònica — i enfortida pels perills del mar», homes avesats a la més cruel lluita de raça a raça, en unes èpoques de ferrenya crueltat. Pels còssos des-

carnats dels hèroes veia exterioritzades les privacions del setge inacabable, durant el qual, segons escrivia el governador de Calais al rei de França, «s'havia consumit tot: goços, cavalls, besties immondes, i no se sabia on trobar per menjar si no s'apel·lava a la carn humana (*chair de gens*), i passaven tots tal miseria, que els més forts no podien aguantar-se drets». El poema del sacrifici, descrit per les cròniques, sortia lluminosament revelat pels prodigis de l'art.

Unicament un punt restava sense aclarir. Sols me mancava resoldre la genealogia d'aquelles reminiscències mig-evals, d'aquells aires d'art cristià que misteriosament suraven al voltant de l'obra de Rodin. Però, aquell origen misteriós no el vaig desxifrar fins molt més tard, quan, avançant cap al nord de França, varen venir-me davant dels ulls escultures monumentals de sorprendente analogia amb l'agrupació moderníssima que tant m'obsedía el pensament.

Quan vaig tenir a la vista les venerandes catedrals de la França vella, poblades d'imatges dels segles mitjans, vaig donar-me compte exacte del llinatge il·lustre d'on en gran part descendien *Els Ciutadans de Calais*. Les catedrals de Rouen, d'Amiens i altres ciutats normandes i picardes venien, com per miracle, a descobrir-me tot l'enigma. Quan en els ninxos superposats de les arxivoltres, o en les arqueries dels paraments, vaig veure els rengles d'apòstols i màrtirs, de profetes i evangelistes, que l'escarpra ogival va incidir un temps, ja no em restava cap dubte. Aquells sants dels segles XIII i XIV eren propis germans dels *Ciutadans* heroics que en 1347 varen sacrificar-se per Calais. Per a la seva obra d'educació artística, el gran escultor s'havia deixat inspirar per les aspres estatuës del cicle gòtic, imatges coetànies d'aquells hèroes compatricis que havia de personificar.

Solament que el geni de Rodin, halenat

sobre el front d'aquelles figures rígides, els va comunicar la vida de l'heroisme cívic, la virtut de l'abnegació humana, del sacrifici social, dant-los una auriola que sembla resplendir visible al voltant de llurs testes venerables.



CLAUDI MONET

I EL PAÏSATGE

IMPRESSIONISTA



Un dels temes d'art modern que a França (i fins fora d'ella) ha fet esmerçar més tinta i moure més plomes, és indubtablement l'impressionisme. Qui per a mofar-se'n, qui per a enaltir-lo, qui per a estudiar-lo seriosament, qui per a defensar-lo d'atacs i vituperis, han format estat els escriptors que durant aquests anys darrers han consagrat al revolucionari moviment llargues columnes de

periòdic i força planes de llibre. Si a la que tants cops s'ha nomenat *pintura nova* no li han mancat detractors, se pot dir, en canvi, que ha tingut per a la defensa panegiristes de cap d'ala. Subtils teoritzadors com Duranty, Duret i Dolent, polemistes brillantíssims com Zola, Huysmans i Mirbeau, biògrafs i comentadors com Bernard i Alexis, crítics d'art militants com Alexandre, Geffroy i Lecomte, han estat els advocats més fervorosos d'aquesta evolució que està capgirant, si no l'ha capgirada ja a les hores d'ara, la pintura de tot el món.

Mes entre lo que han escrit tants i tants apòstols, eixits quasi tots ells dels cenacles naturalistes de Flaubert i dels Goncourt, lo que mai he sabut trobar és una definició (com a tal íntegra, breu, concreta i clara) de l'ideal perseguit i del procedir estilistat pels pintors impressionistes. Al·legats, prou; panegírics, també; crítiques coentes i encertades contra el burgesisme acadèmic, tantes

com se'n vulguin; llampecs de doctrina que aclareixin tot de cop el subversiu programa, tampoc n'han mancats... però, una concreció precisa que abracci el contingut essencial de l'escola nova, ni una exposició succinta que metoditzi el sistema, no em recordo mai d'haver-les vistes. D'aquí, tal volta, provingui que el judici sobre l'impressionisme s'hagi esgarriat, des de primera hora, en mil i una desviacions.

Res més lluny dels meus designis que pretendre subsanar errors ni omplir buits deixats per altres; però sí que crec sincerament que, si algú aficionat a establir definicions se vegés en el cas forçós de sintetitzar semblant tendència, podria dir que *és la pintura del fenomenisme ambient, principalment obtinguda per la divisió del to*. I, per si la cosa sembla una mica abstrusa, l'explicarem tot seguit. Per de moment, ja salta a la vista que la definició que proposo ve a constar de dues parts. La primera circumscriu lo que prefe-

rentment cerca el pintor impressionista, posat davant la naturalesa: el *fenomenisme ambient*. La segona delimita el medi tècnic que l'artista adopta per a realitzar l'espectacle en art pictòric: *la divisió del to*.

Ara per ara no ens mourem de la primera. I, perquè surti ben assequible el raonament, farem la nostra composició de lloc, començant per representar-nos lo que succeeix en la visió normal d'un objecte qualsevulla. Quan un hom se posa, per exemple, a contemplar un edifici, entre l'edifici i ell hi ha un espai més o menys considerable. Això és pueril, per lo evident... Doncs també ho és que aquest espai no és pas buit, sinó poblat d'agents fluids: llum, aire, vapor aquós, etc., etc. Per consegüent, com més s'acosti l'home a l'edifici, més importancia pendrà aquest edifici en la visió; i com més se'n separi, més n'adquirirà l'espai; i, per lo tant, els agents fluids que el poblen, ja que, essent l'espai més gran, n'hi cabran en major

nombre, en major quantitat, en major gruix.
¿ Què vol dir, doncs, pintura del fenomenisme ambient o dels fenòmens ambients? Vol dir predomini de la llum, de l'aire, dels vapors aquosos, és a dir, de les influències meteoriques, siderals i atmosfèriques, en el problema pictòric del món exterior.

És clar que semblants influències sempre han tingut en el paisatge una representació més o menys intensa i decisiva, i cap paisatgista veritable, des de Ruysdael i Hobbe-
ma fins a Corot i Daubigny, ha prescindit mai (ni hauria pogut, si hagués intentat fer-ho) de la intervenció dels fenòmens de l'espai que a cada punt modifiquen l'aspecte de la natura, com les emocions anímiques alteren l'expressió del rostre humà. Però lo que predominava en el paisatge antic no eren els còssos fluids, sinó els sòlids; no era el fenomen voladiç, canviant, sinó les superfícies fixes, permanents; no era la llum solar, ni la densitat aèria, ni la higrometria

circumveïna, sinó les muntanyes, les roques, els arbres, les cases, el terreny...

La diferencia entre l'una i l'altra forma de comprendre els escenaris naturals, ja havem dit que en part venia de la distancia (imaginativa o real) a què el pintor se'ls mira. Si la distancia és curta, l'observació recaurà més aviat sobre els detalls i circumstancies que parcialment ofereixen les superfícies sòlides. Si la distancia és llarga, l'observació recaurà principalment en el conjunt de fenòmens fluids que vénen a poblar l'espai i a influir de manera poderosa sobre la imatge dels còssos permanents. Renan ha fet al·lusió a les dues formes de pintura, a l'escriure les següents frases: «No convé mirar ni de massa prop ni de massa lluny, perquè igualment falseja la visió aquell que es posa l'objecte tocant als ulls, que aquell que se'l col·loca més enllà d'on li arriba la vista.»

Doncs bé: per impressionista serà tingut

el pintor que, al contemplar la natura a distància convenient (més aviat llarga que curta), fa triomfar en son espectacle, tan circumscrit com se vulla, la impressió íntegra, harmònica, del fenomenisme universal. Fer que la pintura susciti la visió del món, fortament influït pels agents fluids segons la variabilitat de l'hora, el temps, l'estació; aconseguir que les superfícies perdurables siguin meravellosament vistes a través dels fenòmens fluctuants i movediços del moment; veus-aquí el programa de l'impressionisme pictòric. Reconeguem que l'empresa no és pas de les més fàcils; perquè, fins deixant de banda la subtileza d'esperit i sensació que requereix aquest art, la velocitat amb què es trasmuden els aspectes de la naturalesa fa apressar l'anotació de l'artista, comunicant-li l'esperit d'inquietut que és propi dels exercicis coetanis. Com més de curta durada són els fenòmens ambients, més ràpida també ha d'ésser la realització del pintor. Abans, en el

païsatge a l'antiga, anant l'observació endreçada a lo estàtic, a lo permanent, podia perllongar-se més, ja que una muntanya, una pedra, un arbre, no es transformen amb la rapidesa amb què canvia un celatge o un raig de llum. Però, ara, aspirant a fixar lo transitori de les metempsicosis naturals (claror que passa, aire que corre, vapor que es condensa o boira que es destría) el període de contemplació quasi esdevé momentani.

Lo passatger de semblant propòsit és lo que ha promogut més atacs de negacions contra la teoria, aduint-se a tal efecte que en la mateixa inestabilitat de la imatge impressionista radicava la seva debilesa. —¿Com voleu compaginar — s'ha dit — lo voladiç dels vostres espectacles amb l'ideal d'eternitat que enclou la bellesa artística? — Però els advocats de la causa han saltat a l'objecció assegurant, com el mateix Renan assegura, «que no perquè una cosa sia

efímera s'ha de deduir que és vana, perquè d'efímer tot ho és, encara que lo efímer qualche volta aparegui divinal». Sí. Fer que la síntesi eterna de les coses se reveli en l'aparició d'un instant; que lo passatger acaricí un moment amb fugitives abraçades, amb òsculs breus, l'immutable, l'eternal: veus-aquí el disegni més evident, més ostensible, de l'art nou.

Ja sé que reflectir aquesta frisança en la serenitat augusta de lo creat, ja sé que estrènyer la palpitació de lo transitori amb la immanencia de lo absolut, ha estat ambició de tots els grans cicles estètics; mes cap pintura ha assolit, en la traducció del món exterior, un grau tan alt en la consecució de l'ideal maridatge, com la pintura realitzada pels impressionistes. I encara vull afegir que, entre els pintors impressionistes, ningú com Claudi Monet ha arribat tan amunt en aquesta ascensió gloriosa. Per això, més que en Renoir i que en Degàs mateix en la represen-

tació de les humanitats modernes, en Monet ha estat i és actualment, en la representació dels aspectes naturals, l'encarnació més significativa, l'home més representatiu de l'impressionisme.

I, al dir això, no em referesc solament als dots genials de pintor personalíssim en què fins ara s'havia fet consistir la virtualitat del mestre; no parlo de la seva visió original, inèdita, cada dia més exaltada, més lírica, amb què contempla l'universal espectacle; no parlo tampoc de la infinita varietat de mundials representacions, preses de França, d'Itàlia, de Suïça, de Bèlgica, d'Anglaterra, d'Holanda, de Noruega, de tota Europa, i fins de distintes regions de l'Àfrica, amb les quals ha estès considerablement el domini pictòric dels nostres dies... Faig al·lusió a un propòsit encara més alt, encara més excels: parlo d'una ambició que, per lo orgullosa, arriba quasi a llindar amb les follies satàniques...

Veient, un dia, el mestre, amb gran recança, que la instantania movilitat dels fenòmens meteòrics i atmosfèrics no li consentia donar la imatge una i variada del món, tal com ell se'l representava en les seves clari-vidències d'artista il·luminat, va somiar una cosa extraordinària... Ja que les lleis naturals no hi ha qui les retorci i capgiri; ja que el pintor no pot, com el Josué bíblic, deturar la marxa dels fenòmens; ell faria que l'art pictòric els seguís darrera en el trajecte rapidíssim, vertiginós. I així va concebir Monet, des d'aquella hora, que la pintura, subjecta, esclavitzada, com les demés arts de la vista, a desenrotllar-se en l'espai únicament, també es desenrotllés en la durada, en la successió, en el moviment, com la dansa, la música, la poesia. D'una situació sola, d'un moment únic, que és lo que una tela pintada pot representar, ell no en tenia pas prou, i va voler que el paisatge, igual que una simfonia, anés transformant-se en consecutives

modulacions. Com s'obriria aquest miracle? Pintant un mateix tema natural en diferents estats d'atmosfera, a diferents hores del dia, a diferents estacions de l'any, a fi de mostrar en la serie de pintures la florida successiva d'aspectes nous que revesteixen les coses immutables. Presentar en una tanda de reduïts espais l'encadenament harmònics de les apariències movedices, oferir en un rengle de teles, totes idèntiques pel motiu local, una síntesi poèticament panteïsta de la vibració de l'univers... ha estat l'aspiració del mestre, magníficament realitzada en distintes ocasions. Per això pot assegurar-se que aquell que no ha vist part o partida d'aquestes glorioses series no coneix Claudi Monet en el més enlairat dels seus esforços. La serie de *Les Meules* (*Els Pallers*), pintada darrerament, se componia de setze o disset pintures. Jo sols n'he vista una part mínima; però un company benivolgut, que les havia vistes totes, m'ha donat idea de com eren en

conjunt. Íntimament convençut el mestre de què un artista, sense moure's d'un mateix indret, sense mudar de païsatge, pot veure continuament renovat l'espectacle que té davant dels ulls, va representar uns *Pallers (Meules)* perpetuament els mateixos, perpetuament transformats, segons els canvis de l'atmosfera, del dia, de l'estació. Així, aquells pallers, representats en un camp ras, prop d'una línia de rústiques construccions, ara apareixen vaporosos, com embolcallats de boira; ara cristallins, com endiamantats de gebre; ara blanquinosos, com coberts de neu; ara negrencs, com xops de pluja; ara enrogits, com inflamats pel sol...

Confesso ingenuament que, en la passada Exposició Universal de 1889, els quatre o cinc païsatges que, de les seves primeres èpoques, en Monet tenia exposats a la Secció Retrospectiva, no varen produir-me, llevat d'un, tot l'encís que n'esperava. Potser era el veïnatge d'altres teles que els feia mal...

potser era la primerenca indecisió d'unes obres fetes en plena joventut... No sé... El fet és que jo havia vist obres d'en Pissarro, anteriors al puntillisme, notables sobre tot per la justa gradació de termes... i les visions d'en Monet llavors se m'apareixien com vacil·lantes, com dubtoses, en qüestió de plans i de valors. Ademés, jo no sabia trobar l'home innovador, revolucionari, que m'havien ponderat, en aquelles teles exposades, si se n'exceptuava un roquisser sortint del mar, brillant com monstruós joiell de pedreria, que, per lo imprevist i lo esplendent del tema, va causar-me impressió vivíssima. Després he fruit d'altres espectacles del mateix mestre, i, a copia de comparacions entre uns i altres pintors, m'ha semblat que arribava a distingir la seva personalitat, i que àdhuc penetrava tot l'esperit del paísatge impressionista, que, com tota llengua nova, vol, per ésser comprès amb plenitud i assaborit amb plaer, el seu temps d'iniciació.

