

ART

VOLUM PRIMER

OCTUBRE

1 9 3 3

JULIOL

1 9 3 4



PUBLICACIÓ DE LA
JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART
BARCELONA



PICASSO. NATURA MORTA. 1901. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA

PICASSO I BARCELONA



Quan per allà l'edat de dotze anys, Pablo Ruiz Picasso vingué de Màlaga a Barcelona per a residir-hi llarg temps, s'establia per sempre més un lligam entre la nostra terra i aquest ciutadà del món que conserva, malgrat totes les seves aparences cosmopolites, intacte, el fons racial d'andalús.

Pablo Ruiz, com és ben sabut, vingué a establir-se a la nostra ciutat quan el seu pare fou nomenat professor de l'Escola de Belles Arts. El pare de Picasso, el senyor Ruiz, com l'anomenaven a Llotja, vingué a establir-se a Barcelona amb tota la família.

Pablo Ruiz Picasso féu a Llotja el seu aprenentatge destacant-se tot seguit entre els altres escolars per la seva gran traça. Una traça seguida, enèrgica, viril, no pas de simple manera. Res d'aquella manera que el seu pare, senyor Ruiz, ensenyava a l'Escola de Belles Arts i que encara avui, en l'argot escolar, s'anomena *tocadillo*.

Alguns d'aquests estudis de Picasso fets a Llotja, foren darrerament motiu d'un plet ressonant a París. I és que quan els homes asoleixen la categoria d'un Picasso, fins llurs obres escolars són valorades pel mercat.

Pablo Ruiz Picasso, abans de partir a París d'una manera definitiva, féu de la nostra Barcelona el seu centre. Ací l'any 1900 obrí la seva primera exposició, i al costat dels homes dels «Quatre Gats», del nostre primer i únic cabaret artístic, es formà.

Steinlen estava aleshores en voga a Barcelona, i no es pot pas

dir que el dibuixant de l'*Assiette au Beurre* no hagués influït Picasso, ben segur, abans que Toulouse-Lautrec.

En la formació de Picasso — aquest gran pirata de la Història de l'art — no hi fou pas estrany el gran Isidre Nonell. (Recordem, sobretot, els cretins de Bohí, aquells dibuixos i *gouaches* fregides, maniqueistes, pre-picassians.) Picasso, com Rafael, assimilà les grans troballes dels altres. Però Picasso, potser cansat de sintetitzar d'una manera genial el passat i el present, ha volgut també — per a dir-ho d'una manera o altra — especular amb el futur, proposant-se des d'aleshores crear aquella cosa absurdament genial que s'anomena *pintura absoluta*.

Però no pas únicament trobem Nonell en la primera formació de Picasso, sinó fins i tot Ramon Casas. Fins i tot hom hi endevina la influència de Xavier Gosé i d'altres il·lustradors elegants i frívols. Però Picasso és Picasso, ja des del principi, recolzi's amb qui sigui. L'estil més trivial es torna en les seves mans estil puixant i transcendent.

Abans d'absorbir i de continuar en profunditat Gauguin, Toulouse-Lautrec i Cézanne; abans d'assimilar els primitius italians — en aquest cas, més que d'assimilació hom podria parlar d'atavisme, degut als seus avantpassats materns —; abans de refer els clàssics i de jugar amb l'etnografia, Picasso s'havia fet seu tot allò que en el nostre fi de segle barceloní representava noves valors.

A Barcelona l'artista, al costat dels Casas, Rusiñol, Miquel Utrillo, dels Nonell i Canals, féu el seu entrenament revolucionari. Era aquella hora la de trencar motllos, i no es pot pas dir que Picasso no hagi anat més lluny que ningú en la trencadissa, tot i que el seu geni vivent, i per tant contradictori, més d'una vegada ha intentat amb èxit refer la norma.

Crec, però, que aquest gran anarquista que hi ha dintre l'esperit de Picasso, es façona en aquella Barcelona espitregada, fol·la i heroica dels temps de les bombes del Liceu i dels Canvis Nous. En la Barcelona que tenia a dalt de Montjuïc el castell per a venjar i engrandir els seus mals. En aquella Barcelona dels primers de Maig i de les conspiracions, que havia fet una creixença massa ràpida i que havia engolit una gran quantitat de metecs de totes les parts del món, i que tenia, en canvi, una policia allotògena i, diguem-ne, patriarcal, tot i que es refiava força de les garrotades.

Una gran part dels artistes d'aquella època havien format llur psicologia al contacte de tota mena de monstruositats civils. La bohèmia era aleshores de gran to; era de gran to aparèixer quatre hores lluny del burgès i del menestral, car eren pintats com a éssers vulgars i egoistes. Una part de la intel·lectualitat catalana, en general refinadament burgesa, jugava el seu orgull damunt la carta dels perseguits per llurs crims contra la societat. Hi havia aleshores en l'ambient, deixatat, un diletantisme anarquista de primer ordre, del qual no es pogué salvar ni el propi Maragall.

D'aquest ambient eixelebrat en sortiren moltes personalitats monstruoses. Gaudí, l'home de la Catedral Nova, elevava, amb el seu geni, tot aquest estat líric a arquitectura. Mani, l'escultor dels degenerats, inventava el primer *expressionismus* abans que els alemanys.

De tot aquest estat anarquitant, en resta, com a mostra magna, l'Eixampla barcelonina, monjoia disgraciada que culmina en l'anomenada *manzana de la discordia* del Passeig de Gràcia.

Pablo Ruiz Picasso es formà en aquesta Barcelona «fi de segle», que entronitzava el lema afalagador de «campi qui puguim». La seva psicologia inquieta i enormement contradictòria es deforma, ben segur, per sempre més en aquell ambient. Però Picasso aportava com a primer element de formació la substància de la seva sang d'andalús: la seva gran sorna ribetejada de misticisme oriental. El *picaro* ha consumat moltes vegades la tragèdia d'escanyar l'italià — és a dir, l'home de la forma pura —, que es parteix la consciència i la subconsciència del gran malagueny. El florentí potser hauria triomfat del gitano, d'una manera decisiva, si Picasso no hagués viscut la nostra Barcelona fi de segle.

Però, tant com la seva feblesa, la seva grandesa es recolza també en aquesta formació barcelonina. Totes les estranyes temptatives de Picasso que han revoltat el món de les arts, són de rel anarquitant i barceloníssimes: les seves mutilacions, les seves abstraccions, el seu nou concepte dels volums i dels ritmes i les seves calligrafies, que han portat una plèiade d'homes — entre els quals se'n compten de talent positiu — a caminar per intrincades dreces o per corriols perdedors, tenen llur moment de fecundació en la nostra Barcelona. No hi fa res que Picasso, al contacte amb París, introduís en el seu esperit — fins a cert punt — el gust i la mesura pròpiament franceses; però, així i tot, la formació, o la deformació, de l'artista es féu en la seva primera joventut, en la nostra Barcelona plena de fol·lies de totes les qualitats.

Les elucubracions picassianes més absurdes es produïren, és cert, a París. Els estranys infants estètics de Picasso foren parits en la capital del món, però la fecundació i gran part de la gestació llur fou barcelonina. Moltes d'aquestes elucubracions més o menys plàstiques, més o menys llegibles, han estat revisades o s'estan revisant. Siguin les que siguin les conclusions a què hem arribat o a què arribarem sobre tots els aspectes de la pintura absoluta inventada per Picasso, s'ha de considerar que gairebé unes generacions han viscut de l'absurd i de l'evasió. I aquest absurd i aquesta evasió, es basen, ben segur, en el nihilisme difús arreu del món en la fi de segle, però esclatant en la Barcelona d'aleshores.

La història de l'art no podrà negligir el fet que, com un avanç de la gran guerra i com a reminiscència de la postguerra, l'art ha intentat formular-se fora dels seus propis límits; ha pretès expressar-se místicament no pas amb símbols, sinó amb signes màgics. Estranya mística d'estetes, no pas adreçada a la recerca de Déu, sinó a la caça d'unes sensacions noves, inspirades, però, en l'etnografia i en la prehistòria. La Història de l'art no podrà oblidar que un dels esperits que més ha contribuït a formar aquest estat d'ànim artístic col·lectiu, dislocat i anarquitant — estat que ha conegut també la seva grandesa —, fou el malagueny Pablo Ruiz Picasso, format en la Barcelona contradictòria dels «Quatre Gats» i de l'*Ensanche*. D'aquest *Ensanche* l'arquitectura del qual els sobrealistes posen avui com a model d'art automàtic, produït per

aquesta cosa desconcertant que s'ha descobert fa poc — claveguera de l'ànima — i que s'anomena subconsciència.

Picasso estarà per sempre més lligat amb aquella Barcelona, en la qual els nuclis catalanitzants vivien dispersos i sense massa eficiència: en la qual la catalanització — aquest gran fet no del tot ben consumat encara — tot just havia començat. Estarà Picasso per sempre més lligat a aquella Barcelona caòtica, de la qual va sortir la unitat — l'harmonia — de la ciutat i de la Catalunya futures.

És bo, doncs, que treballant per la unitat de la Nació, no oblidem el fet del barcelonisme de Picasso. Lluís Plandiura no l'oblida mai, i per això recollí en la seva col·lecció totes les obres que pogué del gran malagueny, lligades encara amb la formació barcelonina de l'artista. I ara, aquestes obres, sortosament adquirides per la Generalitat de Catalunya i per l'Ajuntament de Barcelona, formant part de la important Col·lecció Plandiura, han passat a integrar el Museu d'Art de Catalunya.

L'any 1901 féu Picasso el seu primer viatge a París, i retornà aviat a Barcelona, on féu algunes temptatives de pintura mural al fresc. És a Barcelona on s'inicia l'etapa monocroma blava. En el Museu d'Art de Catalunya es recolliran una sèrie d'obres de joventut, algunes d'abans de la primera partida de l'artista a la ciutat del Sena, com els pastells signats Pablo Ruiz Picasso, en els quals són representades cobejadores.

Un d'aquests pastells fou executat en el taller que Ramon Casas i Miquel Utrillo tenien en aquell temps a Barcelona, i representa una dona rossa maquillada, en vestit de *soirée*. En l'altre hi ha també plasmat un personatge de music-hall: una *chanteuse* a la manera d'Ivette Gilbert. Vestit groc ornat de blau, guants grisos produïts per les reserves de la tela. Ambdues obres poden datar-se en 1899 o en 1900.

En el *camari*, pastel executat damunt paper terròs, un xic més flou que els anteriors i en el qual hi ha l'empremta de l'impressionisme, és una obra feta a París al principi de la seva primera estada. *Figura de dona asseguda en un sofà*, probablement fou executada a la seva arribada a la *ville-lumière*. És un dibuix al llapis realçat al carbó, colorit el cos amb blau rutilant. El model fou, segurament, Germaine. Ambdues obres són signades encara Pablo Ruiz Picasso i formen part actualment del dipòsit del Museu d'Art de Catalunya.

Cafè Concert, de la Col·lecció Barbey, és, ben segur, d'una època immediata posterior, pintada a plena pasta, i recorda, fins a cert punt, per la seva sensibilitat pictòrica, les obres mestres de la Col·lecció Plandiura, *Nana vestida de ballarina* i *Natura morta*. La primera d'aquestes obres és una grotesca flor del mal, germana en esperit dels cretins de Nonell, més que de les tristes figures arrencades de la vida alegre de París per Toulouse-Lautrec. Tècnicament, Picasso ací empra el divisionisme a gran pasta, i assoleix amb la pintura a l'oli una certa polsosa qualitat de pastel. El tràgic realisme espanyolíssim del *Bobo de Coria* es revesteix ací amb rutilàncies de la paleta dels impressionistes. La nana amb el rostre maquillat i els cabells negres va abillada amb el clàssic vestit de dansarina de cafè concert, ací, de color roig i amb el faraball en blau i verd. La *natura morta* no està pas massa lluny de certs Cézanne; fou executada en 1901.

És difícil intentar classificar les obres d'un geni tan divers com Picasso; així, per exemple, l'obra *fauve* que reproduïm, que té, en bona part, les característiques de les teles «negres», és una pintura executada molt anteriorment a l'època negra, segons ens conta el seu amic el pintor Sebastià Junyer.

En el *Retrat de la senyora Picasso*, l'artista practica una objectivitat, que hom gosaria qualificar d'escolar, si no fos per la intencionalitat psicològica i per la intensitat plàstica.

Pertanyen decididament a l'època blava els dos característics retrats del pintor Sebastià Junyer, l'un davant d'una taula de cafè i amb una dona al costat, figura una mica deslligada de l'estil del conjunt; l'altre únicament representant el bust del pintor, actualment resident a Mallorca. Entre Junyer i Picasso existí una veritable camaraderia. El primer d'aquests retrats pertany a la magnífica col·lecció dels germans Junyer; l'altre és propietat del Museu d'Art de Catalunya. Ambdós són pintats amb matèria llisquent i el segon d'una manera molt fugada, damunt paper canson.

Retrat de dama, de la Col·lecció Junyer, podria datar-se en 1904-5. Ací Picasso sembla preparar la manera més serena, lleugerament romàntica de l'època rosa. Aquest retrat és una obra clàssica: els italians i Ingres es fan ací presents. La vitalitat del cardenal de Rafael del Prado, reapareix ací en aquest bell i ner-

viós model femení, amb aquella orgànica i lleugera deformació del rostre, cara al Greco, però també al mestre de Montauban. Aquest retrat femení de Picasso és un precedent històric per a estudiar com cal l'obra de Pere Pruna, pintor nostre tan enllaçat en un principi amb l'obra del gran malagueny.

Cap de noia, damunt paper groc-rosat, i *El nen malalt*, pastell, ambdós al Museu d'Art de Catalunya, pertanyen també a l'època blava. En *Nen malalt*, maternitat de clar i obscur leonardesc, l'italià parlà el seu llenguatge, però en l'expressió de la mà nerviüda i ossosa i en la dels rostres i els cossos de l'infant i la mare, cal, per a trobar Itàlia, pensar en Caravaggio, el predecessor de l'*Espagnoletto*.

Hom ha de situar, dintre un expressionisme orgànic de primera qualitat, el gran dibuix al pinzell sobre paper d'embalatge, que actualment guarda el Museu d'Art de Catalunya i que anteriorment de la Col·lecció Junyer havia passat a la Col·lecció Plandiura. En aquest dibuix està representat un miserable esparracat amb un realisme intensíssim. Picasso fa en aquest dibuix una veritable demostració del seu domini de l'organisme humà: la dinàmica asimètria del rostre del «pordiosero» té accents de Leonardo i de Ribera. Picasso juga amb les línies, establint-les en el lloc precís per a convertir-les en un llenguatge plàstic. No és estrany que aquest gran artista restés fatigat de les bel·leses del món exterior, car el seu domini sobre aquest esdevingué tan fort, que en repetir el joc li deuria semblar truc estereotipat. No és estrany que aquest esperit inquiet intentés l'impossible de dominar pictòricament emocions abstractes de nombre i ritme, abans d'ell reservades, plàsticament, a l'arquitectura i, fora de la plàstica, a la música i al vers.

Però Picasso, en els bons moments, com tots els grans mestres, en les seves obres representatives féu jugar la idea abstracta de la proporció. Sense aquesta idea la pintura esdevé art fotogràfica, parasitària. Picasso, quan viu dels objectes, és per a donar-los un ordre nou, i tant com interpretar-los, l'artista assoleix transfigurar-los i dotar-los d'una vitalitat que no posseeixen pas sempre les coses naturals, sobretot per als que no saben engrapar-les, que vol dir veure-les, tant com concebre-les.

Heus ací Picasso en aquest altre retrat, el de la senyora Canals, avui també al Museu d'Art de Catalunya. Aquesta obra, mestra dintre la producció de l'actual *vedette* de l'Escola de París, representa un moment de plenitud de l'artista, en el qual la idea de proporció i mida dels volums tornada a establir per Cézanne, adquireix ressonàncies noves. Una serenitat, una espiritualitat molt al punt, un realisme harmònic, assenyalen els límits de començament de la idíl·lica evasió del simbolisme de l'època rosa.

És aquesta una de les obres més equilibrades de Picasso. Diuen que l'artista, després de totes les tortures de l'abstracció — després dels seus jocs geomètrics i calligràfics —, reposa mirant aquesta tela quieta i vivent, pintada en un moment feliç de la seva joventesa. Una tela que Picasso voldria tenir prop d'ell tota la vida.

Aquest retrat de la senyora Ricard Canals és una de les obres mestres del nostre Museu d'Art Modern. La gran passió per la pintura que distingeix Plandiura de la majoria de mortals, féu possible que el malaguanyat Canals es desprengués d'aquesta tela, avui, com tota la col·lecció del barceloní del barri de Ribera, propietat del nostre patrimoni públic. La senyora Canals apareix ací vestida de gris i amb mantellina negra amb flors rosa sobre un fons ocre, extremadament líquid.

Altres obres de Picasso existeixen a Barcelona. Aiguaforts i alguna nota colorida es troben més o menys escampats per la nostra ciutat.

Pablo Picasso féu, fa alguns anys, present al nostre Museu d'Art Modern, de la seva obra *Arlequí*, tela de l'època rosa. Durant la dictadura anticatalana, que en certes corporacions es manifestà administrada per elements incults, es retirà o s'intentà retirar dels murs del Museu l'obra que el gran malagueny havia dedicat a la nostra ciutat, com un record als records de joventut viscuts per l'artista en la nostra Barcelona.

Barcelona i Picasso restaran oficialment i cordialment lligats des d'ara, no pas únicament per l'*Arlequí* cedit generosament per l'autor, sinó també per tots els Picassos que procedents de la Col·lecció Plandiura formaran en el nostre Museu, un fons ben respectable d'obres d'aquest gran artista. Fons que caldrà completar amb altres obres de les que actualment no han sortit de Barcelona i amb algunes que representin les modalitats cubista, clàssica i abstracta.

És necessari lligar Barcelona amb Picasso: amb tota la rica complexitat de Picasso. Esperit format a la terra, cal reintegrar-lo a la terra, amb totes les seves fases i facetes contradictòries dintre una gran unitat de sensibilitat i talent.

RAFAEL BENET



PICASSO, DIBUIX. 1904. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. DAMA MAQUILLADA. 1901. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. EL NEN MALALT. 1904. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. EL CAFÈ-CONCERT. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA. FOTOS. SERRA



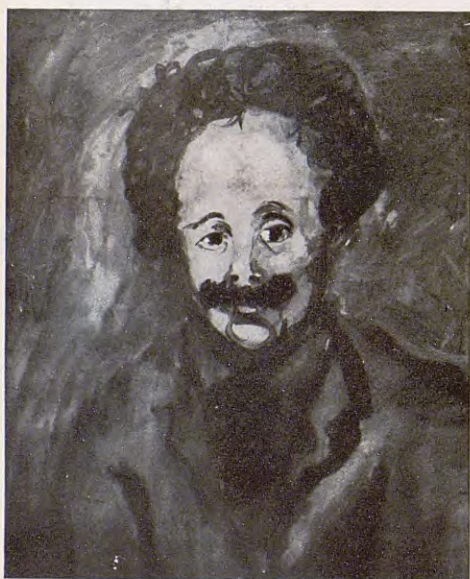
PICASSO. RETRAT DE LA SENYORA RICARD CANALS. 1905. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. COBLEJADORA. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. COBLEJADORA. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. RETRAT DEL PINTOR JUNYER. 1901.
MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. PASTELL



PICASSO. CAP D'ARLEQUÍ. 1917.

FOTOS. SERRA



PICASSO. RETRAT DEL PINTOR SEBASTIÀ JUNYER-VIDAL. 1903. COL. JUNYER. BARCELONA. FOTO SERRA



PICASSO. GARBADORS. COL. JUNYER. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. PASTELL. COL. PARTICULAR. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. DIBUIX. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. CAP DE NOIA. 1903. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. ARLEQUÍ. 1917. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. MUSEU



PICASSO. DONA EN UN SOFÀ. 1900. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO. SERRA



PICASSO. BALLARINA. 1900. COL. PARTICULAR. FOTO. SERRA



PICASSO. LA NANA. 1901. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. RETRAT DE DAMA. COL. JUNYER. 1904-5. BARCELONA.



PICASSO. EN EL CAMARÍ. 1900. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



PICASSO. RETRAT. 1900. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTOS. SERRA



PICASSO. RETRAT DE LA SENYORA PICASSO. 1917. COL. PARTICULAR. BARCELONA. FOTO. SERRA

XAVIER NOGUÉS

DECORADOR

Si la decoració pot considerar-se, tal com creiem nosaltres, una cosa definitiva, formant part viva de l'obra creada, Xavier Nogués ha tingut tothora un alt sentit de la decoració.

Aquesta, en el seu concepte estricte, que no és altre que el dels bons temps dels mestres decoradors, és justificada per tal com neix d'una necessitat i es nodreix de la valor de la creació mateixa.

No es pot dir el mateix respecte a la decoració d'ara, la qual, sovint, no és més que un vestit canviable i innecessari, amb el qual es revesteixen les nuditats de les noves construccions.

La decoració no ha d'ésser mai un luxe, sinó una necessitat, la qual ve, forçosament, com una resultant de l'acabament de l'obra.

Xavier Nogués, amb la seva decoració és precís i minuciós, com ho són tots els seus actes.

La seva decoració no escauria a un marc de grans dimensions; li cal una intimitat i un recolliment perquè el detall prengui tota la importància i perquè el conjunt assoleixi la distinció i la noblesa del detall. D'aquesta funció de complement en treu la rara qualitat de la seva obra, i és així com nosaltres l'entendem i el volem.

Ja sabem que si li hagués calgut decorar grans superfícies, Xavier Nogués hauria canviat de procediment; amb aquest canvi, però, no hi hauria guanyat.