Per això és que, quan m'he delectat plenament en la visió prodigiosa d'en Monet, ha estat ara, al contemplar a la galeria Durand-Ruel algunes teles de la sèrie d'*Els Pollancre* (*Les Peupliers*). El tema únic d'aquesta tanda de quadros no pot ésser més senzill. Representeu-vos, a la colzada d'un rierol, tres arbres esvelts i gràcils, tres *pollancre*, que, eixint d'un terror frescal, humit com el d'una prada, aixequen les enfullades copes vers el cel. Doncs bé: les visions d'aquest paísatge únic, observat a diferents instants del dia, en el transcurs de l'estació estival, constitueixen tot el poema pictòric: un quadro, o diem-ne una estrofa, per a cantar les hores matineres, quan les llenques bromoses teixeixen de pollancre a pollancre les glasses més subtils; un quadro per a descriure l'adveniment de la claror, que ho pinta tot de color de rosa, al voltant sempre dels tres arbres, de sobte desemboirats; un quadro per a explicar la llum incendiària del mig-

dia, que els tres pollancres reben com defallits, desmaiats de xafogor; un quadro per a referir el ventijol de la tarda, que fa estremir d'esgarripança les fulles; un quadro per a pintar la vinguda de la fosca, la vaguetat blavisca de l'escenari, la desaparició dels pollancres entre les ombres de la nit... I aquí teniu amb aquests quadros, i encara amb altres, molts altres (crec que en conjunt arriben a divuit), tota la serie dels *Peupliers*, cant de dolçor entonat a la permanencia canvianta de natura, a l'aparició de la vida, que es transforma a cada instant sobre el fons estable de l'univers.

I ¿com procedeix tècnicament en Monet per a realitzar en pintura l'evocació de semblants moments? Procedeix amb tota llibertat de mètode, adoptant un mecanisme o altre, segons li sembla que demanen el somni del propi esperit i el troç de natura que vol interpretar. — *Jo pinto com l'ocell canta* — conten els biògrafs que ha dit el mestre; i, al

compàs de tan lliure tecnologia, s'observen en la factura de Monet les més diverses modalitats d'ofici, sempre que el pinzell obeeixi a les direccions de l'intel·lecte i als impulsos del sentiment. Aquí veureu soques d'arbre en què la pasta s'acumula a gruixos, com per a traduir la sensació de lo sòlid, de lo rústec i lo cilíndric que dona el tronc centenari. Allí veureu espais tènues, lleus i esfumosos, en què la primària del color deixa transparentar el gra de la tela per a oferir la impressió de les atmòsferes lleugeres i diàfanes. En uns fragments lluminosos s'acusa la vibració solar de l'espectacle per medi de multicolors toquets que lluen davant dels ulls com espurnes movedices d'un incendi. En altres troços embromats se revela la boira de l'espai per subtils empastaments circulars que omplen el cel de vaporos misteris... I lo que diem de la llibertat de mecanisme també pot dir-se de la llibertat en les coloracions i de la llibertat dels arabescs, perquè a

tot aspecte natural hi fa respondre el mestre una especial ordenació de línies i una especial harmonia de colors. Cada sensació s'explica amb una factura nova, una paleta nova i un arranjament nou.

Mes aquesta varietat llibèrrima de tècnica no vol pas dir que no existeixi cert conjunt de lleis, trabades en el conreu del païsatge fenomenista, que vingui a constituir com un programa tàcit, no solament de Monet, sinó de tots els pintors impressionistes. Vaig a donar-ne una lleugera idea. Un extrem d'aquest programa fa referència a la concisió de forma: l'impressionisme pictòric demana en primer lloc un dibuix sumari que, eliminant lo superflu i accessori de l'espectacle, condueixi a la seva essencial representació. No pot ésser d'altra manera. Ni la rapidesa dels fenòmens atmosfèrics, ni el temps breu de l'observació, ni la interposició dels agents fluids entre el pintor i el natural, consenten un disseny detallista i nemi de les realitats

exterior. La forma, doncs, és sintètica, tan justa i precisa com assoleixi fixar-la la subtilitat del pintor, però integral, harmònica i de conjunt.

Una altra part del programa consisteix en la netedat i la simplificació de la paleta. Els colors que comunament estilen els impressionistes són els sis prismàtics: blau, groc, vermell, i llurs complementaris: verd, ataronjat i violeta, naturalment acompanyats del blanc. Amics dels tons clars i de les ombres lluminoses, sistemàticament han proscrit, la major part, els negres, els betums, les terres, els ocres, en una paraula, tot lo que els entorbeix la transparència de l'aire, tot lo que entelès la radiació solar, tot lo que les ubaga la vibració de les ombres, tot lo que espessís les vaporositats aquoses. Aquest, reduït a breus paraules, era el formulari tècnic dels primers impressionistes cultivadors del paisatge, com Monet, Cezanne, Sisley, Gauguin...

Mes farà cosa de set o vuit anys que un pintor jove, Jordi Seurat, mort un any i mig enrera, va venir a agitar de nou la prou agitada escola, plantejant el problema del puntillisme, que tanta remor ha mogut a tot arreu. Amb el pretext de treure de les coloracions tota la intensitat de llum possible, va declarar-se contrari al procediment usat per aquells mestres que, al barrejar els colors sobre la paleta per a aplicar-los a la tela convertits en diverses tintes, atenuaven considerablement l'esclat brillant del color. No: més valia posar tons purs en toquets simètrics, ja que la mescla que el pintor feia en la paleta, enterbolint el colorit, ja la farien sobre el quadre els ulls de l'espectador. I, per a ensenyar amb l'exemple la doctrina, va concórrer a una Exposició impressionista amb una tela, *La Grande-Jatte*, on s'aplicava amb tot rigor i amb tota la integritat aquella teoria de *la divisió del to*, ja parcialment assajada per antics mestres, d'Anglaterra sobre

tot. Fundat en la llei del *contrast simultani dels colors*, exposada primer per Chevreuil i completada per Charles Henry en els seus opusculs *Llei general de les reaccions psicomotrius* i *Harmonies de formes i colors*, el jove revolucionari va pensar establir la pintura sobre fonaments científics, donant el seu quadro com a demostració gràfica de la *mescla òptica*, adoptada sistemàticament.

Jo no conec aquella obra que tant rebombori va produir l'any 1886; però per l'Exposició de 1887, època en què el sistema puntillista feia furor pels cenacles de Montmartre, en vaig veure d'altres, algunes del propi autor i basades en igual sistema. En totes aquelles pintures, tant el to local com els reflexos dels objectes circumveïns, com el fenomen ambient (llum), com els complementaris, tot apareixia minuciosament anotat per medi dels consabuts puntets de color pur, és a dir, no barrejat. I d'aquelles infini.

des taquetes, d'aquells tons dividits que l'ull havia de fondre, realment en sortia una gran lluminositat. Lo que de molts no sortia era el païsatge. Més que un aspecte natural, moltes d'aquelles visions semblaven tapiceríes geomètriques. Però com que la llum, obsessió dels impressionistes, hi esclatava de ple a ple, varen ésser molts els conreueadors de païsatge que es varen adherir amb entusiasme a la doctrina nova. Fins mestres vells, com en Camil Pissarro, que, inspirant-se en la tècnica del gran païsatgista anglès William Turner, ja havia provat, amb èxit, d'aplicar parcialment *la divisio del to* allí on convenia i li semblava lògic dels seus quadros, van adoptar-la en totalitat, i amb totes les seves conseqüències, la teoria. Avui, afortunadament, se'n penedeix i torna a la llibertat del mecanisme. De la propia boca li hem sentit abominar d'un procediment que, si en certs efectes d'intensitat lluminosa dona la il·lusió del gran papalloneig observat en

la natura durant les hores d'extrema vibració, usat sempre i a tot arreu d'un quadro, és a dir, sistematitzat, disol la forma, anul·la les qualitats i destrueix el dibuix. — *Ça exalte la couleur, mais ça abîme la nature...* — ha dit, aquest artista perpetuament inquiet, quan un benvolgut company, en Zuloaga, m'ha presentat. Té raó el mestre: sempre que el procediment s'adopta pel sol procediment, sempre que els recursos tècnics ocupin més lloc que la visió, l'art resultant podrà ésser una moda, però no serà mai perdurable.

Per això és que, mentre el puntillisme sistemàtic va decandint, anunciant la fi d'una vida que no haurà estat profitosa per a l'art pictòric, l'impressionisme d'en Monet, dels Sisley, i les darreres hores d'en Pissarro, s'aguanten fermes després d'haver donat inesborrables ensenyances a la pintura de tot el món. Tant els citats paisatgistes com en Degàs, en Renoir, la Berta Monissot i altres

pintors de la figura humana, no sols poden alabar-se d'haver engendrat una pintura nova, sinó d'haver subvertit i capgirat la dels demés països europeus.



BURNE-JONES
I EL PRERRAFaelisme



Un gran sentiment d'expectació, una profunda curiositat dels sentits i l'intel·lecte, m'atreien, ara fa quatre anys, vers les pintures prerrafaelites que s'exhibissin en la Sala Anglesa de l'Exposició Universal. Aquell art, tan controvertit pels uns i tan celebrat pels altres des dels temps ja un xic remots dels Madox-Brown i els Dante Gabriel Rossetti, jo fins aleshores quasi sempre l'havia entrevist tan

sols al vesllum de lletres i paraules: judicis crítics, disquisicions teòriques, doctrines literaries... Visió directa de l'obra, res; visió indirecta, ben poca cosa, perquè únicament les reproduccions, no molt notables, de Cheneau me n'havien avançat alguna idea gràfica.

Per això és que el pensament de què llavors anava a veure en la realitat de les properes manifestacions una part, xica o grossa, de l'escola prerrafaelita, me tenia com inquiet, com excitat, més que per res pel gran desig que abrigava de què les pintures desconegudes interessessin la meua sensació, com bona part de la doctrina sabuda interessava la meua intel·ligència. Estímul literaris, incentius mentals, acumulats de molt temps, pugnaven per obrir-se pas, per expandir-se, per satisfer l'irreductible impuls de comprensió i delectança. Durant anys, molts anys, quasi durant una joventut entera, el moviment del prerrafaelisme britànic

ocupava considerable lloc entre les meves cerebracions estètiques. La iniciació, és clar!, quasi tota era deguda a la prèdica calenta i multiforme de Ruskin, que, a llenques disperses i a troços escaducers, molts cops de segona mà, s'havia infiltrada en el meu esperit, unes hores aclarint-lo, altres hores emboirant-lo.

En la doctrina ruskiniana que jo sabia, hi dominaven infinitat d'idees que, insinuades en poètica abstracció o anunciades en síntesi filosòfica, trobaven ressò simpàtic en el meu pensar i el meu sentir, com en els d'altres homes del meu temps, educats com jo mateix a la llatina o, per millor dir, a la francesa. Però aquelles mateixes idees m'arribaven a contrariar així que les veia sistemàticament desenrotllades, aplicades a la viva força, convertides en dogma escolàstic o en precepte tècnic.

La devoció als mestres primitius, principi fonamental de la confraria, era natural que

afalagués una de les meves afeccions més cares; però la preterició, l'abolició de tres segles de pintura, a arrencar de l'obra de Rafael, que decretava l'escola, me feia tot l'efecte d'una deducció fanàtica. Les coloracions clares, intenses, vives, exhaustes de betums preparatoris, proclamades a Anglaterra amb igual fervor que en els cenacles impressionistes de França, era un altre extrem del programa ruskinià que m'atreia i em seduïa; però, d'això a condemnar per immorals, per satànics, els colors tèrbols i foscos, trobava que s'hi estenia un abim ple de sectaris exclusivismes. M'entusiasma va igualment (sobre tot en aquells dies de verisme a ultrança) l'amor, l'adoració, la idolatria a la veritat de la naturalesa, que constitueix el fons més permanent de l'evangelí de Ruskin; però em desplaïa i em desconcertava l'anàlisi pueril, per minucios, que, segons el mestre, ha d'aplicar el pintor a cada cosa de per si, per insignificant que

li sembli, fins a donar idea científica de les particularitats geològiques d'un terrer, dels caràcters específics de la planta i de l'anatomia d'un insecte. Semblant detallisme embafador, no ja d'un arbre fulla per fulla, sinó d'una fulla fibra per fibra, desfeia de cap a peus la meva estètica llatina, des de noí assimilada, segons la qual tot detall, tota minucia, deu sacrificar-se a l'harmonia del conjunt. I la que, de preferència entre les demès doctrines, me tenia el cor guanyat, se referia al bell propòsit de què l'art fos una ensenyança pública, un decor cívic, una noble lliçó d'imatges per a tots els ciutadans; mes tinc de dir que em costava treballs i penes de compaginar tals intencions educatius amb l'afició constantment sentida pel crític-poeta a l'idil·li camperol i amb l'odi que ha portat votat tota la vida a l'agitació fecundadora de les modernes cosmòpolis...

Aquestes i altres idees ruskinianes, meitat de savi, meitat de mistic, espirituals per

un cantó, naturalistes per l'altre, se bellugaven confoses dintre del meu pensament al penetrar, no sense certa emoció, a la Galeria Anglesa de l'Exposició de 1889. Sabia que allí, al costat de famosos retrats de Hubert Herkomer, i d'helèniques histories de sir Frederic Leighton, i de romanes feminitats d'Alma Tadema, hi trobaria els mítics espectres de Watts, hi veuria les contemporànies escenes anecdòtiques de Millais, i, sobre tot, sobre tot, una de les invencions més celebrades de Burne-Jones, *El rei Cophetua i la donzella mendicaire...* i el presentiment de delectacions novíssimes accelerava el ritme de la meva expectació. I vaig penetrar en la Galeria i vaig gaudir l'espectacle de les exòtiques pintures.

No tinc pas la pretensió d'explicar-les totes, perquè, encara que tan llarga tasca em semblés possible, l'abandonaria de moment, ja que tan sols és de Burne-Jones de qui em proposo parlar ara. Mes tampoc vull preterir

els demés mestres anglesos fins al punt de no dir paraula del conjunt singularíssim que ofería l'exhibició. «Singularíssim» és el mot exacte. Perquè lo primer que ens saltava a la vista era lo impensat, lo mai vist, per no dir lo excèntric, de tota aquella pintura. Sortint com sortia de les seccions d'Italia, d'Espanya, d'Alemanya, de Rússia o d'Àustria-Hongria, plenes de quadros tots ells buidats en els motlles, més o menys vells, més o menys nous, de l'art francès, aquella sala, antifrancesa quasi tota, feia un efecte desconcertant. L'art d'allí era un art britànic, essencialment britànic, fins en mig de les seves imitacions italianes i gregues; era un art exclusiu, enterament divers o, millor, oposat al dels altres països europeus. I no es pensi pas que de la seva raresa, de la seva excentricitat, se'n pogués donar directament la culpa a lo militant de la *Germandat Prerrafaelita*, que era com en un principi va nomenar-se l'agrupació. Els mestres anglesos que

exposaven a París en la darrera Universal, no podien titular-se'n, d'adeptes de la confraria: els uns, com Millais, per haver-se'n ja sortit; els altres, la immensa majoria, per no haver-hi ingressat mai. Potser l'única excepció que en tot cas devia fer-se era a favor de Burne-Jones, que havia figurat com a capítol del moviment en sa segona tongada. En concepte de cenacle, de corporació, en 1889 ja no en restava ni ombra, de la famosa confraria. Però, així i tot, la major part de les pintures angleses apareixien als meus ulls altament influïdes per l'ideal i la tècnica, per la doctrina i el procediment, *urbi et orbi* pregonats com veritats absolutes per aquell prerrafaelisme tant eficaçment revolucionari, i per altra banda tan anglès, que no sols constituïa, com ha escrit Chesneau, *una escola dins l'escola*, sinó que ha arribat, en molts aspectes, a transformar l'art britànic (l'acadèmic, l'oficial i tot) fins a imprimir-li caràcters impossibles d'esborrar.