Així, en el decorador actual hi tenim tots els diferents aspectes del mestre Nogués: pintor de cavallet, dibuixant i aiguafortista.

El saló de l'Alcalde de Barcelona, que avui reproduïm, és una mostra definitiva de l'elegància i talent del nostre artista. Tinguérem ocasió de veure la «maquette», ja enllestida, a París, lloc on el mestre l'executà.

Hem seguit el curs de la seva execució al taller de l'artista, en els nostres viatges a Barcelona, i hem pogut contemplar ja el conjunt enllestit i posat a lloc.

Aquesta obra plena de qualitat, no solament no la podia fer més que un català, sinó que calia que aquest fos, a la vegada, un barceloní, i encara del barri de Ribera.

Per a arribar a copsar els imponderables de poesia que intervenen sempre en les composicions decoratives, si aquestes volen tenir vida per temps, per bé que l'anècdota cal que s'esvaneixi del quadre de cavallet, en la decoració, per contra, cal que hi sigui superada. I és en aquesta superació que la decoració pot i ha d'arribar a l'art pur.

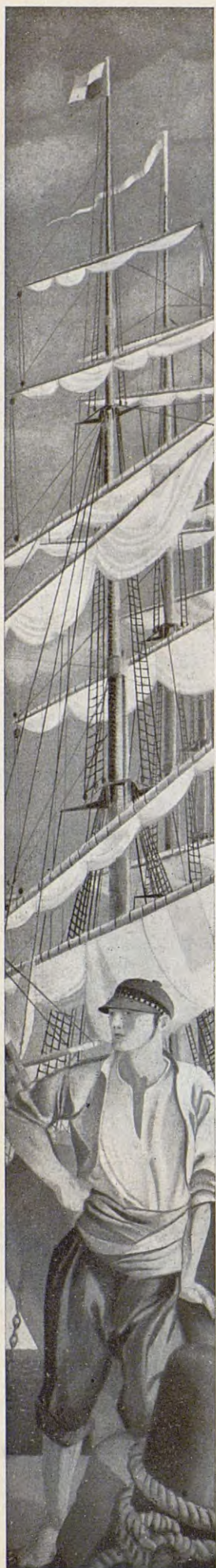
La coloració en els plafons esmentats, és rica i harmonitzada per la seva sobrietat. Els colors, com els volums i les línies, són sospesats i posats en equilibri amb un ritme peculiar del mestre; els personatges són els seus. Ningú com en Nogués no ha sentit tan plàsticament els nostres avis, la Catalunya obrera i burgesa del segle passat.

Aquesta decoració, el viatger estranger l'admirarà pel bon gust que la presideix, per la seva originalitat filla d'una personalitat ja feta, per les lleis respectades de la composició clàssica amb les llibertats permeses al domini de l'ofici, per la bellesa del color, per la senzillesa de línies i per l'harmonia del conjunt.

A nosaltres, els naturals d'ací, ens sorprendrà per tots els records, per totes les ambicions, per totes les inquietuds i les conquestes que ens precediren.

El mestre Nogués ens fa estimar el segle XIX.

Allunyat de les petites lluites de l'èxit fragmentari, però vinculat al



NOGUÉS. LA FORÇA DE BARCELONA. 1933. FOTO. SERRA



NOGUÉS. LA GRÀCIA. 1933. FOTO. SERRA

sentit noble del seu curs, per la intensitat assimiladora d'allò que pot ésser útil al seu temperament, sap donar-nos aquestes decoracions que ens honoren per la sòlida valor real amb què estan accnseguides.

A les parets solament s'han de portar les conquestes, i no les lluites que resten del quadre de cavallet. Així ho ha entès Xavier Nogués, i així les seves decoracions s'han sostingut i es sostindran a través del temps.

Tant el saló de la casa Plandiura com aquest del despatx de l'Alcalde, resistiran totes les crítiques, perquè un s'hi sent bé, les lleis constructives hi han estat respectades i la decoració és un repòs.

La valor simbòlica dels personatges és clara i senzilla. Sense deformacions ni peus forçats, uns detalls d'indumentària i prou. La decoració d'aquest saló o despatx constitueix un alt homenatge a la gent que ha preparat la Barcelona d'ara, als invents que han permès la seva ràpida creixença i li han donat el caràcter comercial i industrial que actualment té, als elements espirituals que han portat el desvetllament de la nostra personalitat i el nostre renaixement polític que han donat la capacitat a la nostra ciutat.

Heus ací la part anecdòtica d'aquesta decoració; anecdòtica pel conjunt, per la disposició dels seus elements, aquests, però, presos separatament. Veurem com tots ells tenen vida pròpia, perquè són fills d'un estudi acurat i vivificats per la valor de creació que ha presidit aquest treball de decoració des del més petit detall fins a la concepció de tot el conjunt.

Xavier Nogués ha sabut arribar a una unitat perfecta movent-se amb una absoluta llibertat, sense defugir el caràcter precís i net del seu dibuix i de les seves composicions en aiguatinta. El color sol li ha servit per a situar en un mateix pla tots els elements, i l'equilibri del dibuix n'ha facilitat el conjunt.

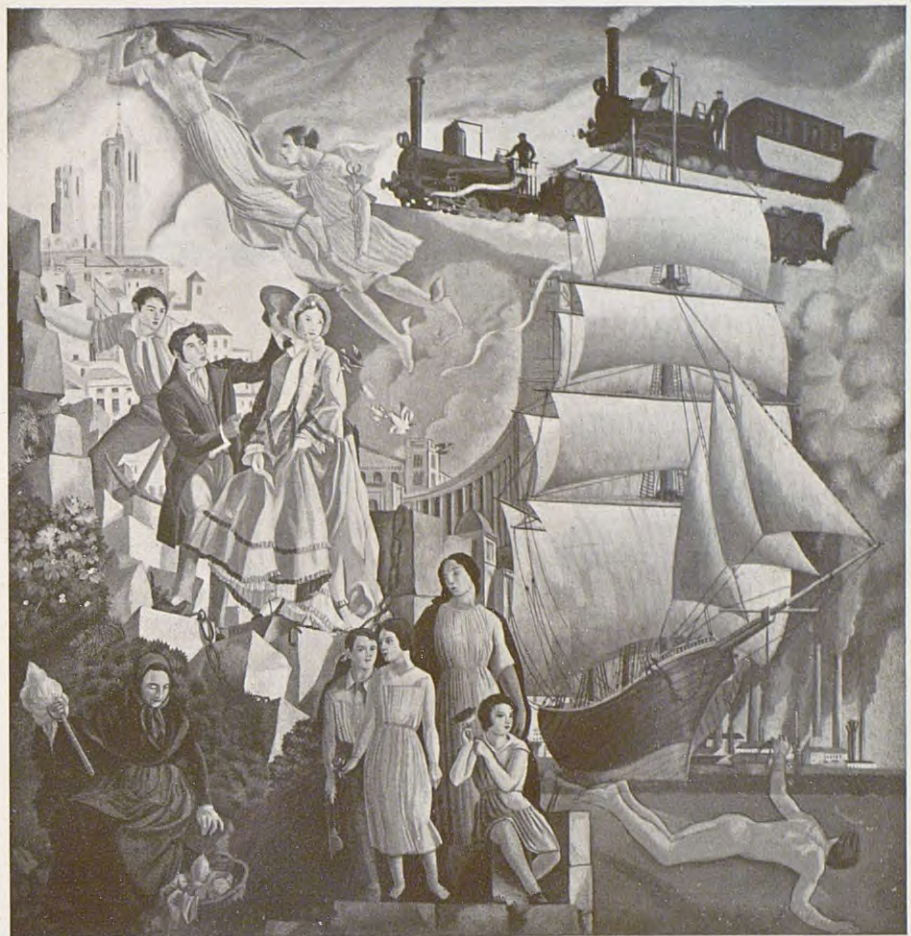
En Nogués ha heretat dels nostres avis un sentit senyorial que avui va extingint-se; ha sabut donar tota la valor al nostre localisme, ha sabut veure que el localisme pres amb profunditat és el que traspasa les fronteres, és el que pren valor d'universalitat, que no és el mateix que la moda internacional, postissa, la qual, mancada d'arrels i superficial, acaba per no ésser de cap país.

Amb aquest sentit senyorívol hi van agermanades l'elegància, el bon to menestral, els quals a tot arreu, avui, són la veritable aristocràcia, per llur superació. Per totes aquestes virtuts, el despatx del nostre Alcalde és convertit en una joia, que el temps ens augmentarà de valor.

A la valor artística que té, podrem afegir la valor sentimental que tenen a tots els països del món les obres d'art que llurs fills han creat en moments representatius i que acaben per formar part del patrimoni del país.

Xavier Nogués, amb aquesta decoració, resolta amb la més gran senzillesa, ha sabut crear-nos aquest despatx, en el qual ha trobat la manera d'expressar-nos ensems que el seu art, la seva profunda catalanitat.

JOSEP LLORENS ARTIGAS



XAVIER NOGUÉS. PUIXANÇA DE BARCELONA. 1933. FOTO. SERRA



XAVIER NOGUÉS. L'ESPERIT. 1933. FOTO. SERRA



XAVIER NOGUÉS. ELOGI DEL SENYOR ESTEVE. 1933. FOTO. SERRA



XAVIER NOGUÉS. L'AVENTURER I EL CAPITÀ DE VAIXEL·L. 1933. FOTO. SERRA



XAVIER NOGUÉS. PUIXANÇA DE BARCELONA. FRAGMENT. 1933. FOTO. SERRA

EL PINTOR FELIU ELIAS

Si n'és de bella l'evasió! Com és temptadora la fugida — mal sigui només que per mitjà del somni — lluny, ben lluny, d'aquest món infecte, injust i esguerrat! Poder planar, emportat per les ales diàfanes de la fantasia, per damunt la maldat i la baixesa, l'engany i la dolor d'aquesta vil realitat que us entrebanca a cada pas, que us agredeix, que us fereix i que s'interposa constantment entre vós i els vostres anhels, entre vós i les vostres il·lusions! Quina ambició més alta, per a un esperit delicat i sensible, que la de trencar tota mena de lligam amb aquesta realitat miserable i crear — demiúrgicament — en una sublim superació de totes les possibilitats i previsions humanes, un món nou, un món lliure, un món curull de novetats i de sorpreses; una realitat superior, en fi, les lleis de la qual no tinguin res a veure amb les que regeixen aquesta immunda presó que reté captiva la nostra ànima!

Aquestes serien, poc més o menys, les paraules amb què la paranoia faria la seva propaganda. Seran aquests, si fa no fa, els arguments amb què defensarà la seva trista actitud davant la vida qualsevol dels refugiats en els mil paradisos artificials que inventà l'esperit apocat per la por de la lluita davant la migradesa de les pròpies forces o ha creat l'hedonisme — des de les pseudo-filosofies del nihilisme i de la inhibició fins a la tirànica droga xinesa —. I són aquestes també les idees bàsiques de què es nodreix la doctrina de tantes i tantes sectes esteticistes que hem vist néixer i morir, incansables, propugnent l'abominació del món real i de la seva representació.

I ben justificat seria, certament, aquell blasme de la realitat en defensa de la paranoia — aixopluc de l'esperit malalt que no té o ha perdut la seva facultat d'adaptació a la realitat del món —; podria ésser expressat amb bons raonaments quan es tractés de cohesionar el capteniment d'aquells decepcionats de la vida, ferits pels esdeveniments o, senzillament, assedegats de sensacions que la realitat neta i pelada no els dona; malalts o sofrents, impotents o vençuts i, en tot cas, mancats d'aquella sublim qualitat vital que fa que l'home normal, a través de totes les dolors i enmig de totes les lluites, trobi sempre bell el món, admirable el seu espectacle i no pensi mai a dimitir el seu lloc de contemplador si no és per força.

Però l'absurditat que representa que aquella execració de la realitat pugui ésser utilitzada per a proclamar l'excel·lència d'un art, quan l'única raó d'existència d'aquest art és precisament la representació realística, és inadmissible per a tot aquell qui no confongui lamentablement coses que sempre haurien d'ésser ben clares. És prou per a explicar l'absurditat d'aquestes doctrines llur vertiginosa successió, l'una sortint darrera l'altra en una profusió tropical, cada una més a la vora de la veritat que l'anterior; les empentes i els tomballons en què veiem que es debaten fins que assistim a llur mort, després de la qual ja no se'n recordarà ningú, com ningú no es recorda ja de les precedents.

I és que l'art representativa que nega la realitat es nega ella mateixa. El pintor veritablement pintor és realista fins al moll dels ossos. Ell posseeix aquella qualitat que hem assenyalat en l'home normal, en el seu grau més elevat — gairebé angèlic —, com la posseeixen també tots els altres esperits més sensibles que el comú. Per a aquests esperits no hi ha monotonia, no hi ha vacuïtat en res del que veuen, en res del que els ofereix el polimòrfic i exuberant panorama que el món els mostra cada dia. Tot per a ells és meravellós i insuperable: el sol eixint per llevant o ajocant-se per ponent, el verd de les fulles dels arbres o

les anades i vingudes del gos que els passa pel davant, el brogir de la vida urbana o el repòs de llur interior.

I certament, aquesta admiració contínua, aquest constant meravellament davant la realitat tota, no té pas res de comú amb el beat embadaliment panglossià abandonat en el seu infrangible optimisme. L'home normal i l'home sensible saben prou bé que al món hi ha molt de dolor, com hi ha un xic de plaer; hi ha molta tristesa, com hi ha poca alegria; però també saben que el bé i el mal són les dues cares d'una mateixa medalla, i que tant l'un com l'altre, i tots dos alhora, fan la vida de l'univers. Aquests homes mai no es sentiran fracassats o vençuts pels desenganys de la realitat, perquè la fantasia no els haurà enganyat mai tampoc.

Si per a l'home normal el món és admirable en tots els seus aspectes, més ho és encara per a l'artista. D'aquest món, que es comparteixen en un combat desigual la misèria i la felicitat, la sutzura i la puresa, és d'on l'artista treu la substància de la seva obra. I si el seu art és la pintura — l'art representatiu per excel·lència —, és en la representació de totes les coses del món, siguin les que siguin, des de les més quotidianes a les més rares, de les més vulgars a les més exquisides, que troba la humil i altíssima raó d'existència de la seva activitat.

Artista d'aquest tipus és Feliu Elias. Si artista català hi ha conscient de la seva pròpia força i de les possibilitats de l'art que conrea, depassar els límits de les quals és desvirtuar i destruir-ne tota l'essència, aquest és ell. Feliu Elias és un devot ferventíssim de l'univers visible, d'allò que ha estat anomenat el món fenomènic. Fora d'aquest univers, fora d'aquest món, per a l'artista pintor, tot és tenebra i confusió, literatura i falsa metafísica.

És d'aquest món que viu la pintura, i és interpretant aquest món que ens ha de donar els seus més saborosos fruits. És en descriure'ns cada objecte, cada cosa, sota els mateixos aspectes que els veiem nosaltres sempre, però transfigurats a través d'una expressió que n'ha presentat llurs més íntimes essències, revelant-nos-les sota una nova llum que, no gens menys, és la que els illumina cada dia, on la pintura aconsegueix el seu destí. Car l'única demiúrgia que li és permesa — i no és pas, en veritat, minsa ni menyspreable —, és aquesta de revelar-nos, a través dels seus mitjans i no d'altres, i per obra de la seva submissió a la realitat visible — quina altra hi pot haver per a ella? —, l'eterna i infinita bellesa en què viuen immersides i eixamorades totes les coses d'aquest món.

I és al servei d'aquesta demiúrgia que Feliu Elias ha posat tot el seu entusiasme i tot el seu talent. Per això és que es col·loca amb amorosa sollicitud davant els seus models de tota mena. Deslliurat en absolut de qualsevol criteri que hi establís una posició categoria de dignitat estètica, per a ell tots són prou bons per a donar-nos-en llur substància plàstica en una pintura ferma, neta, clara i esbandida, i ens els transcriu amb llur color, amb llurs qualitats, amb llurs infinits matisos, amb tots llurs jocs de llums i d'ombres, reflexos i valors. I és per això també que la pintura d'aquest artista ens comunica la joiosa esgarripança d'aquell qui es posa en contacte amb el profund sentit d'aquesta realitat quotidiana que ha vist massa sovint sense veure-la i que per obra d'aquesta pintura se li revela com un insospitat tresor de gaudi, riquíssim i inesgotable.

JOAN CORTÈS I VIDAL



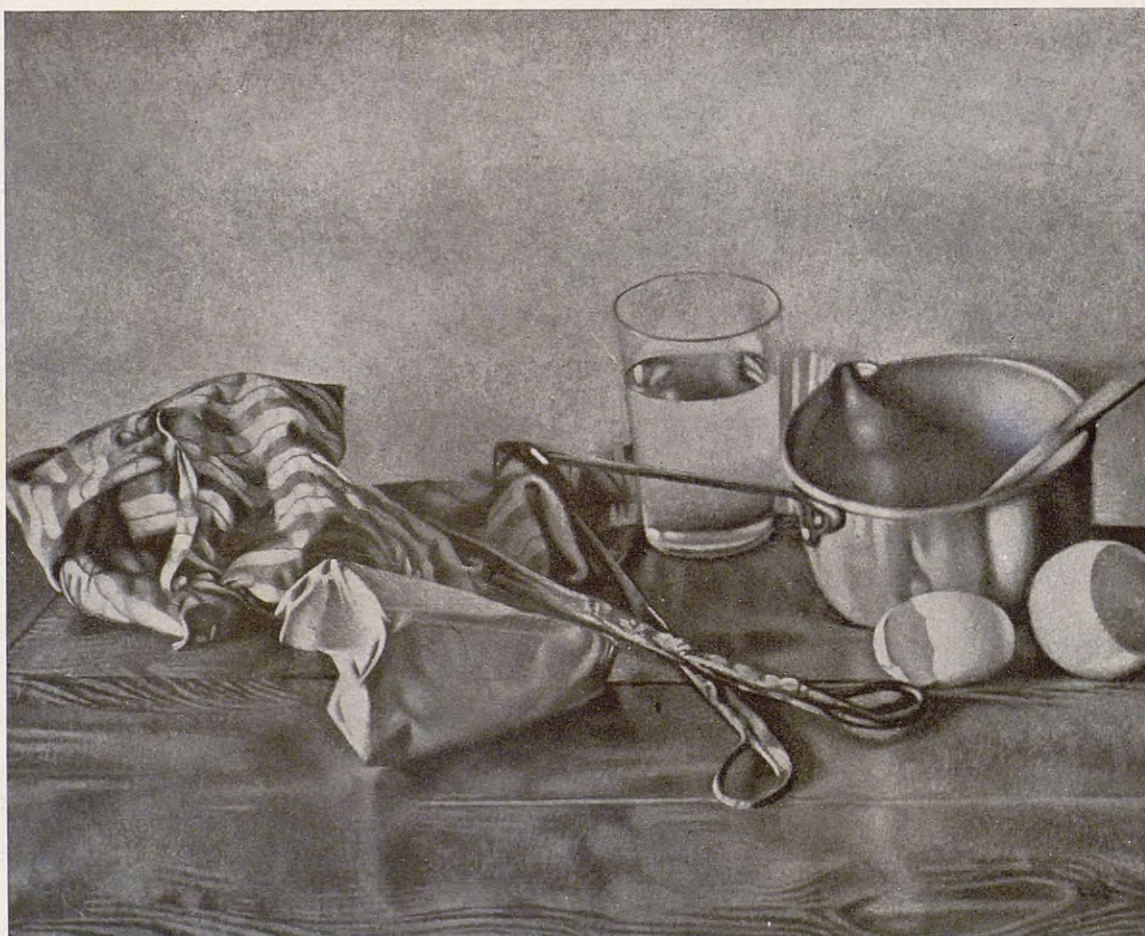
FELIU ELIAS. ALLS I TOMÀTECS. 1930. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA. FOTO. SERRA



FELIU ELIAS. NATURA MORTA. 1910. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



FELIU ELIAS. NATURA MORTA. 1928. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA



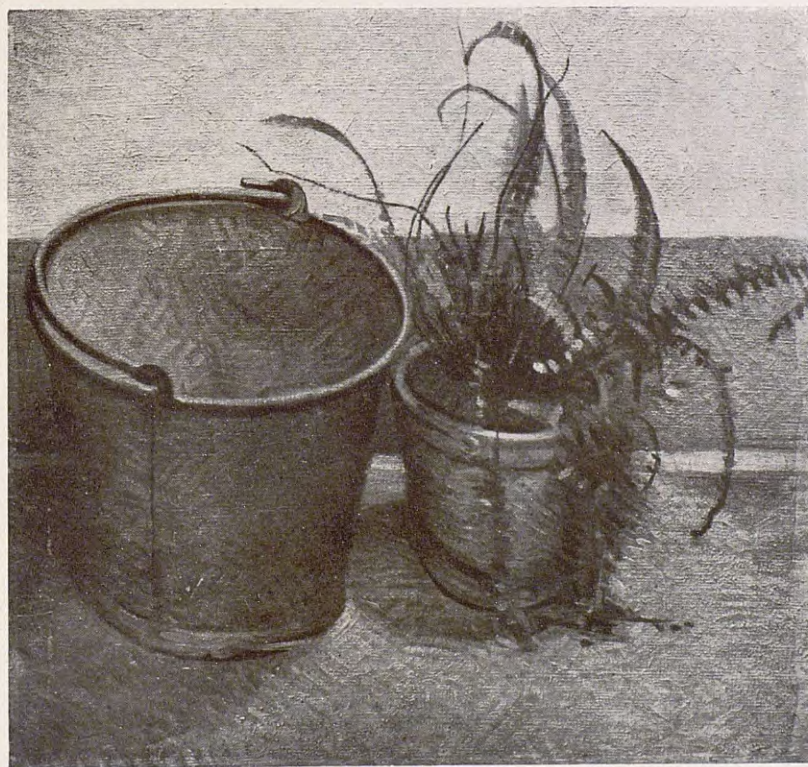
FELIU ELIAS. NATURA MORTA. 1933. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTOS. SERRA



FELIU ELIAS. LA LECTURA. 1928. COL. JOSEP MESTRES. BARCELONA. FOTOS. SERRA



FELIU ELIAS. GALERIA. 1928. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



FELIU ELIAS. LA FALGUERA MALALTA. 1918. COL. VAN DEN BERG. AMSTERDAM



FELIU ELIAS. NATURA MORTA. 1917. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA



FELIU ELIAS. LA CALAIXERA. 1928. COL. X. BARCELONA



FELIU ELIAS. NATURA MORTA EN BLANC. 1924. COL. BADIA. BARCELONA



FELIU ELIAS. NATURA MORTA. 1929. COL. JOSEP RUIZ CASTELLA.
BARCELONA. FOTOS SERRA



FELIU ELIAS. LA CUINA. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.
BARCELONA



FELIU ELIAS. LA LLIÇÓ. 1923. COL. FERRAN BENET. BARCELONA. FOTO SERRA.