Podrà haver desaparegut de les firmes dels quadros les inicials d'un dia: P. R. B., *Pre Raphaelita Brother*, Germà Prerrafaelita... podrà haver-se desfet el cenacle, la germanadat... lo que no és probable que es desfaci mai del tot, com a cosa nascuda del mateix terror insular o ja empeltada definitivament als esperits d'aquell poble, són els principis, són els ideals en què la moderna escola s'ha fundada fins a donar a Anglaterra una pintura nacional.

Per això hauríeu pogut veure que un artista com sir Leighton, amb tot i ésser president de la Reial Academia de Londres, amb tot i no haver format mai part de la confraria prerrafaelita, seguia sistemàticament certes tendències que un temps varen ésser grates an aquella comunió. Un signe ben exterior ho demostrava: els plegats de les vestidures femenines. Les figures de dona clàssiques que tenia exposades a la passada Exposició, totes lluien en el ropatge aquells

plecs menuts, ximicats i múltiples, aplacats al còs a la manera botticellesca, que Ruskin havia líricament cantats en les seves crítiques poemàtiques, i Burne-Jones escollits per a les seves Dorotees i Bibianes. Per això hauríeu vist també que el pintor simbòlic i moralista Watts (que, si en procediments i idees ha seguit moltes pragmàtiques prerrafaelites, ha estat per pura coincidència del propi temperament) estilava, com tants altres dels seus confreres, unes coloracions vives i fortes, del tot ajustades al cànon de la germandat. Darrera les fantasmàtiques aparicions d'aquell pintor, vivament, cruament acolorides per medi d'esclatantes filargarces, semblava oir-se la veu de Ruskin quan trona contra els grisos, contra els negres, contra les tintes atenuades o brunes.

I a través de semblants aspectes, a través de coloracions intenses i fulgurantes, i a través de mil reminiscències personalment arrencades als tipus d'art antic, lo que sobre

tot se desprenia del conjunt d'aquelles obres era un esforç suprem vers l'intel·lectualitat, vers la grandesa moral. No era únicament el goig dels ulls lo que perseguíen la major part d'aquells quadros, sinó la revelació de la idea, l'enlairament de l'esperit. Erudites representacions tretes de la historia, del mitu o de la llegenda, eren els temes preferits de les pintures; conceptes filosòfics, intencions psíquiques o lliçons morals, se transparentaven amb facilitat darrera dels colors i de les formes. Se veia que aquell art, tant o més que un plaer, era una prèdica feta per a estimular als homes als grans pensaments, a les grans accions. Se veia que aquella pintura era obra d'artistes cultíssims que, ademés de preocupar-se de l'ofici de pintar, se preocupaven de lletres, de filosofia, de sociologisme; se preocupaven sobre tot de donar al poble d'Anglaterra un art que fos alhora decoratiu i intel·lectual.

Lo que aleshores dubtava, i encara se-

guesc dubtant en certs moments, és que una pintura que, per a ésser compresa i assaborida amb fruit per l'enteniment, necessita suposar a l'espectador antecedents històrics, preparatius literaris i previes erudicions, pogués devenir art popular com el que William Morris pretenia en el seu llibre d'Estètica. Decoració per als ulls de la gent, sí. Però ¿llicò educadora per a l'intel·lecte de les multituds? Una pintura com aquella, tota reflexiva, tota subratllada, rublerta, a voltes, de savies al·lusions o de científics detallismes... ¿com havia d'ésser la gran pintura del poble que volia oposar Ruskin al quadro preciós de cavallet, patrimoni de les classes riques?

Mes, deixant ara de banda disquisicions d'art social, preferesc parlar un moment de Burne-Jones, el gran pintor de les llegendes cèltiques, o de les mitologies fatalistes, i el creador de més geni que el prerrafaelisme hagi tingut, tant en les èpoques inicials de

Madox Brown i Rosseti com en els dies presents. *El rei Cophetua i la donzella mendicaire* estava instal·lat, en la passada Exposició, al centre de la Galeria Anglesa, en la testera d'honor, com en disposició de rebre l'homenatge que tributessin les arts continentals a l'obra del famós mestre britànic. Passant per entre els rotlles de visitants i visitantes, vaig anar acostant-me a la pintura i... jo ho confesso lleialment, la primera impressió que va produir-me, començant pel seu estrany format i per la raresa de l'escenari que en el quadre es descobria, va ésser la de sorpresa, quasi d'estupefacció.

Figureu-vos, de primer antuvi, un quadre estret, relativament estret per l'alçaria que tenia, com si es tractés de les mides d'un gran plafó de paravent. Imagineu-vos, per altra banda, que aquest gran plafó s'oferia com recompartit en tres principals termes esgraonats que representaven successivament les diverses parts d'un trono... Trono

grandiós, magnífic, estranyament magnífic, obrat de sumptuosos marbres i guarnit de rics tapiços, que tenia no sé què de bazar oriental i d'altar esplèndid i d'intim camaril. La part més baixa d'aquella disposició ascendent era la graderia, la part mitjana era el setial, la part més alta l'espatller... i encara més amunt, darrera el trono, apareixia entre feixucs cortinatges un quart terme més llunyà, una especie de recambra que donava a un remot jardí...

S'ha de reconèixer que a un esperit habituat a les estructures que, tant en lo modern com en lo antic, han estilades els pintors del continent, una disposició imprevista com aquella l'ha de sorprendre, indefectiblement, quan la contempla per primera volta. Doncs bé: igual sorpresa que el format del quadro i el concepte escenogràfic de l'espai, va ferme la distribució de les figures que intervenien en la representació. Penseu només que en la part baixa, en la graderia, s'hi

trobava assegut, de perfil, el rei Cophetua, ben armat de totes armes; més enlaire, en el setial, s'asseia, de cara a l'espectador, la donzella mendicaira, mal coberta de pobres vestidures; i adalt de tot, darrera l'espalller del trono, treien el còs dos nins, dos patges, fraternalment agrupats i fastuosament vestits.

Perquè... de sumptuositats i d'opulències, demaneu-ne les que vulgueu... Una fantasia d'esplendors, una imaginació de cortesanes riqueses, sols comparable, per lo excepcional, amb l'originalitat de la invenció, invadia els àmbits de l'amorosa escena. Semblava que els dons prestigiosos que posseeix un pintor de fingir metalls preciosos, preuats joiells, brillantes orfebreries, exquisits marbres, meravelloses estofes, delicades flors i opulentes indumentaries, tot ho hagués vessat a dojo Burne-Jones per a glorificar la romàntica passió d'un rei per una donzella miserosa. Els colors més rics de

blau i rosa, d'escarlata i verd, de porpra i violeta, exornen els cortinatges de la recambra i els coixins i draperies del setial; els marbres més esplèndids i més subtilment tallats magnifiquen l'escenari; la més ben cisellada de les armadures cobreix el còs de Cophetua, el monarca guerrer i enamorat que, en signe d'adoració vers la donzella, sosté a les mans la més magnificenta de les reials corones. Tot és rutilancia, tot és esplendor, tot fauste, en aquella visió de somni...

No: tot no... Perquè la pobre mendicaire, tan rica de gracies i formosures com mísera de tresors i de llinatge, apenes té prou roba en son groller vestit per a tapar-se les carns rosades... i, entre encisada d'amor i avergonyida per sa pobresa, encarna el contrast vivíssim de la miseria passada amb els esplendors presents. ¡Oh, com vos empresona l'ànima la llegendaria visió del príncep enamorat de la filla del no res! Lo que havia començat senzillament per sorpresa davant lo

singular de l'espectacle, i esdevenia després enlluernador davant del decorat extraordinari, acabava per convertir-se en emoció davant lo humanal de l'amorosa escena. Perquè, si era particularment britànic el format del quadro, i particularment britànica la disposició escènica, i particularment britànica la magnificència decorativa, signe artístic d'un poble potent i ric... lo que és l'expressió de les figures resultava senzillament humana, és a dir, perpetua i universal. La mirada de foc, silenciosament devoradora, llançada pel rei apassionat a la donzella captaire ascendida a ocupar un trono, revela el poema de la igualtat davant l'amor que ha sentit l'home en tots els segles i en tots els pobles de l'univers quan ha cantat l'epitalami del cavaller i la pastora. En la mateixa nina pobre, pintada per Burne-Jones, cèltica de pura raça, cèltica de pura sang, s'hi senten palpitars inspiracions, eflusis d'altres països, italians sobre tot. Els seus

ulls hipnotitzats, ademés de pudor íntim, manifesten l'orgull de veure's adorada per un rei, i tal manifestació de sentiment femení es delata per aquells enigmàtics i misteriosos signes de què Vinci va penetrar tot el secret. Si, en tota aquella pintura s'hi traslluia, darrera sempre de l'esperit anglès, la idolatria ruskiniana pels adorables mestres italians, immediats antecessors de Rafael. No teníeu pas més que observar les esquadrades architectures, decorades amb finíssims arabescs, del trono de Cophetna; no teníeu més que veure l'armadura superbament cisellada que revestia el príncep enamorat, perquè el record inesborrable de l'art exornatiu de Mantegna us vingués al pensament. No hi havia pas cap dubte; la imitació prerrafaelita de pintors florentins i paduans ressortia prou visible. Però també s'ha d'afegir que les reminiscències d'aquell art amable, fet per a la joia serena dels ulls i de l'esperit, en l'obra anglesa apareixien

com amarades d'un èxtasi melancònic, d'una ombra de fatalisme, que era ben bé cosa de l'ànima de Burne-Jones. ¿No s'ha arribat a assegurar, entre la gent puritana d'Anglaterra, que semblant art era pessimista i, per lo tant, immoral?

I aquest sentiment d'irreparable tristesa, potser per la càrrega desoladora dels anys (he sentit dir que el mestre en compta més de seixanta) s'ha accentuat encara més, com ho demostren les pintures que actualment té exposades al Saló del Champ-de-Mars. Penseu tan sols que una d'elles representa el tètric episodi de la historia de Perseus, l'hèroe mitològic grec, quan se proposa sorprendre la Medusa en son monstruós castell per a occir-la, decapitar-la... L'entonació sorda del quadro, que, contra totes les prescripcions ruskinianes, apareix fúnebrement pintat d'un estrany color basàltic, mig de rovell, mig de piçarra, ja predisposa l'ànim a l'aclaparament. Un

país volcànic i enclotat, sense plantes, sense arbres, sense horitzons, constituït per pelades roques que en últim terme sostenen l'embruixat castell de la Medusa, és el dantesc escenari de l'espantable representació. I, per entre aquelles ombres de mal somni, per entre aquells roquissers de color indecís de ferro, se mouen angunioses les guardiannes del castell que, com són velles i cegues, van d'esma, mig arrupides, fent gestos de foll encongiment. I per allí també passa Perseus, com un crustaci espectral, amb la seva cuirassa formidable, feta d'escates d'acer, cercant a les palpentes el talismà misteriós que li ha d'obrir les portes de l'encantat castell...

Després d'aquest espectacle ple d'angoixa, ve el *Retrat d'un Nen*: una cara pàl·lida, malaltaça, tèrbola, on lluen, com en certes efigies mig-evals, uns ulls grossos, febrosament engrandits, oberts pel desvari o per una mòrbida visió interior. Per aquí tothom

diu que és una imatge malsana, deleteria, molt més acostada als fantasmes estilats per Watts, o als personatges quimèrics de Mæterlink, que a les tradicions prerrafaelites. Potser sí. Mes lo que jo, per la meva banda, us puc assegurar és que els ulls d'aquella criatura se us agafen als sentits i a les potencies, per no abandonar-los ja en la vida, com no us és possible deslliurar-vos per mai més del somris de la Joconda, un cop l'heu arribat a contemplar. Lo que hi ha de diferencia és que el somriure de la Joconda és equívoc, indesxifrable, enigmàtic, i tant pot ésser d'ingenuïtat com de sapiencia, d'esperança com de negació, de beatitut com d'ironia... mentre que el mirar del *Nen* de Burne-Jones us deixa a l'esperit un sentiment estrany, però definitivament ple d'amargor. Sembla que aquella criatura vulgui avergonyir-vos, amenaçar-vos, com si en nom d'una generació nova fes càrrecs, als homes presents, de vicis, de delictes, pels quals ella està patint...

Però, allà on la mirada que el gran pintor anglès sab donar als seus personatges exerceix tot el poder d'una real fascinació és en el quadro que titula *The Depths of the Lea* (*Les fondaries de la mar*). És un plafó estret i alt, per l'estil del de Cophetua, i, com les demès pintures de Burne-Jones, també deixa sorprendre aquesta, per lo estrany de la invenció i pels medis singularíssims de què es val per a exterioritzar-la. Fa l'efecte del somni d'un poeta apocalíptic, posat en escena per un pintor cruelment serè i dotat de pacientes delectances. En *Les fondaries de la mar* se sent cantar dolçament l'etern poema de la seducció femenina i el sacrifici de l'home enamorat. Amb tota suavitat i amb tot silenci, allí s'assisteix al drama esgarriós de quan la fatídica sirena, després d'encisar al mortal amador amb ses canturies, l'atrau i se'l xucla mar endins. L'escena tremenda passa al fons de l'occeà, davant d'uns pilars de roca que fantasiosament vénen a repre-

sentar el pòrtic de la cova o del palau submarí on habita la sirena. I al bell mig d'aquella màgica regió, mai somiada en pintura, apareix rosada i incitanta la nimfa de la mar i de la mort, en forma de donzella misteriosa que, com les Tritònides, és dona de mig còs per amunt, i peix de mig còs per avall. Amb els seus braços d'immortal deessa, té estretament agafat el jovincel que ha seduït a flor d'aigua, i l'estira cap al fons, com si el volgués fer penetrar dintre el pòrtic del seu quimèric palau. Però veus-aquí que, mentre la sirena, amb un inoblidable somris damunt dels llavis, sembla celebrar la seva eternal victòria, el jovincel torç el coll, agonizant, mancat de l'aire de vida. La nimfa somriu i triomfa lluint la immortalitat del seu còs nu entre la transparència de les aigües; però l'home de la terra defalleix i mor en aquell element estrany que li sospèn el respir i li fa tornar lívides les carns del còs.

I és de veure com el contrast altament

tràgic de les figures, pictòricament esdevé traduït per una gran harmonia de línies verticals i de tenues coloracions. Ni una exhibició dramàtica de triomf per part de la sirena, ni una estemitut de mort per part de l'home. Tota l'expressió està continguda en el gest llàgüid del mortal que ha declinat la testa, i en els ulls vivíssims de la sirena que somriu. I la mateixa contenció de forma i d'actitut que presenten els còssos nus enllaçats, ofereixen els suaus colors. Una total harmonia entre rosa i glauca concilia no tan sols les nimbances verdoses del fons del mar i les carns dels còssos, sinó els mil i mil corpúscols de tot ordre que, segons les fórmules de Ruskin, fidelment observades aquesta volta pel pintor, accentúen la veritat de l'escenari, decorant-lo preciosament. Gràcils bambolles que s'escapen del còs de l'amador, encara un xic impregnat de l'aire de la terra; roques fulloses dels pilars del pòrtic terrible i misteriós; arenes finíssimes,

còdols lluent, petxines multicolors del fons oceànic..., tot se fon en una blavesa de tons quiets que dulcifica lo punyent de l'espectacle.

Lo més brillant que hi ha en tot ell, i per això us pertorba l'ànima, és la mirada joiosa, equivocadament joiosa, de la sirena. Un se'n va de davant del quadro amb un dubte que el desconcerta. ¿Per què somriu d'aquella manera estranya? ¿Ho sab que estira un cadàver al fons del mar i sent la joia fatídica del seu mortal triomf? ¿O bé és que ho ignora que l'home que duu entre els braços hagi espirat, i somriu davant la felicitat amorosa que l'espera? ¿És inconsciència, aquell somriure? És perversitat? No és fàcil dir-ho. Lo cert és que un surt confòs de la vista d'aquests quadros que, com l'esfinx de Thebes, proposen enigmes als passants.



EUGENI CARRIÈRE



Enlloc com en les grans capitals cosmopolites se noten millor els símptomes d'inquietut i d'incertesa que, de vegades indecisos, de vegades ben definits, apunten sovint a la superfície del còs social, no prou segur de la seva estabilitat i la seva direcció. Encara que la generació dels nostres dies ofereixi exteriorment la més serena de les despreocupacions, la més tranquil·la de les indiferències, és indubtable que en el fons se sent esclava de la

por invencible, quan dirigeix la vista al pervenir obscur. Fins en mig dels seus triomfs científics, entre apoteosis de les mundanes festes, entre els esplendors d'aquests certàmens de l'art i del treball humà, l'actual generació, vista per fora, somriu i triomfa; però, per dins, tremola, dubta, com si sapigués de segur, o pressentís almenys, que està assistint al pròleg de la tragedia immensa que ha de tenir un desenllaç fatal per a totes les prerrogatives, distincions i categories socials més fermament establertes.

Amb institucions seculars que s'enderroquen o abdiquen, davant la família que es relaxa o es disol, enfront d'una lluita per l'existència que cada dia s'enverina, davant dels conflictes entre el diner i el treball que tot sovint esclaten; desfets, per altra banda, els murs de contenció que poguessin oposar resistència a la corrent destructora... l'agitació s'apodera de les col·lectivitats, se trastornen els tradicionals equilibris, i les clas-

ses elevades i, sobre tot, les mitjanes, experimenten una mena de terror milenari per llurs futures destinacions... no per aquelles destinacions mediates, espirituals o d'ultra-tomba, com les que espantaven a la gent de l'any mil, sinó per altres molt més pròximes, contingents i utilitaries, per ésser de les que giren dins de l'esfera dels interessos mundanals. Però en cap societat, com en la francesa, està tan legitimat aquest terror al pervenir, per ésser aquesta nació com el centre universal d'on surten i on afluïxen totes les tempestats político-socials, nascudes de l'expansió del pensar modern. Així en l'ordre polític sentim invocar la dictadura com a suprema aspiració, així en el terror de l'art i de les lletres veiem accentuar-se les tendències extremadament espirituals; com si amb semblants reaccions i medis repressius tractessin les col·lectivitats de posar-se en guardia contra els fantasmes paorosos de lo futur.

I, en lo tocant a l'individu i a la família, ¿no és, potser, un greu síntoma d'aquests espantables pressentiments l'horror a la procreació? L'home s'espanta de tenir fills perquè no en pot preveure l'avenir en mig de tantes inquietuts i incerteses. Aquesta despoblació de França, que tant dona que fer i que dir a filòsofs i moralistes, no deu reconèixer més origen que el dubte de lo futur.

Però, si així passa per lo que diu als egoïsmes de l'home, el terror a l'enigma de la vida va canviant de caràcter, va sublimant el seu aspecte fins a determinar-se en tendres sol·licituts, en heroïques abnegacions, així que arriba al sant tabernacle de l'amor de mare. La mare també les sent (millor que l'home tal vegada) aquestes inquietuts del demà insegur: per això, atenta i vetlladora a la conservació dels fills, tem i defensa, ama i protegeix; per això, com lloba zelosa dels seus petits, s'esforça en prevenir els esculls

i bela clamorosa contra les ombres de lo desconegut. Bé prou ho sab, perquè l'hi diu el seu cor amant, que, si bé els fills de ses entranyes guardaran tota la vida les herències dietèsiques llegades pels seus ascendants, poden, en canvi, en el va-i-ve del pervenir, perdre l'herència d'or i privilegi, pastada pel paternal afany. En els seus dèbils petitets hi veu instintivament, la tendresa de la mare, les víctimes dels mals hereditaris, les víctimes del contagi i de l'anèmia, les víctimes de les probables evolucions socials, quan més tard hauràn de moure's per si mateixos, els fills del seu cor, en aquella tràgica atmòsfera, prenyada de perills i d'amències, on aniràn a resoldre's els més paorosos problemes, on fatalment se lliuraran les terribles batalles del destí...

Doncs bé: aquesta elegia de la Maternitat amorosa i anguniada dels nostres temps, és la que canta en ses obres commovedores el pintor Eugeni Carrière. De dins mateix de

les classes burgeses, que per llur posició intermitja entre les capes baixes i les altes són les més exposades a les pressions de les unes i a les exigències de les altres, constantment ne treu l'artista els temes humans de les seves visions pictòriques. I si és veritat, com per aquí em diuen, que és en la seva pròpia llar o en la dels seus parents i amics on observa i reproduïx el pintor les seves escenes de la vida de família, un ja s'explica aquella autèntica, veritable intimitat que en mig del somni i del misteri respira l'obra i és un dels seus encants més perdurables. Qui hagi vist dues o tres teles de Carrière podrà envanir-se de conèixer una gran personalitat de la moderna pintura, emportant-se'n de passada l'inesborrable record d'un art eloqüent, verídici i en perfecta harmonia amb el sentiment de la representació.

... Imagineu-vos l'interior d'una família de la classe humil, en les hores indecises del

capvespre. Aquesta hora somnolenta i majestuosa és la que de preferència el pintor tria, sens dubte perquè més que cap altra contribueix, amb son velat misteri, a les tendres i somnioses intimitats de la llar. Les ombres del crepuscle, surant per l'àmbit de l'habitació com una atmòsfera grisenca, embolcallen, lo mateix que una carícia de melanconia, figures, mobles, parets. Sols allà al fons brilla encara la motllura daurada d'algún quadro, o la lluna d'un mirall, o l'aresta envernçada d'algún moble, o les flors marcides d'un *bouquet*. Tot lo altre reposa en la quietut i en el crepuscle, no tan ombrívol, per això, que no deixi veure, dolçament esfumats, els personatges de l'escena. En primer terme la mare, encara jove, obscurament vestida, modesta en la seva actitud, casta pel seu front immaculat, on vénen a partir-se com en dues cortines les floques desllaçades dels seus cabells. Asseguda en mig de la boirosa habitació, té entre els seus

braços la criatura de volquers, amb els peus nus, delicada i fràgil com una ala de papallona, rosada i rossa com una poncella de rosa-tè.

Amb un gest de tendríssima abraçada, que alhora significa fermesa de protecció i viciadura de carícia, la mare l'estreny contra el seu pit generós... mentre que, girant el cap, dóna amb amor els llavis a la nena gran, que està al seu costat, alçant-se de puntetes i allargant el coll per a conseguir el bes maternal. Un xic apartat del grup, surt de l'ombra la silueta d'un altre nen; i allí, més lluny, darrera d'una mampara, dormiteja l'avia, quasi enfonsada en la obscuritat. En lo restant de la cambra hi regna la més espessa de les foscors, com un ambient de misteri mesclat de recolliment. Quan un contempla aquesta imatge de l'amor i la pietat, quan un se detura davant d'aquest quadre de la llar luctuosa i abatuda, el pensament se trasllada als llunyans dies en què,

porucs i vacil·lants, ens arrupiem a la falda de la mare protectora i santa.

En altres ocasions, aquest poema de la maternitat i de la infància toca als límits de la tragedia, no per íntima i anònima menys impregnada de terror... El recent nat està malalt, molt malalt... el metge ha dit que es podia morir aquella nit mateixa. És al capvespre d'un dia cru d'hivern; afora cauen, revoletejant, els borrallons de neu; adins de l'habitació baixen pausadament les glasses negres de la nit... Veieu? aquesta és la cambra del malalt, tota silenci i obscuretat. La mare té l'infant sobre els genolls, esllanguit i pàl·lid com una flor marcida... i la pobre dona el besa, el besa amb tal efusió amorosa, amb tal paroxisme de passió, com si amb aquell bes volgués transfondre-li la propia vida. Però el petitet defalleix, i dels seus dits sense tacte llisca una joguina que ja no pot sostenir. Un dels seus germans s'ajup silenciosament per collir-la, mentre una nena ja

crescudeta va avançant a poc a poquet amb una taça entre les mans. Quasi embolcallats en l'ombra que projecta un angle, altres nens, els més grandets, miren esmaperduts el trist espectacle, com esfereits pel dolor del germà i per l'angunia maternal... Entre- tant la nit va estenent per tots indrets el seu fúnebre crespò, com si portés pressa per endolar aquella cambra on agonitza un nen. Aleshores sentiú que el cor se us nua, que us entra una angoixa, una angoixa indefinible, a la què, tant com lo dolorós del drama, ha contribuït de segur la manera fantasmagòrica d'ésser tractat. La tonalitat apagada del conjunt, la coloració negrosa tirant a sutge, el revol d'un pinzell que ací i allà va dipositant lleugeres veladures de grisalla, el cluqueig intermitent de les llums inquietes, la fluidesa d'una ombra estranya que fa la il·lusió de moure's; tot, tot ajuda, com element de suggestió, al moviment afectiu que produeixen a l'ànima aquelles melangioses escenes.

No he vist mai una relació més estreta entre la *manera* i el *concepte* que la que es desprèn d'aquestes teles pietosament pessimistes, on les foscuries tremoloses s'acorden amb la negror de les ansies maternals. D'aquesta unitat expressiva i significativa arrenca per mi la suggestió anguniosa que produeixen aquests quadros, intensos i fogosos, malaltïços i convulsos, fets amb el cor i el cap en hores de febre i d'intuïció. Però... fixeu-vos bé en lo que us vaig a dir, perquè això us demostrarà l'instint meravellós de la pintura de Carrière. Així que el pintor canvia de tema (i, amb el tema, de sentiment), canvia també, com és lògic, de color, d'entonació. A un nou aspecte de vida humana, una nova modalitat pictòrica. Plora l'assumpte? Doncs el color ha de plorar. El tema somriu? Doncs el color ha de somriure. Mireu *Le premier voile*, el quadro que va tenir exposat en 1889. Aquí la tonalitat obscura s'ha convertit en lluminosa, les

tenebrors en transparencies, els negres bistrosos en perla-gris. «—¿Per què aquesta festeta—direu—de la llum i del color?» Doncs perquè en el tema també s'hi celebra una altra festeta: una festeta de la vida de família; perquè en aquella llar, altres cops endolada per la mort, s'hi estan fent avui els preparatius per a la primera comunió de la nena gran.

Mireu: passant a través de les cortines blanques, s'escorre la llum, papallonejant ajogaçada per damunt dels mobles, les parets i les figures. La mare, quasi somrienta, se disposa a posar sobre el front de sa filla el nevat vel de musselina, mentre un xicot ploraire, mal humorat, s'agaia a les faldilles de la bona dòna. A un costat, un grup de nens grandets està contemplant l'escena amb posat una mica picaresc, i a l'altre, prop de la porta, esperen els avis per a dur la moceta a la funció. Els colors de què el pintor va vestir la seva obra ajuden, en gran

part, a la impressió de recollida felicitat que respira la patriarcal escena. Per això apel·la l'artista a tot lo que la paleta conté de més amable i vaporós: a les games més tendres, a les nimbances més rioleres, a les mescles més delicades. En aquests acords, ara somrisents, ara luctuosos, ha construït Carrière les seves harmonies de color, segons hagi volgut cantar les expansions o les penes de la mare; ja sia en els seus comptats moments d'esperança, ja sia en les seves hores freqüents d'aflicció.

Obeint als uns o als altres sentiments, és imponderable l'extensió amb què el mestre ha tractat els temes del bes ardorós i de l'abraçada estreta, de l'afalac intraduïble i de la carícia trastornadora, del plor desfet i dels sanglots comprimits, que constitueixen el sagrat poema de la maternitat. No solament en olis, que ja van prenent possessió dels grans museus, sinó en carbons, sanguines i puntes seques (les representacions de les

quals col·lecciono amb pler, com devot que soc de l'artista), ha anat anotant, amb sa gran mestria de dibuixant expert i inèdit, les més tendres inflexions, les més imperceptibles variants d'aquesta comunió de carn i de sang, de còs i d'esperit, en què es confonen i fortifiquen les mares i les criatures, en llurs follies, en llurs contactes, en llurs postures i en llurs deliquis.



JOAN FRANCESC RAFFAELLI



ense sortir del Saló del Camp-de-Mars, titllat tot sovint per sa fisonomia ultra-idealista, ens és possible comprovar una altra vegada aquesta observació, tantes vegades feta, encara que no per això menys exacta i justa: la de què en tots els temps han coexistit, com és probable que coexisteixin en l'avenir, aquests dos conceptes i modalitats de bellesa plàstica, tan antics com l'art, que les gentes nomenen *realisme* i *idealisme*. Només cal

veure al costat de Puvis de Chavannes i de Burne-Jones a Meunier, Edelfelt o Jeanniot, i al davant de les visions supra-sensibles de Schwabe i de De Groux les naturalistes escenes de Montenard, Stevens o Raffaelli, perquè s'esvaeixin un xic els precipitats recels d'aquells que temen que en la tempesta ideista acabin per naufragar els progressos que ha realitzat l'art fonamentant-se en la ciencia i en el procediment experimental.

Per lo que toca a pintura, són prou il·limitades les seves esferes d'acció perquè hi capiguen folgadamente l'artista que abans que per la imatge procura per la idea, i el que miri de preferencia les realitats immediates; el que aspiri a la generalització, i el que es deturi en el caràcter individual; el que ambicioni lo absolut i immanent, i el que es doni per satisfet amb lo mudable i transitori. Obra de bellesa varen fer els flamencs i holandesos analitzant directament la vida,

i també la varen fer els italians enlairant-la a síntesi suprema. Que ningú entorpeixi, doncs, el sà exercici de l'observador que anota els espectacles del món extern en el sentit de llur actualitat i de llur particularisme... però deixeu, en canvi, complir sa missió en aquest món als que, perseguint l'essencialitat dels éssers i de les coses, a canvi de llur obra de poetes no exigeixen altra cosa que el dret a somniar i a espiritualitzar la vida. Al cap i a la fi, totes aquestes distincions entre ideisme i naturalisme, per indeterminades i elàstiques, potser només signifiquen la menor o major quantitat, la relació proporcional en què deuen entrar en tota obra d'art, com indispensables components, per una banda el pensament de l'artista, i per altra la realitat exterior. La més abstrusa, la més transcendent abstracció, deurà, en tot cas, per constituir obra bella, informar-se més o menys en la naturalesa i la vida, així com qualsevol aspecte d'aquesta,

fiat el més vulgar i circumstancial, podrà transformar-se en bellesa si el traductor sab trobar-li l'expressió, l'ànima, el sentit íntim.

Delacroix, el dramàtic pintor del segle XIX, escrivia en 1833 aquestes paraules, que havien de deixar parats als lectors d'aquella època de romàntic paroxisme: «Només cal que us arribeu, al mes de març, an aquests indrets pelats dels encontorns de París, perquè se us caiguin intel·lectualment per terra tots els sistemes sobre la bellesa, lo ideal i la selecció del tema. El més pobre caminal, amb els seus arbrets magres i sense fulles, sota un horitzó tèrbol i llis, parla tant a la imaginació com els paratges més alabats i famosos per llur natural bellesa.»