La pintura d'Ignasi Mallo

I

El Vayreda fill atreia a Olot els seus amics de taller i d'acadèmia. Podia fer-hi una mica el prestigi del paisatge olotí del vell Vayreda i d'En Galwey. El fet és que d'una breu estada de dies venia el passar-hi els estius i, a l'últim, el quedar-s'hi a viure.

Els pintors hi feien una mena d'estiueig sense perdre-hi el temps, un estiuejar plàcid i actiu. Hi pintaven tranquil·lament sense la febre de les tendències, de les capelletes, de la crítica. S'aplegaven gairebé cada tarda en aquella casa d'En Vayreda, que tenia, tret de la façana davantera, l'aire i l'amplor d'una vella masia senyorial de fora vila — com ho era. I d'allí s'escampaven pels indrets de la Font Moixina, de les Mores o de les Deus, fins al caient del dia.

A l'any 10 hi anaven En Mallo i En Pascual; després En Galí i En Carles; i aleshores, amb l'avi Berga i En Vayreda, que ja hi vivien, i En Galwey, que de temps hi estiuejava, com En Llimona, feien d'Olot una vila d'artistes. Afegiu-hi el record encara viu del vell Vayreda, i, en la llunyania, una ombreta d'història amb els noms d'En Panyó i de l'Amadeu.

Quan En Mallo es decidia a viure a Olot, era quan morí En Prat de la Riba, l'any 17. Aleshores deixà les lliçons de dibuix que donava a Casa la Caritat, tenint amb aquella mort un trist presentiment de l'esdevenidor de Catalunya. I qui no el tenia? Sense En Prat de la Riba, qui menaria la barca? La tarda que vaig saber la seva malaltia inguarible, fou per a mi una tarda tristíssima. Era diumenge; anava, com de costum, a les sardanes de la Font de Sant Roc, amb els amics pintors. La fent espaiosa, plena de gent que hi passejava sota aquells plàtans altíssims, vora el riu; la tonada planívola de les tenores vagament difosa en l'aire; tot hi era tranquil com cada diumenge, tranquil i dolçament trist. I a mi, la gent i el país em semblaven, aquell vespre, com un infant a qui s'està morint el pare i no sap el mal que va venint-li a damunt. Aquest pressentiment amb els anys hem vist com s'acomplia. Però un poble és vividor, i la seva vida no depèn gairebé mai de la d'un home.

Aleshores En Mallo, per pintar més solitari, anà a viure a Les Preses, en aquell pla que té en una de les seves reconades els prats i rovires de Verntallat i el poblet del Maiol, a les rives del Fluvià, damunt d'una coma.

Bona part de la seva pintura reproduceix meravellosament aquests paratges. I amb una fidelitat tan aguda, que tal vegada sigui ell qui dona amb més semblança, fins avui, el paisatge olotí. El pare Vayreda sovint el componia a la seva manera; En Carles, encara més; En Francesc Vayreda tenia algunes infidelitats en el dibuix i el to; l'avi Berga el velava d'una harmonia gris.

II

Quan En Mallo començava a pintar el paisatge olotí venia, com En Pascual, de Tarragona, duent-ne una paleta d'argiles vermellenques; havia passat anys a l'Acadèmia Galí, era company de taller d'En Monegal i d'En Vayreda; havia hivernat amb ells i En Carles a París; és a dir, que no li era llunyana cap inquietud de les sentides aleshores en l'ambient artístic barceloní. Mes, tot i la fina receptivitat d'aquest artista, tot i trobar-se vora la pintura torturada d'En Vayreda, i vora d'En Monegal, tan inquiet i disquisitiu, mai no li vèieu ni la més petita perplexitat ni el menor dubte. Seguia la seva tasca sense neguit, sense lluita aparent. Tenia aquella habilitat levantina, aquella mena de verba que, si és continguda, si va guiada pel bon gust, dona una art serena, noblement fàcil i feliç.

Així, En Mallo, en la seva pintura, no diríeu que investiga, sinó que troba. I troba abundantment, en el país i la paleta, fineses de color; hi troba exuberàncies en les verdors frondoses dels paratges de Sant Privat d'En Bas o de la Font Moixina; hi veu de vegades una simplicitat alhora emotiva i delicada; i sempre, tot i la fuga del seu pinzell, us representa el país amb l'exactitud de qui pinta senzillament només allò que veu. Té, com artista, la benaurança que les seves visions i el seu gust no vagin més enllà de la seva tècnica, i en aquesta hi és tan hàbil, que li serveix per a una visió abundosa i fina.

III

En Mallo acollia i aprenia les lliçons de tothom, sense rebre una influència perceptible de ningú. Havia sentit l'encisament de

Corot, sobretot del Corot més realista i tal vegada més intens, el de les velles rutes de França, amb les reconades d'ombra humida — que de vegades semblen clotines —, el Corot de les rutes d'Ar-ras i de Sèvres, d'El Molí, del Pont de Palluel o del Pont de Man-tes. Mes En Mallo, tot i sentint aquell encís, no s'atura a cap mena d'imitació; hi aprèn i va a la seva; va seguint lluny d'aquell caient de somni, que també admira en el Vayreda vell.

Segurament també ha admirat aquella fuga del pinzell d'En Mir; mes ell no el seguia en les audàcies de colorit ni les experiències arriscades a què En Mir es donava després de l'equilibri d'aquell «Hort del Rector», del Museu de Barcelona, equilibri al qual havia de tornar amb més vigor i abundància. En l'obra d'En Mallo no hi veieu virades, divergències, provatures; no interpreta gaire, pinta allò que veu, i la seva gràcia és que percebi nítidament tanta harmonia i la representi amb un pinzell tan hàbil.

És un temperament d'artista levantí que, fins avui, s'ha evadit dels defectes dels artistes levantins. En la solitud del seu treball no inceria en un isolament desequilibrador; tenint facilitat artística, no queia en la banalitat i l'amanerament com féu, per cas, En Santiago Rossinyol, un gran artista en fallida; podent atuir el públic — i ell mateix — amb ardideses, s'accontenta d'una pintura aparentment humil i, de fet, més sòlida; és un artista levantí que ha servat, fins avui, aquell sentit de la mesura que és la gràcia levantina.

Per aquesta moderació i la docilitat a la naturalesa, les seves obres, de les primeres a les últimes, tenen una frescor juvenívola, una frescor espiritual d'harmonies acabades de descobrir, amb la saviesa alhora de qui hi té la vista avesada i té un art que no hi posa resistències.

IV

Mort En Francesc Vayreda, l'any 29, estroncada aquella deu de seny i simpatia, En Mallo deixa Olot i torna a la seva nadiua Tarragona, on en silenci i en retraïment continua la seva obra, ja vasta, amb un treball seguit i infatigable, al marge de les divagacions i les incertituds de l'art d'última hora. Amic i admirador d'En Picasso, sap discernir tranquil·lament en les personalitats i tendències, allò que és permanent d'allò que és una provatura i, tal vegada, una moda. En Mallo és un dels mestres de la pintura catalana del nou-cents, i, fent o no fent escola — això és secundari — seria una feina ben profitosa per als artistes joves l'estudi de la seva obra.

La mestria d'En Mallo és la naturalitat; entre l'home i el país hi ha harmonia; entre l'art i la naturalesa a penes hi ha lluita.

En Mallo es situa dins una tradició molt profunda a Catalunya: la d'En Joaquim Vayreda, d'En Ventura i d'En Verdaguier, emparentada amb Corot, Mistral i Longfellow. Un crític curiós i no gaire conegut, En Rierola, en el seu Dietari, el dia 2 de desembre del 93, amb motiu de l'exposició pòstuma de pintures del vell Vayreda a Can Parès, anotava:

«Obeí la veu interior i sa personalitat sortí clara, amb caràcter propi, i en nostres exposicions es féu admirar una nota nova, clara, tendra i viva: de tan viva fecundadora.

«...Quins raigs de vida i alegria en aquelles prades on els pomerars i presseguers esclaten en flor! La primavera brolla de cada pinzellada, tendra, gerda, ufanosa. Ningú no ha dat més tou a l'herba dels prats, ni sorprèn millor el misteri de les boscúries i dels cims de les muntanyes. Enlloc no treu cap l'artifici; per tot s'escampa la naturalitat plena de senzillesa.»