Propiament sembla que el gran mestre volgués inaugurar amb semblants mots el concepte pintoresc dels *afores*, que al cap de mitja centuria havia de realitzar un artista com Raffaelli, dotat d'excel·lents condicions per a fer-ho: talent descriptiu el més

hàbil per a anotar circumstancialment les característiques variants d'un medi de per si complicat i heterogeni, i sentiment líric suficient per a evocar amb la seva obra la melangia que entranyen aquests aspectes de singular naturalesa que un poeta dels nostres dies ha nomenat *païsatge industrial*.

¿ Qui no ha sentit alguna vegada la poesia agradolça que susciten dins de l'ànima els míseros paratges d'extramurs, on, com en un lloc d'intersecció dubtosa, vénen a donar-se la mà la rusticitat de la campinya i el refinament de la capital? Amb els detritus de l'acròpolis se formen per aluviò els inclassificables terrenys en el fons dels quals se confonen i barregen les runes de les coses velles, les restes dels organismes morts, les miseries de la vida urbana, les dejeccions de la ciutat. D'aquells sols, que uns cops se converteixen en fangars i altres en vies empolsagades, se n'alcen amb pena els arbriçons raquítics, com alletats per una terra

anèmica. Amb les desferres de les edificacions enderrocades, se fabriquen les cledes, les estacades, els barracots que, a tall de cases inestables d'una població interina, poblen, a troços desiguals, aquells camps de mort i de transformació. En tals casotes, pudentes i desordenades, s'hi refugien, sense gens de vergonya, les infectes indústries que llença, previsorament, la higiene de la capital. Sola, allà al lluny, se destaca la superba *fàbrica*, amb els seus rengles monòtons de simètriques finestres, com un alcàçar enorme, monstruós, de les modernes manufactures. I al voltant d'ella s'hi aixequen les xemeneies fabrils a tall d'obeliscs fumejants, els negres plomalls de les quals endolen el cel amb els productes de la combustió. I entre aquells celatges entelats i aquells terrenys caòtics, s'amassa un ambient espès, brut, on suren revoltes molècules textils, sentors de fermentacions i pois de carbó de pedra.

De tots aquests panorames excèntrics i miserables, que ahir eren horts verdejants i demà seràn carrers rectilinis, va extraure'n Raffaelli una bellesa: la bellesa característica, aquesta formosura de les coses que, fins dintre de les més barroeres i vulgars, jau com adormida i amagada, i que sols la intuïció del poeta o de l'artista sab descobrir o despertar. En una anotació ràpida i al dia, així com un *reportatge* artístic, ha anat apuntant amb franca rustiquesa, però amb estil ben personal, les canviants fases d'aquests llocs, perpetuament provisionals, que constitueixen la *banlieue*.

Esperit investigador, més inclinat a la imatge que a la idea, Raffaelli ha volgut instal·lar-se en el centre mateix del seu camp d'observació, per estudiar de *visu* i a pler els seus temes predilectes, fins a sadollar-se de llur ambient, fins a viure'ls amb intensitat. Per fixar amb íntim caràcter aquestes modalitats de paisatge *sui generis*, va recórrer,

com un pelegrí de l'art, els camins pelats i solitaris que porten a un tancat, apuntament rudimentari, cèl·lula elemental de la urbanització; va penetrar en els barracots i casotes construïts amb el fustam venturer que se salva dels enderrocaments; va traspassar els espaiosos terrenys coberts de fangós herbatge, per aeseure's un moment a l'ombra problemàtica dels arbres tísics; va pujar a les pedreres en explotació, i va baixar a les afluències del riu, on tenen natural desguàs les secrecions de l'urbs; va deturar-se davant dels riells i de les garites ferroviàries, i va apuntar les ertes siluetes dels pals telegràfics; va visitar els solars encatiffats de runa, i els horts sense verdor, i els jardins sense flor... I davant d'aquest decorat d'extramurs, estrany i silenciós, la meitat sense població, la meitat raval, va sentir el poeta la grisenca melangia del suburbi, on la naturalesa, un temps esplendorosa, s'arrecona per moments, se sent com anul·lada

i mor a la fi, com vençuda per l'empenta de la indústria i el creixement de població.

El qui amb un art tan eloqüent aconseguix suggerir-nos l'espectacle híbrid dels *afores* suburbans, també descriu amb sincera emoció el trànsit luctuós de l'ésser humà per aquest escenari d'infortuni i vulgaritat. Alhora que el païsatge, se presenten en les innombrables teles de Raffaelli les bigarrades figures dels seus naturals habitants: l'obrer de la fàbrica i el treballador dels camps, el gendarme en funcions i el veterà retirat, la bugadera del riu i la parroquiana dels *cabarets*, el drapaire amb el seu ganxo i el ferrer amb el seu martell, l'amo de taverna i el seu parroquià fidel, el petit propietari rural i el mendicant nafrat i pellingós: tot aquest món, en fi, de desheretats i de perduts, de bones gents i de pobres diables, que constitueixen la població confosa, embrollada, de la *banlieue* de París.

Raffaelli la coneix d'un cap a l'altre, l'ha

recorreguda pam a pam, i en mil·lers de croquis l'ha esboçada tota, figures i medis, teatre i actors; i de la coincidència d'aquests obscurs personatges en l'atzar de la vida humil, n'ha fet sorgir mil escenes pintoresques, subratllades uns cops per picaresca intenció, penetrades quasi sempre de pregón sentiment, plenes totes de caràcter i de veritat. Ara és *L'avi*, un *bon vivant* dels suburbis, que, en un bon dia de primavera, surt amb sa neteta per la mà a respirar l'aire tebi dels afores, sota la copa dels castanyers a punt de brotar. Ara és *La tornada dels drapaires*, macabra visió del treball humà en una de ses fases més degradants i miserables... Són les hores de la llum indecisa d'una matinada d'hivern, esquerpa, plujosa, freda... Els pobres drapaires, després del treball nocturn pels carrers de París, tornen a la llar humil, seguits dels goços i carregats amb l'infecte producte de llur requesta... Com en una processó de gnoms, van pujant

l'empinada costa, la canastra a l'esquena, el ganxo en una mà, i en l'altra la llanterna... Allà, al lluny, la xemeneia de la fàbrica ja comença a fumejar sota d'un cel grisenc, malhumorat i somnolent, mentre en primer terme es presenten els rengles de fanals, encara encesos, però sense aclarir gran cosa aquella penombra trista d'un matí sense albada. O bé és el *vieillard* tranquil de la *banlieue*, amb la seva brusa blanca i el seu *hongo* fosc, amb la seva barba nevada i els seus ulls maliciosos, que passa la tarda tranquilament assegut a la greixosa taula de l'*estaminet*, enlaire el seu got de vi negre, bevent a la salut de l'hostalera: *A votre santé, la mère Bontemps!* O bé *Els convalescents*, pàgina tragi-còmica de la vellesa xacrosa. Figureu-vos un pati d'hospital, ombriu, fosc, com impregnat dels anys i gemecs de cent generacions de vells i de malalts. Les parets esquerdades i greixoses de l'antic edifici es tallen tristament sobre un cel baix, pesat,

de darreries de tardor. Sota els arbres desfullats, s'esquitllen lleugeres, com un pas ràpid d'aparició, les germanes de la Caritat, amb llurs cofies d'ales amples, obertes com coloms a punt de volar. Els vells convalescents, corbats per l'edat i les xacres, el còs mal segur, les cames fluixes, les entumides mans ficades a la butxaca, se passegen tremolosos arràn de la paret, amb la gorra de cotó blanc rematada en punta i el negre levitò d'uniforme hospitalari. Altres convalescents s'estàn asseguts en un banc de pedra, quiets, silenciosos, la cara pàl·lida, els parpres caiguts, l'expressió llastimosa, com si en aquell establiment de caritat administrativa demanessin una almoina de familiar afecció; com si en aquell jardí d'hivern, tan fret com esbalandrat, esperessin la carícia d'un raig de sol...

Però aquest any ha quasi desertat Raffaelli de la seva volguda *banlieue*, abandonant les llebroses planures que varen fer la seva

fama, i les *braves gens* que feien les delícies del seu pinzell. Amb les seves teles del Champ-de-Mars, el pintor ha pres triomfal possessió de París i dels seus habitants, entrant com a conqueridor de l'art pels carrers, les places, les avingudes de la gran ciutat, que també tenen, igual que els suburbis místics i que els camps melangiosos, llur poesia de caràcter, llur expressió de vida, llur fisonomia moral. ¡Amb quina visió de poeta ha penetrat a l'ànima proteiforme d'aquells barris ja tristos, ja bulliciosos, deserts o concorreguts, atrafegats o inactius, que en infinitat de fases variadíssimes constitueixen la capital! Ací el *Boulevard*, amb la seva agitació i el seu brugit, bigarrat, informe, esplèndid i vulgaríssim, caleidoscòpic, enlluernador. Allí la *Place de Saint Sulpice*, plena de monges que a poc a poc se dirigeixen al convent, de clergues que avancen cap a l'església, de nenes que s'encaminen cap a la pensió... tots pausats,

quiets i recollits, amb aires d'eclesiàstica beatitut. Allà, els *Champs Elysées*: davant les cases, els fastuosos trens, els elegants genets; a l'ombra dels arbres, les superbes dides vigilant als menuts en llurs jocs tumultuosos. Més lluny, la *Place de la République*, amb el seu moviment de poble, els seus venedors ambulants, els aparadors de les botigues, on s'aturen les dones, atretes pel *bijou*. I, per l'estil, una serie extensíssima de païsatges parisencs, amb la diferenciació pintoresca i sentida de les multituds, dels costums i de l'ambient.

Diguem, finalment, una paraula sobre la manera, les condicions gràfiques, amb què tracta Raffaelli la seva obra; perquè, si originalment se'ns ofereix el pintor en aquests temes i visions que semblen *quadros d'història* de la vida contemporània, no ho resulta menys en el procediment amb què els interpreta i exterioritza. Tots els meus llegidors coneixen sens dubte el Raffaelli dibuixant,

el Raffaelli en blanc i negre, que, amb el seu àlbum de *Els tipus de Paris* i altres publicacions similars, ha popularitzat el seu nom pels espais del món artístic. ¿Vos recordeu d'aquella deliniació de singular aspresa, de dubtosa correcció, aquells trets filamentats, estel·losos, amb què construeix les seves figures, els seus edificis i païsatges? Doncs ja s'ha avançat molt, en això, per a comprendre la factura especial, sense antecedents, de l'obra pictòrica, ja que en la majoria de les seves teles la personalitat del dibuixant se sobreposa a la del pintor. No cal més que representar-se aquells trets tortuosos i esfilagarçats, no en negre, com quan contemplem els seus dibuixos, sinó resseguits de coloracions, ja pacífiques, ja exaltades, segons demanin la tonalitat i el color local. De tal manera amb el pinzell hi dibuixa, més bé que pinta, que les teles de Raffaelli fan l'efecte com d'aiguaforts realçats amb tocs a l'oli. Seguint aquest simil, un xic singular,

podríem dir que les parts afectades pel mordent semblen cobertes de color, ja intens, ja vigorós, segons els casos, i que en les parts reservades s'hi estén una mitja tinta tenue, lleugera, que apenes tapa la tela, ni arriba a cobrir el gra. Del conjunt resulta una nota gris dominant, un gris aperlat, quasi argentí, que no prové solament de les mescles fetes sobre la paleta, sinó de la mescla òptica, expressament produïda per la proximitat dels complementaris.





Després de la desconcertanta diversitat que acabem de veure en materia d'ideals i de procediments artístics, tan oposats en molts aspectes i, amb tot i això, coexistents, se sent la necessitat de definir el caràcter de l'evolució. Però, pretendre en disquisició brevíssima indicar la dominant de l'actual període estètic, seria com voler reduir a una síntesi impossible els elements més desiguals

de l'art històric universal, ja que de la major part d'aquells llevats ne trobariem reminiscències en les variadíssimes i fins antitètiques manifestacions dels nostres temps.

Caldria, no obstant, tancar els ulls a l'evidència per desconèixer un fet que, pel caràcter de generalitat i persistència que té, importa molt anotar: tal és la reacció idealista que fa algún temps ve operant-se en el domini de les arts, que ara, com sempre, en això com en lo altre, segueixen un evident paral·lelisme amb les tendències del pensament universal.

És molt possible que, després de tot, aquesta disputa del realisme i de l'idealisme, tan vella com la humanitat, vinga a restar reduïda a una simple qüestió *de més o de menys*, a una senzilla diferencia en la proporció, perpetuament subordinada a les corrents imperants. Adhuc en les manifestacions dels primers apòstols del realisme, d'aquells paisatgistes i ruralistes que venien

a protestar dels excessos i exuberancies dels romàntics, llurs immediats antecessors, és molt ostensible l'esperit subjectiu, de vegades ben absorbent, que informava la llur obra, encara que verista, personal. Només cal recordar-se de Courbet. El seu art va ésser tan realista com li demanava el propi temperament, i a despit de la seva devoció als aspectes naturals, i a despit de la seva sinceritat al reproduir-los, entre els camps i les seves teles, entre el món exterior i la seva obra, hi havia sempre una cosa que s'hi posava entremig: la seva ànima d'artista, a la veritat un xic basta, un xic brutal. D'altres, com per exemple Millet, ni ha de parlar-se'n. Tots aquells amants de la natura sentien amb massa intensitat el poema mirífic dels espais, per no esdevenir *ipso facto* convertits en poetes de tals magnificències i esplendors.

Però, els que havien d'elevat al seu grau màxim aquesta interpretació fervorosa i lírica de les sumptuositats naturals, eren, sens

dubte, els *impressionistes* de la primera tongada: els Manet, Monet, Pissarro, Cézanne, Sisley... Com no en tenien prou del procediment tradicional, per la traducció de les sensacions que experimentaven davant dels aspectes naturals, varen haver d'inventar-se una tècnica radicalíssima que, a més de permetre'ls il·luminar les teles amb més limpidesa i enceses claretats, els obrís un nou i il·limitat horitzó per a la interpretació ornamental de la Naturalesa. D'aquí la importància desacostumada que de seguida va obtenir la qüestió tècnica, ja que venia a satisfer tot-d'una dues aspiracions de temps sentides. Una d'ordre objectiu: reproduir efectes de llum i de color, encara no obtinguts en arts, ara anotant en rosses nimbanes els resultats de l'acció del sol sobre els cossos sòlids, ara indicant les subtils bromalles que a través de certs estats atmosfèrics embolcal·len misteriosament les superfícies terrenes; i una altra aspiració, a més, d'ordre subjec-

tiu, i que era sens dubte la principal: renovar l'*element decoratiu* que als ulls de l'artista, i no als del comú dels profans, se desprèn dels aspectes exteriors, harmonitzant aquestes melodies naturals al compàs d'un mètode que a voltes prenia aires d'experimental i quasi bé científic. Lo que respecte a semblant *ornamentalitat* havien endevinat els grans mestres i ho havien realitzat de propòsit o per instint en llurs quadros, com, per exemple, Turner i Delacroix, va arribar, després de serioses observacions, a formular-se en lleis, que al cap-d'avall va erigir en sistema, per cert massa inflexible, el metodisme rígid i pueril de Seurat. ¿Havem de dir una altra vegada en què consisteix principalment aquesta tècnica novíssima que conserva en el món artístic estranger innombrables adeptes? ¿Havem de repetir que, en lo «tocant al color, són de rigor els tons purs i l'observancia exacta dels valors, i, en quant a la forma, un dibuix sumari que, eliminant lo

accessori i superflu del model, porti a la seva essencial interpretació? Els corifeus d'aquesta doctrina tècnica, i extremosa i subversiva de per si, no varen trigar en exagerar-ne els fonaments, i la teoria de la *divisió del to* ha dut als *puntillistes* a l'extrem d'anotar llurs visions amb series de toquets de color primari o binari, refiant-se de què la previa mescla de colors, que no operés l'artista sobre la paleta, ja es produiria després òpticament sobre la rutina de l'espectador. L'altre article del programa, o sia la simplificació de la linia, va venir a significar per alguns el menyspreu més absolut de la forma, la negació més absurda de tota corporia realitat.

Però com, a pesar de les aberracions a que pogué donar peu, el sistema contenia grans veritats i profitoses ensenyances, d'elles s'han emparat els artistes moderns, no sols de França, sinó d'Anglaterra i de Bèlgica, que, amb tot i fer derivar el llur art

de la tècnica impressionista, propiament representen una reacció contra ses darreres exageracions i extravius, i, en bona part, una atenuació de ses bases fonamentals. Per a aquests pintors estrangers, lo mateix que per a alguns de catalans que de molt temps vénen iniciant-se en aquest procedir (nou en el reste d'Espanya), han subsistit dos principis capitals: el sintetisme *ben entès* de la linia, i la lluminositat en la coloració; dos principis que poden considerar-se com característics en les tendències de la pintura moderna, per lo menys a França i els demés països d'Europa continental. Així ens expliquem aquestes clares tonalitats, aquestes intensitats de color, aquests contrastes de penombra i de llum, aquest enlluernament de vibració etèria que distingeixen les obres de l'actual moment pictòric. I no ens referim solament a les manifestacions dels decididament modernistes, sinó a les d'aquells artistes que més toçuts semblen en les corrents

de l'evolució il·luminista. Però... (i aquí ve per a nosaltres lo més interessant de la qüestió)... però ¿havem de considerar aquesta obsessió de la llum, que persegueix obstinadament als pintors dels nostres dies, únicament com una darrera finalitat, com un efecte que, un cop aconseguit, ja no hagi de donar de si més resultats ni transcendències? És clar que no. Per a aquell que observi i reflexioni detingudament totes aquestes parafrasis de lo lluminós, hauràn de presentar-se-li, no com un terme ja assolit, sinó com un medi propici per a més recòndites i altes ambicions. Quines poden ésser aquestes? Doncs reconstituir subjectivament, dins de la varietat dels seus elements complexos, la magnificència *decorativa* de les realitats naturals. Precisament aquesta pruïja d'*ornamentalitat*, fòra de tota altra preocupació secundària, és el principal distintiu de la nostra època artística. A un art, doncs, que procedeixi per seleccions; que, escollint i

harmonitzant el color, procura, amb dos o tres tons principals moltes vegades, construir les seves cromàtiques simfonies; que, per savia síntesi de la línia, aspira a restablir lo significatiu dels éssers i de les coses... a un art d'aquesta índole, podrà negar-se-li tot menys el seu fonament representatiu, menys el seu gran principi d'intel·lectualitat.

Més d'una volta ens ha fet somriure el veure com a escriptors que d'aquestes matèries tracten se'ls escapa el valor subjectiu de la interpretació personal al judicar les obres d'aquests modernistes, als que nomenen *ultranaturalistes*, i als que amb molt bona fe acusen de limitar-se a la copia estricta del natural, com simples màquines fotogràfiques. ¿Com ha de poder concretar-se a la imitació servil del món exterior una gent que del natural se serveix, de vegades com d'un motiu inicial, i altres cops com d'un pretext per al desenrotllament plàstic de llurs somnis, per a l'exteriorització pictòrica

de llurs estats d'esperit? ¿No veiem ja com, per medi de semblants procediments, lo mateix ha pogut el modern pintor fixar lo voladig d'un efecte moral, a l'estil de Claudi Monet en les seves momentànies visions fenomenistes, com ha aconseguit establir lo immutable i etern de les coses, quasi fòra de tot temps, quasi fòra de tot lloc, a la manera de Puvis de Chavannes en aquestes simbòliques decoracions que, per llur excelsa idealitat, són com engrandiments i generalitzacions de l'ésser humà i del món sensible?

¿Havem, per això, de pretendre que, mercès a tals procediments, ha trobat el temps present la fórmula definitiva de la pintura? Apart de què mai en aquest món res hi haurà definitiu, només a les generacions futures els tocarà judicar serenament del valor estètic del nostre temps, i de lo fort i perdurable de la seva obra. De segur que passarà amb aquesta lo que ha passat amb les anteriors: desapareixeràn grups, filia-

cions i tendències, i restaràn subsistents les grans personalitats. ¿Quines seràn aquestes? Els artistes que per un o altre procedir, dins d'aquesta o d'aquella escola, amb una tècnica vella o una tècnica nova, hagin vingut al món a dir quelcom de nou i significatiu, d'una manera intensa i original.



BARCELONA

EXPOSICIO GENERAL DE
BELLES ARTS DE 1894



I

VISTA DE CONJUNT



o és tasca de les més fàcils traçar en unes quantes línies la fisonomia d'una exposició com la que ara s'inaugura al Palau de Belles Arts. Un certamen al qual concorren amb set centes obres els artistes catalans, amb tres centes els d'altres regions espanyoles, i amb tres cen-

tes més pintors i esculptors de diferents nacionalitats, ha d'oposar resistències a tot intent de concreció sintètica. I les dificultats de resumir un conjunt de tan heterogenia procedència pugen encara de grau si es té en compte la gran varietat de tendències que avui se disputen el domini de l'art, moltes direccions del qual se troben discretament i fins ben representades en l'actual concurs, tant per artistes de la nostra regió i de la Península com per altres de l'estranger. Mes, per obtenir la suma de tals dificultats, cal afegir, encara, que cap dels tres agrupaments dits (el regional, el nacional i l'estranger) se presenta en condicions de nombre i qualitat per a ésser judicat en massa, perquè cada un d'ells dista molt d'oferir un contingent de peculiars manifestacions que permeti distingir el caràcter de la col·lectivitat, com passa, ordinàriament, quan se tracta d'una exposició cosmopolita en un Saló de París, o d'una exposició

oficial a Madrid, o d'una exposició catalana a can Parés.

En el certamen madrileny del 92, corregut per la immensa majoria dels artistes de les diverses regions hispàniques, no sols poguérem judicar, amb coneixement de causa, de l'extrema decadencia a què havia descendit la pintura espanyola, sinò també fer-nos càrrec de l'estat del nostre art regional, diametralment oposat, en esperit i procediment, a les rutines de l'altra banda de l'Ebre. De lo que no poguérem judicar aleshores, fou de les corrents artístiques de l'estranger, per l'escassa representació que tenien en aquell certamen del Centenari, per més que hi figuessin algunes obres de primera magnitut, com el retrat de la *Mare* de Whistler, per exemple.

Per a formar concepte de les tendències de l'art universal, és precis assistir als Salons de París, lloc de cita de les eminències europees, les quals, ara per ara, no és pro-

bable que es decideixin a afavorir-nos amb llur visita. Donat l'escàs estímul de les nostres recompenses i el poc renom de la nostra ciutat com a centre artístic, fóra una insigne candidesa esperar que França hagués d'assistir a les exposicions barcelonines amb obres de Puvis o de Monet, de Degàs o de Besnard; que Anglaterra pogués enviar-nos els seus Whistler i Burne-Jones; que Bèlgica exportés els seus Khnopff o els seus Stevens, Holanda els Mesdag i Israels, i Alemanya els Böcklin i els Liebeman. Així les seccions estrangeres dels nostres concursos barcelonins, generalment constituïdes, a l'atzar, per obres de modestos expositors, lluny de donar la nota gràfica de l'art europeu, sols la reflecteixen en comptades ocasions, i això encara d'una manera molt parcial i molt remota. Tal va passar en l'Exposició Universal del 88 i en la General de Belles Arts del 91; tal passa també en la que ara va a celebrar-se. Cap o poques firmes de resso-

nància universal s'inscriuràn en el catàleg, on tot lo més figuraràn mitja dotzena de noms que hagin traspassat les fronteres de l'anònim, per presentar-se alguna volta en les pàgines de la crítica i de la historiografia mundials. Amb les manifestacions escaduceres, que aporten a la nostra exposició Ten Kate i Stevenson, Willeart i Morbelli, Gillot i Beaury-Saurel, Barthels i Hummel, podrà el visitant fer coneixença amb interessantes personalitats de l'art estranger, però no podrà formar-se idea, ni tan sols llunyana, de les corrents que dominen en la pintura europea.

Gairebé podríem dir lo mateix de l'espanyola, si hem de judicar per l'absència de tots els qui dirigeixen les destinacions de l'art oficial en les escoles de Roma, de Madrid o Sevilla, i tenint en compte, sobre tot, l'absència quasi absoluta dels *cuadros de historia*, genre eminentment espanyol que encara conreuen els Pradilla, els Ferrant, els Muñoz

Degrain, els Sánchez Barbudo i els Moreno Carbonero. Amb tot i això, i comptant només amb els desiguals elements espanyols que han vingut a la nostra exposició, tenim documentació suficient per a apreciar en son just valor, si no la *pintura heroica*, quan menys la de genre i la de paisatge, que de més favor gaudeixen als centres artístics espanyols de fora de Catalunya. N'hi ha prou amb deturar-se, per exemple, davant el melodrama de Gàrnelo, de les escenes i patis d'Agrasot o Peyró, per a comprendre tot el significat de la que nomenen escola valenciana; i només s'haurà de veure el *Torero* de Viniegra, la *Procesión* de García Ramos, i el *Lepanto* de Ruiz Luna, per a pendre la mida justa als pintors d'Andalusia.

Tenim, doncs, que si les produccions de la secció estrangera no ens suministren molts datos per a fixar la característica de la pintura europea, tampoc les obres d'espanyols, no catalans, diuen gran cosa sobre

l'estat (per altra banda estacionari) de la pintura nacional, almenys en lo tocant al *cuadro de historia*, encara que s'expliquin lo suficient per lo que toca als altres genres.

Però lo més singular del cas és que, tractant-se d'una exposició barcelonina, ni la mateixa agrupació catalana reuneixi les condicions de totalitat que exigiria per a ésser judicada en conjunt, a causa de l'inexplicable retraïment de meritíssimes personalitats, que en bona part contribueixen a marcar el caràcter de les nostres habituals exhibicions. Entre els més significats recordem ara a en Mas i Fontdevila i a en Baixeras, que tanta significació donaven al nostre darrer certamen del 91. Altres n'hi haurà sens dubte, entre els retrets, que, si no amb la virtualitat dels que esmentàvem, haurien, no obstant, amb llur col·laboració, coadjuvat a accentuar la fisonomia general de l'art català en l'actual moment. I àdhuc entre els expositors catalans se n'haurien d'esmentar

alguns, com en Joaquim Vayreda i en Laureà Barrau, que concorren amb obres de poca empenta, com si amb elles haguessin volgut limitar-se a fer acte de presència únicament.

Una volta hem anotat les deficiències i abstencions, sembla just que esmentem almenys les redundàncies, és a dir, el cúmul d'obres insignificants que aquí i a tot arreu constitueix el colorari indispensable d'una exposició, com els bagatges constitueixen la rêmora obligada de l'exèrcit més ben organitzat.

Però, malgrat aqueixes deficiències i aqueixes redundàncies, l'exposició resulta interessant, molt més interessant que la seva similar del 91. Almenys així ens sembla a nosaltres, que preferim estudiar l'evolució de l'art dels nostres temps a anotar monòtonament les repeticions, no sempre hàbils, de tots els qui conreen la copia tradicional de lo pintat. El qui vulga que el nostre art regional no visca divorciat de les tendències

contemporànies, ha de sentir una fervorosa simpatia per aquells dels artistes catalans que aporten a la nostra patria ideals i formes estètiques de fòra, sempre que, a l'assimilarse-les, no en sofreixi detriment la propia personalitat. Les manifestacions que reflecteixen aqueixes corrents universals i modernes hi són múltiples al Palau de Belles Arts, i en elles està, ens sembla a nosaltres, el principal interès de l'Exposició. Com que haurem de dedicar-hi un examen detingut, ens acontentem amb assenyalar-les per ara a l'atenció general.

Si, acceptant per un moment les classificacions i categories establertes, donem prioritat a la pintura religiosa i històrica, tot seguit observarem que quasi no té representació en aquest concurs. Escasses i poc notables eren les obres de semblant ordre que varen figurar en 1891, fins recordant les de Cabrera, Serra i Alvarez en lo religiós, i les de Tusquets, Llanos, Benlliure

i Tamburini en lo històric. Tan poques en nombre i tan desproveïdes de significancia es presenten en l'actual certamen, que, a no ésser per comptades excepcions, podria declarar-se deserta la pintura d'èpoques prèterites i de temes religiosos, tant en les maneres usuals i conegudes com en la modalitat decorativa, propia d'algunes escoles modernes. Encara no ens ha arribat a nosaltres (i potser trigui a arribar, si és que mai arriba) aquest esperit d'alta ornamentalitat que informa les manifestacions històriques del prerrafaelisme anglès i dels simbolistes francesos. Una temptativa en aquest últim sentit, i encara ben poc informada, veiem transparentar-se en l'escena evangèlica d'en Joàn Llimona, per altra banda no gaire notable ni per la seva concepció ni per la seva tècnica. Allà on la nota místico-religiosa es revela d'una manera intensa i personal és en el parament decoratiu d'en Clapès, amarat de dramatisme patètic, que, per ésser

producte exclusiu del fogs temperament de l'artista, escapa a tot intent de classificació.

Per lo que toca a païsatge i demés aspectes naturals, cal veure la introducció de maneres novíssimes (novíssimes entre nosaltres) que sols començaven a apuntar en la passada Exposició General. Aleshores hi brillaven, amb tot prestigi, les anotacions de païsatge descriptiu i analític en les variants més corrents de l'*olotisme*, un xic idíl·lic de vegades, tenuament elegíac altres cops. Com a contrast a les amables visions dels nostres païsatgistes, els Vayreda, els Urgell, els Galvey, els Domenge, amb prou feines començava a manifestar-se aleshores la preocupació de les exacerbacions lluminoses, sols accentuada en la secció estrangera per la nota impressionista de Thevenot. Tot i subsistent ara aquelles maneres de païsatge, que formen com el fons immanent de la nostra pintura indígena, bastant ben representada en aquesta exposició pel païsatge de Van-

cells, també hi figuren els espectacles de llum intensa, ja sia en les notes d'alguns dels nostres pintors novells que s'inicién en aquestes direccions, ja sia en el *Village* del francès Gillot. Però els aspectes més nous de naturalesa subjectivada, espiritualitzada per una misteriosa vaguetat, com descendint en linia més o menys recta de la fórmula whistleriana, són indubtablement els estudis de capvespre de l'holandès Ten Kate Siebe i els nocturns de Macaulay Stevenson. L'un i l'altre tradueixen en sos païsatges aquest sentit de misteri i aparició noctambúlica que cerquen molts artistes de nostres temps, portats per l'afany de sentimentalitzar fantàsticament, no sols la naturalesa, sinó fins els éssers humans, com veiem que ho practica l'Ignasi Zuloaga, per exemple, en les seves figures, tan plenes de suggestió.