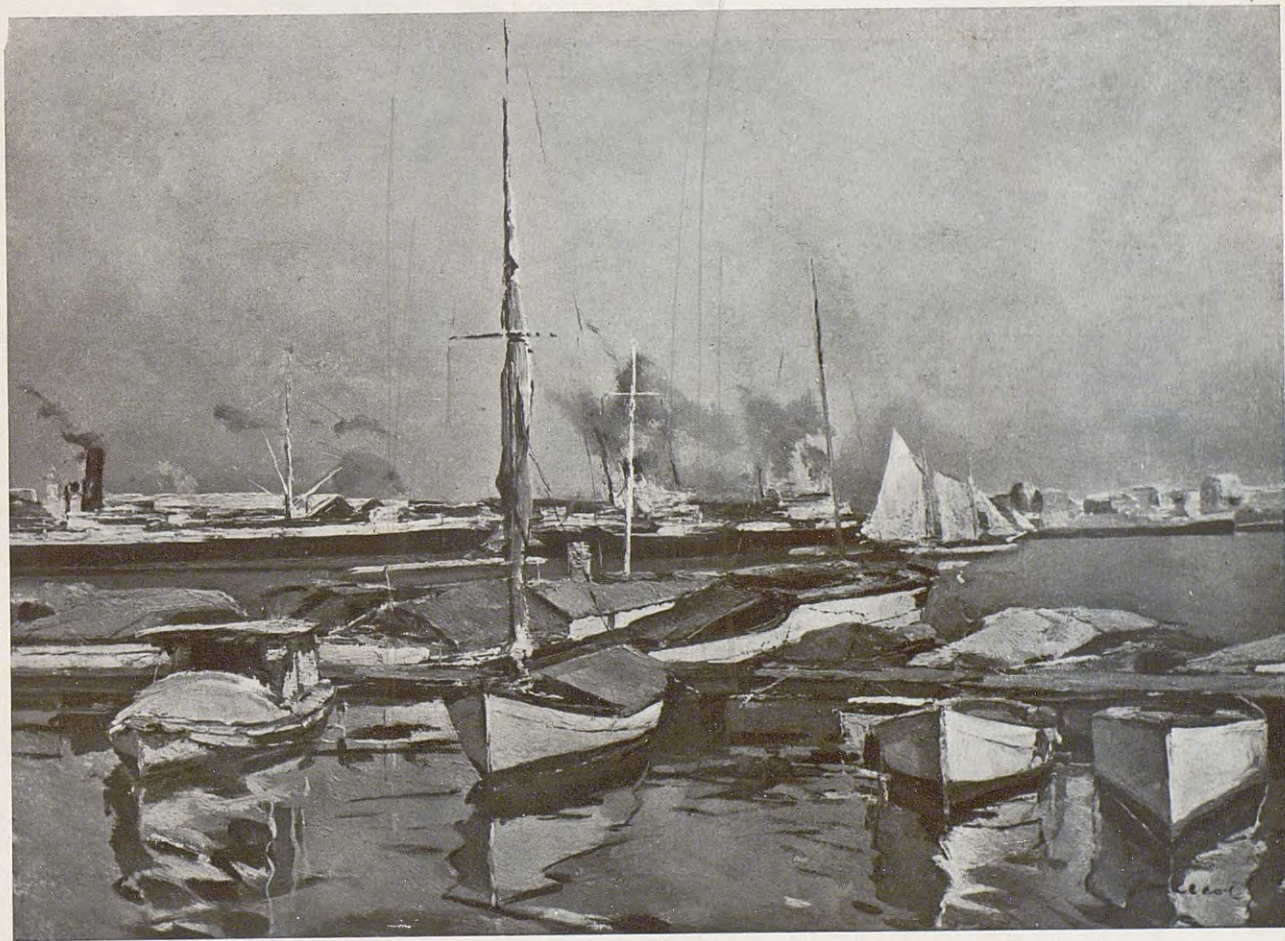
Notem bé que aquestes paraules: «naturalitat plena de senzillesa», aplicables a la tradició artística llatina, també ho serien a les deliquescències ginebrines de Rousseau i Amiel, a una mena de panteisme malaltís.

La pintura d'En Mallo no té ben bé res de panteística. Té una energia, una claredat, una força descriptiva — no un esclauiment descriptiu —, que van a la comprensió de dret, sense desvetllar vagues ressonàncies musicals. El seu cop de pinzell, ràpid i acoloridor, mentre combina esfumaments i línies, delimita i descriu. No té el detall de la miniatura, però té la vigoria de l'art decoratiu. Fa una pintura que és com aquells poemes que s'han de recitar en veu alta i clara. És una pintura on no es veuen esvaniments i misteris, on només es veu el domini clar de l'artista damunt de la seva art i de la naturalesa.

JOSEP MARIA CAPDEVILA



IGNASI MALLOL. PAISATGE. 1932. COL. RAMON PUJADAS. BARCELONA. FOTO. SERRA



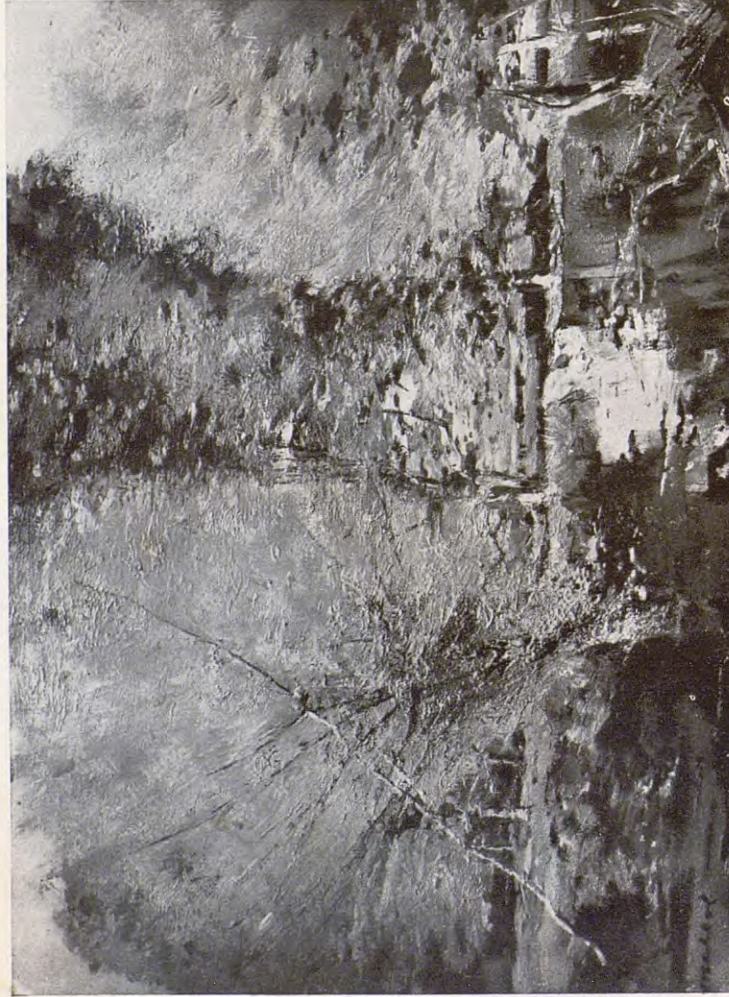
IGNASI MALLOL. EL PORT. 1932. COL. RAMON PUJADAS. BARCELONA. FOTO SERRA



IGNASI MALLOL. PRATS. 1927. COL. PARTICULAR. FOTO. GODES



IGNASI MALLOL. TORTONELL. 1927. COL. PARTICULAR. FOTO. GODES



IGNASI MALLOL. VERN TALLAT. 1927. COL. PARTICULAR. BARCELONA. FOTO. GODES



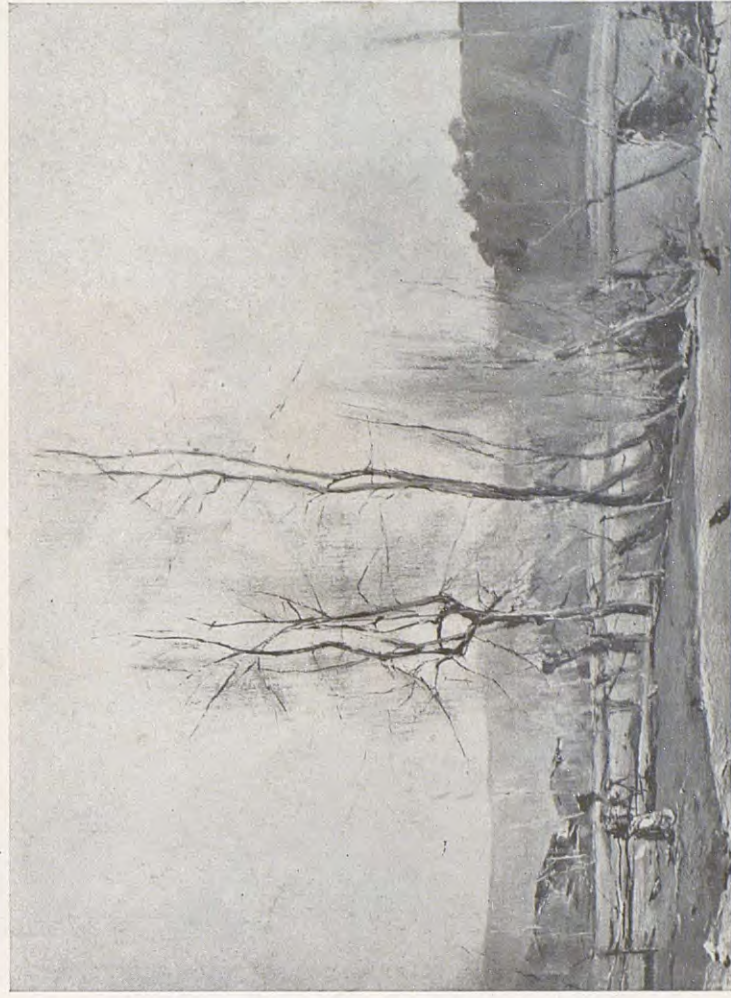
IGNASI MALLOL. SANT PRIVAT. 1927. COL. JOSEP RUIZ CASTELLA. BARCELONA. FOTO. GODES



IGNASI MALLOL. TARDA. 1925. COL. MATEU. BARCELONA. FOTO. GODES



IGNASI MALLOL. PAISATGE. 1928. COL. A. DE FERRATER. BARCELONA. FOTO. SERRA





IGNASI MALLOL. CIURANA. 1932. COL. RAMON PUJADAS. BARCELONA. FOTO. SERRA



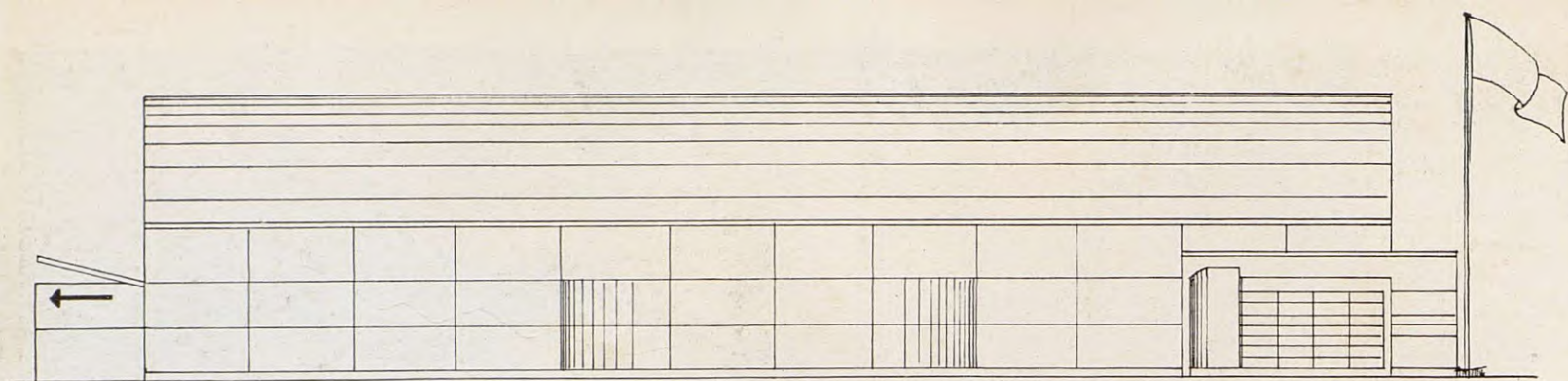
IGNASI MALLOL. EL CASTELL. CIURANA. 1932. COL. RAMON PUJADAS. BARCELONA. FOTO. SERRA



IGNASI MALLOL. PRAT DEL LLOBREGAT. 1932. COL. RIGOLT. BARCELONA. FOTO. SERRA



IGNASI MALLOL. GRITELLES. CIURANA. 1931. FOTO. SERRA



JOSEP LLUÍS SERT. PROJECTE DE PAVELLÓ DESMUNTABLE PER A EXPOSICIONS D'ART. FAÇANA. 1932

Ens manca un Palau d'Exposicions d'Art

Catalunya, una de les nacionalitats de cens artístic més considerable, no té encara un Palau on poder estatjar les grans exposicions d'art. Barcelona, una de les ciutats de vida artística més intensa, on cada any les exposicions particulars arriben a sumes insospitades, no té un Palau on les organitzacions societàries dels seus artistes li puguin retre homenatge amb llurs grans anuals manifestacions collectives. És doblement dolorós que això passi en el nostre país, que mai no ha mancat d'iniciatives de més empena que la que caldria per a dotar Barcelona d'un Palau d'Exposicions d'Art.