Arribats, amb un salt, a la pintura comunament nomenada de genre, a n'aquesta pintura dels interiors íntims, de les escenes

urbanes i rústegues, dels espectacles del treball humà, veurem com alguns rerassagats s'entretenen encara amb l'anècdota històrica, unes voltes transcrivint la soldadesca a lo Franz Hals, com en Miralles Darmanin, altres conreuant el casaquí fortunà, com en Josep Jiménez, o bé confeccionen els *habillages* de la temporada amb glasses i sedes femenines, com alguns pintors de per aquí; mentre que altres artistes de sensibilitat més exquisida aspiren a infondre als temes de la vida una halenada d'idealitat i a suggerir-nos estats de l'ànima coetania, en consonància amb certes literatures dels nostres temps.

Aquesta aspiració a lo ideal se manifesta ben clarament devegades per indubtables tocs d'ornamentalitat, com en el nu femení d'en Casas; o per una millor comprensió de les harmonies totals, que sembla que vinguin a suavitzar la cruesa excessiva de la realitat immediata, com en la *Pequeña Normanda*,

d'en Jiménez, qui en aqueixa tela se'ns presenta bon troç rejuenit. Altres vegades és la llum artificial, amb sos enlluernaments cromàtics, el medi a què apel·la el pintor per a magnificar les seves figures i escenaris, dotant-los d'oposicions de reflexos, efectes de contrast i exaltacions de color. Aquesta pruïja de lluminisme tornassolant i al·lucinatori s'observa en els interiors de Blume, en el delicat estudi d'en Cases, i sobre tot en *La Ferreria*, d'en Graner, espectacle que l'artista ha volgut magnificar amb apoteòsiques fulgurancies.

Finalment, un altre dels caràcters d'aquesta evolució, se descobreix per cert esteticisme afinat i silenciós, visible en diferents obres d'aquest concurs, però una de quals manifestacions significatives és el quadro d'en Rusiñol, sense oblidar-nos, per això, de la *Miss* de Darío de Regoyos.

Ja és massa tard per aturar-nos en la secció de dibuixos i gravats, concorreguda

per Renouard, Engel, Vierge, Pellicer, Pascó, Labarta, Xumetra, Vilaseca, Pando, Pahissa, Armet, etc., etc., i per a entrar al pabelló de l'escenografia, afavorida pels teatrins de tots els nostres pintors teatrals.

I res diríem de la secció d'Escultura, si entre una caterva d'obres, en bona part insignificants, no hi figurés la formosa agrupació nua, d'en Miquel Blay, que es titula *Primers frets*. Aquella superba concepció del sofriment humil i resignat és obra mestra que honra no sols l'actual Exposició, sinó tot l'art català. ¿Qui no se sentirà impregnat de goig i d'angoixa, ensems, davant d'aquell poema de la miseria callada, davant d'aquell vell i aquella nena que sembla que sintetitzin tots els desheretats del festí del món, a l'instant de veure's perseguits pels rigors de la natura, i de sentir-se apartats, com massells de la pobresa, de tot contacte d'humanitat? Una poncella de dona, apenes nada a la vida del dolor, s'arrima al pit del vell in-

vàlid, del vell indefens, del vell vençut, que porta el rostre açotat pels huracans d'una existencia llastimosa. Vell i criatura se senten sols, se senten febles, i volen acostar-se, volen fondre's, en un moviment de commovedora impotencia, de tràgica lassitut. La tendra nena, fòrmosa com un somni i tremolenca com la debilitat, s'inclina mig dormida sobre el si del vell xaruc, del vell balb i enfredorit que, amb el seu còs retut per l'infortuni, amb les mans apretades, amb els llavis closos, les cames tremoloses, encarna tot un estat fisiològic que, per miracle del geni, l'artista va saber fixar en la fredor de la materia.

La realitat de la visió, engrandida i transformada per l'estatuaire-poeta; la veritat ideal de les figures, assegudes en un pedriç de passeig públic, com abandonades de tot-hom; la palpitació anguniosa que sembla que somogui als dos desheretats; tot fa que l'esperit vibri, que s'alci davant de la imagi-

nació la imatge dels combats socials. Sí, aquests són els vençuts en la lluita impia, els desarmats de l'existència, els paries de la societat, les víctimes del sacrifici, que s'aturen un moment en el camí del calvari per a ensenyar el gran dolor... ¡I amb quina eloqüència d'humilitat el manifesten!

Per a l'enamorat de la forma significativa, de la línia parlanta, de l'actitut indicadora, ¡quants tresors de bellesa no se li revelaran en el ritme i en l'harmonia d'aquesta plasticitat saturada d'expressió adolorida i silenciosa! La corba exquisida que sobre el pit del pobre vell descriu el tors de la nena; els peus d'aquesta criatura, deliciosament agrupats i apenes tocant a terra; la testa de l'avi, joguina de tots els vents, amb la cabellera i la barba tempestuoses; el rostre serè de la ignocenta nena, amb el cabell allisat com el d'una Mare-de-Déu petita; el muscle vivent i arronsat pel fret; la disposició simple i variada de l'agrupament; la

manera granada, senzilla i viril de l'execució... tot, tot està parlant de la grandesa i de la força serena amb què ha estat forjada aquesta creació d'idea i de sentiment...





II

LA PINTURA RELIGIOSA I HISTÒRICA



*E*l cuadro de historia tradicional, tant el que aspirava a la depuració pseudo-clàssica com el que tendia a la dramàtica exterioritat; així el que s'emparava de l'arqueologia greco-romana com el que es complavia en els arcaismes mig-evuls, o en les anècdotes del renaixement, o en els fets de la vida prop-

passada... com a modalitat artística de pintura, ha mort definitivament. Si en lloc de defunció, no registrada encara al centre d'Espanya, se prefereix afirmar l'evolució d'aquest genre, sia així; el fet és que la pintura de la faula mitològica i del text bíblic, de les histories profanes i de les llegendes pietoses, han estat radicalment transformades, fins a trobar forma més propia i més adequada, fins a tornar a la manera decorativa i en consonancia amb el seu destí d'ornamentació mural que tenia en altres temps i que havia perdut en les baixes èpoques de l'Escola.

Des de les darrerries del segle XVIII o principis del XIX, des de que va sentir-se la necessitat de reaccionar contra l'art frívol de la pintura bucòlico-cortisana, va ésser aspiració perpetua dels grans mestres trobar el secret d'una nova pintura ornamental, que no havia de revelar-se totalment fins a la segona meitat de l'actual centuria. En va

el cercaven els acadèmics Winckelmann o Vien, aquells que es nomenen *sectaris dels grecs*, i sols reproduïen pictòricament els relleus de l'esculptura pagana. Inútilment també el volien assolir Cornelius i Oerveck, i tots els *purs*, els *nazarens*, que, satisfets d'imitar servilment les apariències, no l'esperit, dels primitius, no s'amagaven de menyspreuar la tècnica, i àdhuc feien gala de voler reduir l'home a simple esperit i la naturalesa a l'anulació. Teòrics i literats més que pintors, dibuixants erudits la major part de les vegades, dominats els uns pels prejudicis acadèmics, deixant-se portar els altres de sectaries preocupacions, no arribaven a comprendre que la síntesi de la pintura poemàtica està en la fusió de l'home amb la naturalesa, del concepte psíquic amb la vida exterior.

Gericault va ésser un dels primers romàntics francesos que va fer, encara que sense un gran èxit, l'assaig d'aquesta aliança

en els seus *Nàufrags de la Medusa*. També va intentar-la en les *Costes marroquines* i en la *Lluita de Jacob i l'àngel*, de San Sulpicio, el geni proteiforme de Delacroix, qui, si preferentment se delectava en les violències del drama humà, no es desinteressava, per això, dels grans espectacles del cel i de la mar. Mes amb les provatures d'aquells iniciadors, francesos o alemanys, no es va arribar aleshores a cap conclusió terminanta i definitiva, almenys tan definitiva i terminanta com la que en música ja iniciava en Wagner en aquells temps amb el seu drama líric, compost per meitats de sensacions i misticismes, de plasticitats i espiritualitats, de mitologies i de paisatges, de selves i de cavallers.

No: els primers pintors romàntics no podien celebrar-lo, en llurs composicions, aquest maridatge de la figura humana amb el món exterior, perquè, si aquells artistes coneixien l'home en moltes de les seves

fases (sobre tot les més extremes i inferiors), desconeixien la naturalesa en la varietat infinita de les seves modulacions. Els mancava passar pel paísatge de Barbizon, pel paísatge del *plein air*, pel paísatge dels fenomenistes; els mancava conquerir els aspectes naturals, els ambients, les atmòsferes, la llum, moltes variants de la qual (les més esplèndides i suggestives) no havien ni tan sols sospitat els Poussin i els Claudi Lorrain.

Precisament, quan se manifestaven Delacroix, Ary Scheffer, Gericault, Deveria i tots els pintors d'història del període romàntic, naixien també a la vida de l'art Huet, Corot, Cabat, Rousseau i aquella entusiasta colla de paisatgistes francesos que amb el temps havien d'esbrinar en les visions exteriors els secrets pictòrics de la vida universal. Però encara s'havia, aleshores, de revelar la immensa sèrie de descobriments tècnics que permetessin a l'artista subjectivar la magnificència decorativa dels aspectes naturals,

per a aplicar-la a l'expressió del concepte transcendent.

Aquesta és la causa de què l'art d'Anglaterra s'avancés al de França en la moderna pintura decorativa. A principis d'aquest segle, els pintors britànics ja havien recorregut triomfalment aquest camí del paisatge, que encara els francesos havien de recórrer. Sense la il·lustre ascendència de Gainsbourg, de Constable, de Crome, de Turner, veritables pares del paisatge modern, no s'explicaria el naixement de l'escola prerrafaelita, que en els seus començos va compondre's quasi exclusivament de pintors de paisatge, com pintors de *paisatge sense figures* varen ésser més tard molts dels adeptes a la confraria. En la personalitat del gran paisatgista Turner pot dir-se que s'hi condensen aqueixos dos cicles de la pintura anglesa, perquè l'artista genial que va començar traduint les harmonies cromàtiques dels mars i de les muntanyes, dels celatges i de l'astre

solar, va acabar per pintar *Apollus matant la serpent Pithon*, i *Venus Afrodita*, i *Friné en el bany*, i *Ulises burlant-se de Polifemus*, omplint d'histories i llegendes l'escenari esplendorós dels seus païsatges i marines.

I per això els prerrafaelites s'enorgulleixen de nomenar-se deixebles i seguidors del gran mestre del païsatge; i per això Ruskin, el crític apologista i comentador de Turner, és alhora l'apòstol i el portaveu del prerrafaelisme. I ¿no és altament significatiu que aquesta escola, la més espiritualista entre les modernes, hagi erigit en dogma el culte apassionat, afectuosament minuciós (massa minuciós gairebé sempre) de les belleses naturals? Una pintura prerrafaelita no s'arriba absolutament a concebir sense l'espectacle de muntanyes o florestes, de mars o de llacs, de cels lluminosos o de llunyanies infinides, que compenetrin i embolcallin tots els elements psíquico-intel·lectuals del tema: un no s'arriba a representar una composició

prerrafaelita sense un decorat de naturalesa que, amb ses línies expressives i amb ses coloracions significantes, contribueixi essencialment a la significancia, a l'expressió ideal de l'escena religiosa o mítica que es representi en la pintura.

No fa gaire que havem descrit quadros decoratius de Burne-Jones i d'altres dels actuals pintors prerrafaelites, tots magnificats per la presència de la natura, evocada, sentida, més aviat que directament i servilment copiada. Lo mateix havem dit en altres ocasions de l'art de Puvis de Chavannes, a qui deu França la resolució d'aquest problema estètic: aliar íntimament la composició decorativa amb el paisatge, la vida dels éssers amb la vida de les coses, l'acció humana amb el fenomen natural, el món de l'esperit amb la visió exterior. Igual deu afirmar-se de Cazin, l'exquisit paisatgista que es mostra legítim hereu de Corot i de Millet quan pinta, en admirable serie de composicions,

els bíblics passatges de *Judith*. Lo mateix podria repetir-se d'Albert Besnard, païsatgista també i investigador de subtils coloracions, inèdits lluminismes i tornassolats reflexos, en les decoracions murals d'*El mati*, *El mig-dia* i *La nit de la vida*. Després d'uns resultats tan eloqüents, ja no sembla impossible separar l'home de l'ambient que l'envolta, ni desunir la vida de la humanitat dels resplendors del decorat universal. La pintura del segle XIX, que té per gloria la més legítima l'haver conquerit la natura i donat vida al païsatge, comptarà amb una altra invenció gloriosa, que és corolari d'ella: la fórmula de la gran pintura ornamental.

* * *

Ara com ara, desconfiem de què un art de tan amples horitzons i de components tan complexos, d'un art tan intens i alhora

tan comprensiu, tingui intèrprets de valua entre nosaltres. És veritat que, dins la relativitat del nostre medi artístic, molts pintors catalans ja han passat per alguna de les etapes del païsatge a la moderna; però no és menys veritat que aqueixa iniciació sols constitueix una de tantes parts del programa. Per completar-lo degudament, se necessiten grans facultats d'ordre intel·lectual i d'ordre tècnic, que facilitin a l'artista l'evocació de l'home i de la natura, no com a realitat immediata, sinó com a representació sintètica i expressiva, hàbil per a adaptar-se a les conveniències i als designis del tema que s'ha de representar.

Però, perquè es vegi lo poderoses que són les corrents d'art en l'actual moment, i lo gran que és la virtualitat d'aquesta compenetració entre la figura i el païsatge, entre l'home i la natura, pels efectes ornamentals i fins transcendents de la pintura religiosa i històrica, no hem de fer més que observar

com la fórmula nova ha arribat ja fins a nosaltres, almenys en lo que té de més extern i accidental. Si no és encara la natura evocada i anunciativa la que serveix d'escenari a les llegendes de la religió o de la historia, és, de totes maneres, el païsatge, en ses fórmules acostumades, el que tanca i completa la representació pictòrica fins a formar-ne en algùn cas, part integrant i essencial. Res de tot això passava en la darrera Exposició General, perquè, entre les vint composicions d'aquest genre que hi figuraven, només en dues o tres es veien els aspectes del món exterior, i això d'una manera accessoria, secundaria o, com qui diu, per a omplir els buits que deixava lliures la disposició de les figures. Vegi's avui amb quina rara unanimitat ha invadit el païsatge totes les teles del tema religiós o històric, com si el pintor s'hagués arribat a convèncer de què el païsatge és el camí que porta a l'ornamentalitat.