Caiguda la Dictadura, que tant va aplicar-se a reduir i a ofegar l'expressió del nostre sentiment racial, ens calgué treballar perquè les exposicions oficials fossin represes. Aleshores, però, hagué de preocupar, més que cap altra cosa, els qui rebien l'encàrrec d'estructurar l'organisme que les havia de reprendre, la manca de lloc i de local que reunís condicions per a celebrar-les. Les gestions que duïen a cap benemèrits artistes, eren més aviat dificultades per la incertesa de poder disposar del local que seria necessari, que no pas pel que ells pensaven. No hi havia mala voluntat, sinó la temença que un cop constituïda la nova Junta Municipal d'Exposicions d'Art, després que s'haguessin constituït els salons que hi són representats, a càrrec de la qual havien d'anar les futures organitzacions, no resultés tot endebades. En efecte, no hi havia un local. Però en aquells moments els artistes empenyien amb una gran lògica. Calia que Barcelona, en règim republicà, reprengués les grans manifestacions culturals i artístiques que havia mig ofegat la Dictadura, i, per tant, l'Exposició de Primavera de 1932 s'havia de celebrar on fos mitjanament passador.

Van constituir-se el Saló de Montjuïc i el Saló de Barcelona, en els quals s'agruparen per afinitats gairebé la totalitat dels nostres artistes.

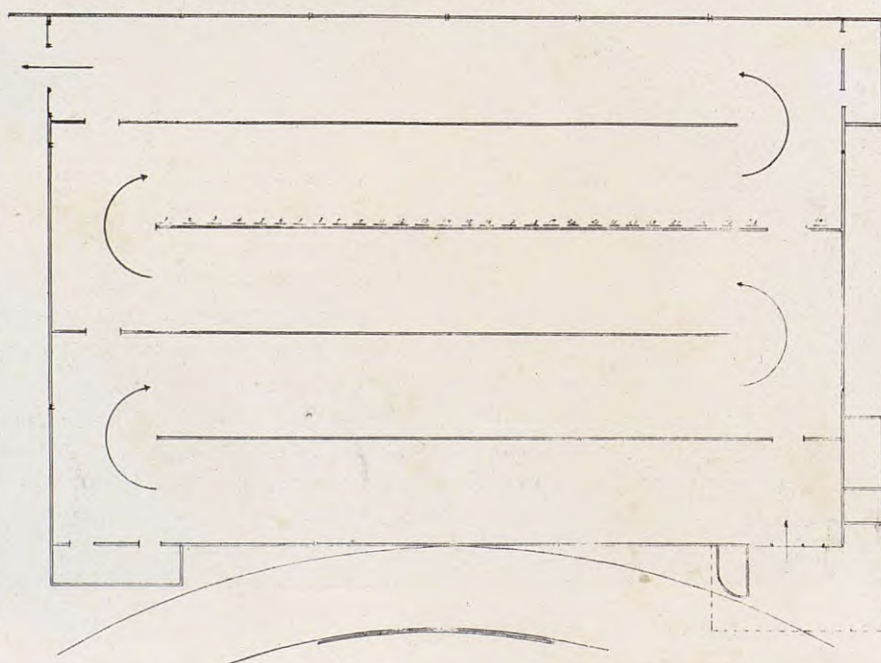
En conseqüència, immediatament va constituir-se la J. M. d'E. d'A., que s'havia d'encarregar des d'aleshores de la iniciativa i organització de les grans exposicions, començant aquesta un llarg pelegrinatge en recerca de local.

Va haver-se de descartar, en primer lloc, el Palau d'Art Modern, perquè a més d'estar situat darrera el Palau Nacional, exigia una despesa d'unes cent setanta-cinc mil pessetes per a acondicionar-lo. Immediatament després fou visitat el Palau de les Arts Gràfiques, d'excel·lent estil arquitectònic, en bon estat de conservació, ni massa gran ni massa petit, de fàcil comunicació, però malauradament indisponible. Havia estat cedit feia poc al Museu Arqueològic.

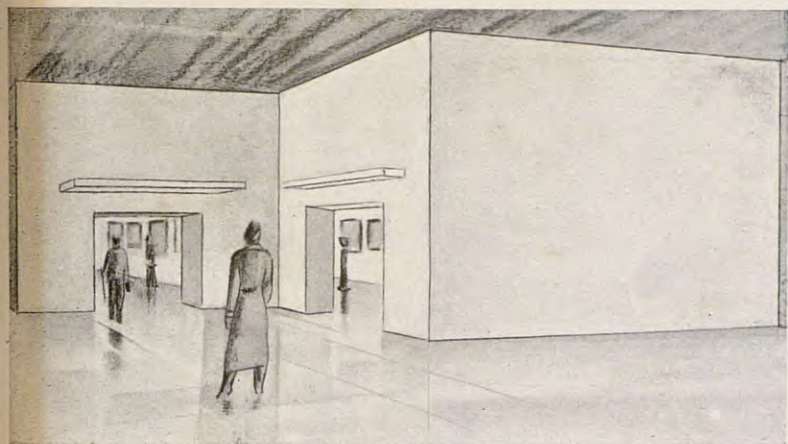
Va pensar-se, a continuació, en el Palau de l'antic Museu de la Ciutadella, que s'estava desallotjant, però ja hi havia l'acord de destinar la part central a l'ensenyament de bells oficis. Restaven les sales laterals, les antigues sales dels retaules i les pintures murals romàniques... Pocs dies després s'acordava, encertadament, residenciar-hi el Parlament de Catalunya.

Però, l'Exposició de Primavera 1932 s'havia de celebrar. Simbòlicament, nosaltres mateixos ens havíem posat una pistola al pit. Se'ns demanà amb un dia de termini una solució, que era sabut que no s'executaria, i nosaltres, gràcies a la col·laboració de Josep

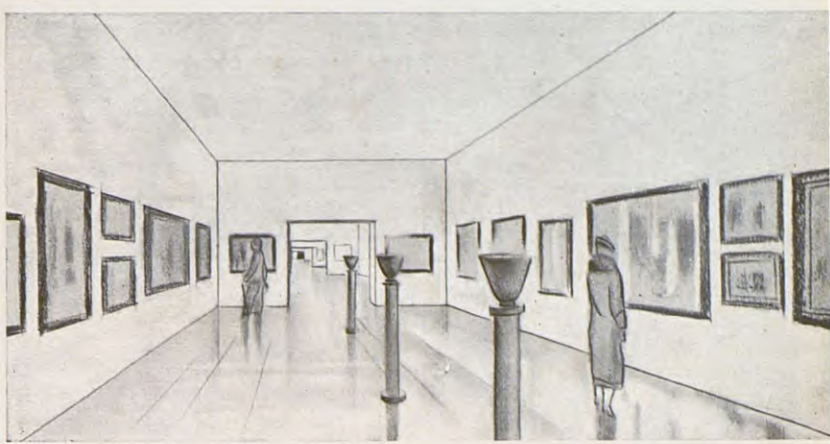
Lluís Sert, un dels arquitectes joves de més talent, l'endemà la donàvem presentant un projecte de pavelló desmuntable per a exposicions d'art, que reproduïm. El pavelló s'hauria construït amb peces standard de ferro, contraplacat de fusta, uralita i suro. Molt resistent, lleuger, confortable i de muntatge rapidíssim. Uns deu anys de durada. Cost màxim, en les proporcions del projecte, unes trenta-cinc mil pessetes. S'hauria pogut aixecar en els llocs que hagués convingut. Hauria facilitat les exposicions circulars per Catalunya. Nosaltres proposàvem d'aixecar-lo en la Plaça de Be-



JOSEP LLUÍS SERT. DISTRIBUCIÓ INTERIOR DEL PAVELLÓ D'EXPOSICIONS D'ART



FAÇANA D'ENTRADA AL RECINTE DE L'EXPOSICIÓ QUE S'HAURIA INSTAL·LAT ALS SOTERRANIS DE L'ESTACIÓ DE SARRIÀ. PLAÇA DE CATALUNYA



PERSPECTIVA D'UNA NAU DELS SOTERRANIS DE L'ESTACIÓ DE SARRIÀ SEGONS EL PROJECTE DE LA JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART

renguer el Gran, a la Vía Laietana, o bé, amb preferència, al centre de la Plaça de Catalunya. Hi hauria estat una vintena de dies. Les seves dimensions, a la Plaça de Catalunya, no haurien privat l'esbargiment dels infants, els soldats i les minyones. L'Exposició de Primavera, instal·lada al centre de la Plaça de Catalunya, hauria estat visitada per tothom.

En efecte, el projecte no reeixí per... manca de mitjans.

L'Exposició de Primavera 1932, però, va celebrar-se al Palau Nacional, actualment Museu d'Art de Catalunya, cedit a precari per la benemèrita Junta de Museus.

Finalment, havien pogut ésser represes les exposicions. Però el problema seguia igual. Calia procurar que per a l'any següent hom tingués un local. Les esperances es resignaren a confiar en els nous pressupostos municipals, que havien de dotar la J. M. d'E. d'A. amb una modesta consignació que hauria bastat per a poder construir el pavelló, a editar llibres monogràfics i antològics, a organitzar exposicions circulars per Catalunya i a poder presentar de la manera més eficient l'Exposició de Primavera 1933. Però, és sabut de tothom, la J. M. d'E. d'A., com d'altres institucions d'ordre cultural i artístic, no obtingué la més mínima consignació.

La situació no restava igual. Havia empitjorat. Barcelona no tenia Palau, Pavelló, ni barraca per a exposicions, i els artistes no tenien esperances de poder oferir, en manifestació col·lectiva oficial, llur art.