Prescindim en absolut dels *Sants Jeronis*, senzills estudis de *nu*; prescindim d'altres mitges figures, amb apariències d'*academia* sacra; passem per alt unes reduïdes estampes pietoses il·luminades, que recorden encara els temps feliços de D. Claudi Lorenzale; atenem-nos únicament a les composicions d'alguna importància i dimensió; i veurem tot seguit com les muntanyes, les planuries, els cels, les aigües, les arborescències, s'emparen del tot amb les escenes en què es manifesta la visió mística, la llegenda o la tradició. És un paisatge el desdixat *Cap d'estopes*, d'en Marià Vayreda; un paisatge el fosc escenari de *Sor Sanxa*, d'en Torrescasana; i el *Primer resplendor*, d'en Soler de les Cases, el *Venite et prandete*, d'en Llimona, i *Els pobres*, d'en Clapès, se despleguen també dins d'un paisatge. Lo mateix podríem dir de les obres d'aqueixa mena que de fóra han vingut a la nostra exposició: *El Lepanto*, de Ruiz Luna, és una marina; com a tal, bo,

excel·lent; afectat i de per riure com a espectacle de combat naval. En el quadro de Luna Novicio, *El Pueblo y los Reyes*, és clar que no poden ésser les visions del món exterior les que apareguin en escena, ja que l'assumpte no ho consent de cap manera; però són, amb tot, els agents exteriors, els raigs i els reflexos solars, les obsessions lluministes de darrera hora, les que invadeixen aquell *cuadro de historia*... «impressionista» (!). No hem d'ocultar que aquest aspecte de la pintura de Luna (el de l'ambient i de la llum) és el que resulta als nostres ulls més interessant i fins grandios, ja que la sacrílega hecatombe, allà descrita, ens sembla més inflada que furiosa, més teatral que plena d'ira. Amb tot i voler combinar el quadro melodramàtic, d'escola espanyola, amb les tendències i tècniques lluministes que s'estilen a França, el Sr. Luna no ha pogut fondre tan desiguals elements en la seva pintura, on, per la mateixa juxta-

posició, resulten més divorciats que mai l'antiquat romanticisme espanyol i el modern fenomenisme dels francesos.

Apart aquesta aspiració a complicar el tema humà amb la visió natural, és igualment manifesta una certa intenció cristiano-sociològica que clarament se deixa veure en la majoria de les composicions esmentades. No direm que sia aquest el mateix esperit místico-altruista que informa una bona part de la literatura i de l'art dels nostres dies; però ens semblen, no obstant, que són, com els *Primers fets* d'en Blay, derivacions més o menys assimilades d'aquell esperit les que, influint en la idea generatriu d'aquestes obres, les relacionen amb tendències generals de l'actual moment.

En Joànn Llimona mostra ben clar tal disseny al presentar-nos a Jesús com a font de tot bé, aliví de tota necessitat i vida eterna de les ànimes i dels cossos. Aquí es nota l'esforç d'evocar una visió del món

exterior serena, augusta, placèvola, que respongui a les paraules de consol que endreça Jesús als seus deixebles: — *Veniu i menjareu*. En les coloracions dolçament suavitzades a lo Puvis, en els celatges purs i blancs, en la pruija d'immaterialitzar les figures, tant en la construcció com en l'actitut, s'hi revela l'ocult disseny d'eleva la naturalesa i l'ésser humà a una interpretació superior a les realitats contingents i immediates. ¿L'ha aconseguit, en Llimona, la seva lloable aspiració? Per a nosaltres, no; o almenys en molt menor grau que en el *Jesús i Maria*, primera obra amb què l'autor s'iniciava en tals orientacions. En primer lloc, la composició del decorat, amb ses moltes incidències, embaraça l'escena sense cap necessitat i perjudica la serenitat del conjunt, la calma, que en la natura i en l'art se manifesta per grans horitzontalitats. En segon terme, no ha pogut en Llimona evitar l'entrebanc que ofereix sempre el voler espiri-

tualitzar el còs humà: la deformació. Així i tot, aplaudim i aplaudirem sempre les temptatives que es facin en tal sentit, regoneixent que aquest art és molt difícil, i que en Llimona és entre nosaltres el més indicat per a conreuar-lo amb sinceritat i èxit.

Del poema de les divines gracies, passem al poema del pobre adolorit, que cerca el consol en la bonesa infinita, però que no ha escoltat encara les inefables paraules: — *Veniu i menjareu*. Mirem el quadro Clapés. A la recolzada d'un viarany, cobert d'aspra vegetació, s'hi aixeca la figura del Crucificat, estenent la seva fosca silueta damunt el cel, sinistrament esgrogueït, d'un crepuscle de tempesta. Una família de desheretats ve a postrar-se de genolls davant la creu. El pare, espellifat, afluït, cadavèric, agonitzant, com qui diu, sota el pes de la miseria, cau sense dalit per a alçar els ulls al cel, i sols en un darrer esforç arriba a abraçar la creu. Al darrera vénen les criatures, les esparra-

cares i famolenques criatures, amb variades i expressives actituds d'invocació: l'un plega fervorosament les mans, l'altre posa els braços en creu damunt el pit, i la noia gran els aixeca al cel, desolada i suplicanta. Després segueix la mare, encorbada per la càrrega del fill petit, que duu a l'espatlla. Tota la vida desesperada d'aquells desditxats se concentra en els ulls plorosos i desencaixats que demanen misericòrdia al Déu dels pobres. La música estrident de les coloracions, els cadmis i croma del cel que lluen estranyament damunt les clapes verd-negres de les vegetacions i les figures, consona d'una manera sinistra amb el paroxisme d'angoixa que es reflexa en els rostres. I fins la mateixa factura, angulosa i com tallada a cops d'aixa, afegeix quelcom de tètric i violent a aquella visió del dolor tràgic. L'horrorós espectacle d'aquells degradats paries, realista en conjunt i espiritualitzat per l'expressió patètica, evoca el record de les grans tragedies socials

d'aqueixos temps... Les miseries contades per Gorki i per Tolstoi vénen a la memoria: la familia del mujik sospitós, fugitiva de sa llar per les suspicacies del poder tirànic; els pagesos llançats del camp, culpables de no poder pagar els tributs i arrendaments... Potser sien els pelegrins de sempre, els pelegrins del dolor, que eternament van i vénen pel calvari de la vida miserable, i acaben per trobar, al paradís de la Creu, l'oasis de les supremes esperances.



Biblioteca de Lletres



TAULA D'AUTORS CITATS



Agrasot, pàg. 180
Alexandre (Arsène), 74
Alexis, 74
Alma Tadema, 104
Alvarez, 183
Aman-Jean, 51
Amiel, 37
Armet, 189

Baixeras, 181
Barrau (L.), 182
Barthels, 179
Beaury-Saurel, 179
Benlliure (M.), 183
Besnard, 74, 178, 201
Blay, 189, 206
Blume, 188
Böcklin, 178
Buonarroti,
 vid. Miquel Angel
Burne-Jones,
 97-123, 144, 178, 200

Cabat, 197
Cabrera, 183
Carrière, 125-140
Casas (R.), 187, 188
Cazin, 200
Cézanne, 91, 162
Clapès, 184, 204, 208
Constable, 198
Cornelius, 195
Corot, 77, 197, 200
Courbet, 161
Crome, 198

Chavannes, vid. Puvis
 de Chavannes
Chesneau, 100, 106
Chevreuil, 93

Daubigny, 77
Degàs, 81, 95, 178
Delacroix,
 146, 163, 196, 197

- Deveria, 197
Dolent, 74
Domenge, 185
Domènec Theotocòpuli, vid. El Greco
Duranty, 74
Duret, 74
- Edelfelt, 144
El Greco, 51
Engel, 189
- Ferrant, 179
Flaubert, 74
Franz Hals, 187
- Gainsboroug, 198
Galvey, 185
Gandara, 51
García Ramos, 180
Gárnelo, 180
Gauguin, 91
Geffroy, 74
Gericault, 195, 197
Gillot, 179, 186
Goncourt (E. i J.), 74
Gorki, 210
Graner, 188
Groux (De), 144
Guthrie, 51
- Hals, vid. Franz Hals
Henry (Ch.), 93
Hobbema, 77
Homer, 22
Hubert Herkomer, 104
Huet, 197
Hummel, 179
- Huysmans, 74
- Israels, 178
- Jeanniot, 144
Jiménez, 187, 188
- Khnoppí, 178
- Labarta, 189
Lecomte, 74
Leighton, 104, 107
Leonardo de Vinci, 116
Liebeman, 178
Lorenzale, 204
Lorrain (C.), 197
Luna Novicio, 205
- Llanos, 183
Llimona (Joàn),
184, 204, 206-208
- Madox-Brown, 99, 111
Mæterlink, 45, 119
Manet, 162
Mantegna, 116
Mas i Fontdevila, 181
Mesdag, 178
Meunier, 144
Millais, 104, 106
Millet, 161, 200
Miquel Angel, 29
Miralles Darmanin, 187
Mirbeau, 74
Monet (Claudi),
71-96, 162, 168, 178
Montenard, 144
Morbelli, 179

- Moreno Carbonero, 180
Morissot (Berta), 95
Morris (William), 110
Muñoz Degrain, 179
- O**berveck, 195
- Pahissa, 189
Pando, 189
Pascó, 189
Pellicer (J. Ll.), 189
Peyró, 180
Pissarro, 86, 94, 95, 162
Poussin, 197
Pradilla, 179
Puvis de Chavannes,
15-34, 144, 168,
178, 200, 207
- R**afael, 102, 116
Raffaelli, 141-158
Regoyos, 188
Renan, 80
Renoir, 81, 95
Renouard, 189
Rodin, 55-70
Rossetti, 99, 111
Rousseau, 197
Ruiz Luna, 180, 204
Ruskin, 101, 102, 108,
110, 122, 199
Ruysdael, 77
- S**ánchez Barbudo, 180
Scheffer, 197
Schwabe, 144
Serra, 183
- Seurat, 92, 163
Sisley, 91, 162
Soler de les Cases, 204
Stevens, 144, 178
Stevenson, 179, 186
- T**amburini, 184
Ten Kate, 179, 186
Thevenot, 185
Tolstoi, 210
Torrescassana, 204
Turner, 94, 163, 198, 199
Tusquets, 183
- U**rgell (Modest), 185
- V**ancells, 185
Vayreda (J.), 182, 185
Vayreda (M.), 204
Velázquez, 51
Verlaine, 44
Vien, 195
Vierge, 189
Vilaseca, 189
Viniegra, 180
Virgili, 22
- W**agner, 43, 196
Watts, 104, 108, 119
Whistler, 35-53, 177, 178
Willeart, 179
Winckelmann, 195
- X**umetra, 189
- Z**ola, 74
Zuloaga, 95, 186



ÍNDIX DEL VOLUM PRIMER



	<u>Pàg.</u>
PRÒLEG	7

PARÍS

PUVIS DE CHAVANNES	15
JAMES NEIL WHISTLER.	35
«ELS CIUTADANS DE CALAIS».	55
CLAUDI MONET I EL PAÏSATGE IMPRESSIO- NISTA	71
BURNE-JONES I EL PRERRAFaelisme.	97
EUGENI CARRIÈRE	125
JOAN FRANCESC RAFFAELLI	141

BARCELONA

EXPOSICIÓ GENERAL DE BELLES ARTS DE 1894:

I. Vista de conjunt.	175
II. La pintura religiosa i històrica.	193
TAULA D'AUTORS CITATS	211

ERRADES

Pàg. 51. Arnau-Jean *en lloc de* Aman-Jean

- | | | |
|----------------------|---|----------------|
| » 74. Bernard | » | Besnard |
| » 95. Berta Monissot | » | Berta Morissot |
| » 116. Cophetna | » | Cophetua |
| » 150. aeseure's | » | asseure's |

AQUEST LLIBRE, PUBLICAT PER LA « SOCIETAT
CATALANA D'EDICIONS », S'ACABÀ D'IM-
PRIMIR EN ELS TALLERS TIPOGRÀFICS
D'EN RAMÓN TOBELLÀ (CARME, 18,
BARCELONA) EL DIA 30
DEL MES DE JUNY
DE L'ANY
1916

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

EXCLÒS DE PRÈSTEC

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Reg. _____

Sig. KL/2567

Ref. 12500

18 - Carme - 18 — BARCELONA

TRES LLIBRES de 200 o més pàgines cada semestre

Quota mínima: { CINC PESSETES semestral en Rústica
VUIT PESSETES semestral en TELA

OBRES PUBLICADES:

	Ptes.
1. Alexandre Plana: <i>Les idees polítiques d'en Valenti Almirall</i>	2' —
2. Prudenci Bertrana: <i>Proses bàrbares</i>	3' —
3. J. Pous i Pagès: <i>La vida i la mort d'en Jordi Fragonal</i>	3'50
4. Manuel de Montoliu: <i>Estudis de Literatura catalana</i> . Pròleg de Miquel S. Oliver	3' —
5. Ramón Turró: <i>Orígens del coneixement</i> . Volum I . .	2'50
6. Ramón Turró: <i>Orígens del coneixement</i> . Volum II . ,	2'50
7. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes</i> . Pròleg de P. Corominas. Primera serie. .	3' —
8. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes</i> . Segona serie	3' —
9. Apeles Mestres: <i>Llibre d'or</i> . Cent cançons populars de diferents països.	3'50
10. F. Pi i Margall: <i>La qüestió de Catalunya</i> . (Escrips i discursos.) Pròleg de Rovira i Virgili, amb una biografia de Pi i Margall	2' —
11. Cebrià Montoliu: <i>Walt Whitman</i> : L'home i sa tasca. .	3' —
12. Ignasi Ribera i Rovira: <i>Contistes portuguesos</i> . Traducció catalana.	3' —
13. Alexandre Plana: <i>Antologia de poetes catalans moderns</i>	3'50
14. A. Rovira i Virgili: <i>La nacionalització de Catalunya</i> . .	1'50
15. A. Rovira i Virgili: <i>Historia dels moviments nacionalistes</i> . Tercera i última serie	3' —

16. **Alfons Maseras**: *Contistes francesos. Traducció catalana* **2'50**
17. **Captain Morley**: *La guerra de les nacions*. Volum I . **2' —**
18. **J. M. López-Picó**: *Poesies* **3' —**
19. **Carles Riba**: *Histories extraordinaries d'Edgar A. Poe*. Serie I **2'50**
20. **A. Rovira i Virgili**: *Debats sobre el catalanisme*. . **2'50**
21. **Prudenci Bertrana**: *La lloca de la viuda i altres narracions* **3' —**
22. **Alexandre Plana**: *Sol en el llindar*. Poesies . . . **3' —**
23. **E. A. Butti**: *Llucifer*. Versió catalana de Joànn Fabré i Oliver. **2'50**
24. **Carles Soldevila**: *Plasenteries* **2'50**
25. **Pompeius Gener**: *La Dòna mediterrània*, aplec de llegendes històriques. Volum I **3'50**
26. **Pompeius Gener**: *La Dòna mediterrània*, aplec de llegendes històriques. Volum II. **3'50**
27. **Raimond Casellas**: *Etapas estètiques*. Pròleg d'Eugeni d'Ors. Volum I **4' —**

EN PREMSA:

RAIMOND CASELLAS: *Etapas estètiques*. Volum II.

CAPTAIN MORLEY: *La guerra de les nacions*. Volum II.

FERRAN AGULLÓ: *Costa brava*.

ADOLF ALEGRET: *Sepulcres històrico-artístics de Catalunya*.

EN PREPARACIÓ:

Obres de Sanpere i Miquel, Rubió i Lluch, Nicolau d'Oliver, Josep Carner, J. Morató i Grau, Eugeni d'Ors, E. Guanyabéns, Pompeu Crehuet, Ignasi Iglesias, Joànn Puig i Ferrer, Miquel S. Oliver, Carles Riba, A. Rovira i Virgili, Plàcid Vidal, Romà Jori, J. Pous i Pagès, Juli Vallmitjana, Jaume Brossa, etc.