A despit de tot, anàvem a organitzar l'Exposició de Primavera 1933. Consideràvem més de doldre no poder fer exposicions, a imatge dels temps en què la Dictadura les privava, que de fer-les de la manera que fos possible. La convocatòria es feia pública el mes de gener i era un «secret impenetrable» dir on es faria. Mentre es mantenia el secret, eren visitats tots els locals disponibles de Barcelona, els del Passeig de Gràcia i d'altres indrets. Invariablement, tots resultaven petits i foscos, exigien despeses importants per acondicionar-los i el pagament de dues mesades de lloguer caríssim per endavant. La «darrera» possible solució que ens proposàrem fou d'habilitar la gran nau de passos perduts dels soterranis de l'Estació de Sarrià, que va de la Plaça de Catalunya - Pelayo a Pelayo - Balmes, i a l'efecte, trobant-la bona en principi, va desenvolupar-se sobre el paper d'acord amb les dues reproduccions que donem en aquesta plana.

Però, ai las!, tothom sap que aquest projecte tampoc no va poder realitzar-se. Principalment per dos motius. El primer, d'ordre material. No era possible de fer avançaments de cap mena.

El segon, d'ordre sentimental. L'ambient no era favorable a encauar una exposició, etc. Renunciem a reproduir les raons que van ésser emeses aleshores.

En fi, l'Exposició de Primavera 1933 va poder ésser instal·lada a la banda posterior del Palau de Projeccions, amb entrada per la lateral dreta, on es celebrà.

Sabut és que el Palau de Projeccions està elementalment mancat de condicions per a estatjar una exposició d'art — encara que s'hi podria posar en poc temps sense fer-hi grans despeses —, però en aquell moment era l'única solució possible, i gràcies a la Comissió del Parc i Palaus de Montjuïc, a la qual la J. M. d'E. d'A. està reconeguda. No es podien fer filigranes amb vint dies davant de la inauguració, durant els quals el Palau s'havia de netejar de les coses que l'emplenaven fins arran de sostre, s'hi havia de fer compartiments, s'havia de rebre les obres en nombre de set-cents, les havien d'examinar els jurats d'Admissió, s'havien de catalogar, s'havien de col·locar... i tot això no podent disposar d'un cèntim per a la més petita despesa.

¡Qui més que nosaltres era enyorat d'unes sales en les quals la llum, les parets, els sòls, les proporcions fossin ideals! No cal suposar si els comentaris que ha merescut la instal·lació del Palau de Projeccions, que no han envanit gens els executadors, haurien estat els mateixos si els mitjans els haguessin possibilitat d'agençar-lo d'una altra manera. Però no es tracta d'això. Per sobre de tot mantenim el criteri que les exposicions oficials s'han de celebrar anualment sense interrupció, sigui on sigui i com pugui ésser. Però hem de procurar no repetir l'any vinent aquesta història. Abans que no hàgim convocat l'Exposició de Primavera 1934, hem de procurar tenir un Palau o un Pavelló. Hem de procurar, ho ha de fer la Ciutat, ho ha de fer el Govern de Catalunya, que els artistes catalans, l'any que ve, puguin oferir llurs millors produccions en el Palau d'Exposicions d'Art.

En l'acte inaugural de l'Exposició de Primavera d'enguany, contestant a un magnífic parlament del senyor Frederic Marés, president del Saló de Barcelona, el senyor Alcalde de Barcelona i el senyor Conseller de Cultura del Govern de Catalunya, van prometre un Palau d'Exposicions als artistes, «Palau que es podria aixecar en aquesta falda de Montjuïc on ja hi ha el Museu d'Art de Catalunya, el d'Arqueologia i el de Ciències Naturals, que redimeixen la muntanya maleïda».

J. M.

NOTICIARI I ACTUALITATS



PICASSO AMB EL SEU FILL L'ANY 1925



PICASSO. EL PETIT ARLEQUÍ. 1924
COL. PICASSO



PICASSO. DONA AMB UNA
GUITARRA. 1932



PICASSO. LA VIDA. 1903
COL. BIGNOU

ART, publicació de la J. M. d'E. d'A., no és un butlletí ni un portantveu, és una revista independent i eclèctica. La manca total de publicacions lliures de la mena d'aquesta no faria lícit de dir que ART ve a omplir un buit. El seu orgull no serà manifest fins que la seva obra sigui tangible.

ART publicarà obres de pintura, escultura, arquitectura, dibuix, decoració, ebenisteria, orfebreria, etcètera. Cada número d'ART constarà de 32 pàgines, que contendran un mínim de seixanta reproduccions d'obres de quatre o cinc artistes i un comentari general de l'obra de cada un d'ells.

ART sortirà deu vegades l'any, d'octubre a juliol. Els deu primers números formaran un volum d'unes 320 pàgines, contenint uns

set-cents gravats de la producció dels nostres artistes més notables, i la col·laboració dels crítics més distingits.

ART publicarà números extraordinaris monogràfics, el primer dels quals serà dedicat a Isidre Nonell. D'altres seguiran dedicats a Francesc Gimeno, Ricard Canals, Ramon Casas, Marian Fortuny, Ramon Martí i Alsina, Joaquim Vayreda, Damià Campeny, etcètera.

ART publicarà en cada número un inventari-documental de les exposicions que es celebrin durant el mes en les sales barcelonines, i un reportatge de les actualitats més rellevants en el món artístic. La difusió d'ART — alludits els artistes i els amateurs — palesarà arreu en cada moment l'estat de maduresa i la personalitat racial de la nostra producció artística.

PICASSO ha estat a Barcelona els darrers dies d'agost, quan aquest número, exceptuant aquesta pàgina, ja estava compost. Ha estat una coincidència. És, doncs, en aquesta pàgina de notícies i d'actualitats, unes i altres fins a cert punt relatives, que ART, expressament, ret homenatge a l'il·lustre artista.

RENOIR és homenatjat a París en una incompleta exposició de la seva obra al «Musée de l'Orange-rie». Va obrir-se el mes de juny i serà clausurada el vinent mes de novembre. França fa esforços considerables per batre la crisi fortíssima que pesa sobre el seu mercat artístic d'uns quants anys ençà. Un d'ells és aquesta exposició Renoir, com l'any passat fou l'exposició Manet, revisions encaminades a atreure el gros públic en l'època de l'any més difícil per als afers, i a mantenir els grans preus a què aquestes signatures havien arribat. Fa de mal dir si els marxants que organitzen aquestes revisions d'estiu assoliran llurs propòsits. Pel que fa a l'exposició Renoir, hi ha una certa coincidència en una part de la crítica solvent d'ara a lamentar que la tria no hagi estat presidida per un criteri més exigent i generós alhora, amb el qual el conjunt que ofereix aquesta exposició hauria guanyat molt. Monsieur E. Tériade es mostra severíssim en aquest punt.

WALDEMAR GEORGE, en les «Editions des Chroniques du Jour» ha publicat, camí d'un «nouvel

humanisme», un volum de 160 pàgines intítulat *Profits et pertes de l'art contemporain*. L'original és datat en 1931 i l'edició en 1933. George, que en el discurs escrit ha guanyat en matisos, havent-se gairebé alliberat del to monocorde dels prefacs a Picasso, s'afanya a fer un balanç terriblement deficitari de l'art contemporani que tempta el tancament de botigues. Llàstima, però, que tota la teoria de Waldemar George sigui tan freqüent a freqüent de la que es fan d'ell mateix en sentit absolutament contrari, amb els mateixos mots, podríem dir. El llibre de Waldemar George, continent d'un erudit judici ben informat i en molts moments certer, és produït amb una manca evident de perspectiva i amb un grau de passió que ratlla el cruel.



RENOIR. DONA NUA. 1885



RENOIR. VORA MAR. 1883



MANOLO. DONA ASSEGUDA. 1928. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



EL GRAN MANOLO

Si de la vida de Manolo en fessin desaparèixer tot el pintoresc, Manolo no s'anomenaria Manolo, sinó Manuel Hugué.

Vull fer abstracció, per uns moments, no solament de la part pintoresca de Manolo, que és la més brillant i la més coneguda de la gent de Ceret, Arenys i Caldes de Montbui, i fins i tot, la més celebrada per la majoria de lectors del llibre de Josep Pla, *Vida de Manolo contada per ell mateix*, sinó que, per un moment, vull fer abstracció també de la densitat humana de l'artista, del seu instint finament filosòfic, per les quals virtuts Manolo podria ja qualificar-se de gran. Deixem, un instant, doncs, a part el Manolo pintoresc — pintoresc que li ha valgut la fama, tant entre els coneguts de pagès, com entre les senyores que donen encant al te del Ritz o de Can Llibre; el pintoresc, que tan mal li ha fet entre els nostres burgesos i fins entre certs medis mig intel·lectuals de París i d'ací que no han sabut veure seriosament l'artista, sota l'estranya disfressa dels seus vestits de minyó de muntanya, decorats amb la policromia de la seva corbata amb

nus de carreter. Que no han sabut sentir tota la grandesa i tota l'esmolada finor de Manolo, sota la capa del seu llenguatge dialectal, bàrbar: català ple de gavatxeries.

Deixem, uns instans, a part Manolo, tot i renunciar momentàniament a una part preciosa de la seva personalitat, i mirem únicament Manuel Hugué; únicament l'artista. Únicament l'escultor.

Manuel Hugué és gairebé desconegut. Ha viscut en una època molt allunyada de la nostra: no pas en el futur, sinó en l'eternitat. L'hem pogut conèixer únicament per un parell de dotzenes escasses de les seves obres que han arribat, puixants, fins a nosaltres. La història ha oblidat totes les seves anècdotes, totes les seves frases picants. No sap altra cosa que Manuel Hugué és l'autor del retrat de Joaquim Sunyer, l'autor de certs relleus de bous en l'estàbia i d'altres escultures immortals com *Aragonès*, *Noia asseguda*, 1929, i de totes les dones massisses que mostren els volums de les anques exuberants a través de les faldilles a



MANOLO. MATERNITAT. 1931. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. DONA ASSEGUDA AL PEDRÍS. 1911. COL. X. BARCELONA.

punt d'esclatar, el peu damunt un pedrís, ajupides, cordant-se l'espardenya. Terres cuites, bronzes, pedres dures o flonges d'Hugué, des d'aquest instant en les vitrines d'un Museu Imaginari, no gaire lluny dels fragments sumerians de pedra negra, prop de les escultures dels temps de les piràmides, al costat d'uns exemplars d'art grec dels segles VI i V, prop d'unes testes de Despiau i d'uns torsos d'Aristides Maillol.

Imaginem que tot el llampant de Manolo, igualment que tot el *raté* de Manolo, ha desaparegut, o ha estat destruït. Unicament resten de Manuel Hugué les obres més reeixides, i llur esperit immortal, purament escultòric.

Aquell esperit de Manuel Hugué, fet del sentiment de la grandesa dels volums, fet realitat tant en les seves escultures fracasades — «ratades», com diu el Manolo, doblat de gavatx —, com en les seves escultures mestres.

L'escultor digué un dia que el seu propòsit fou sempre el de fer una Venus, però confessà que sovint de les seves mans eixia una granota. I és que Manolo — al qual hem de retornar, decididament, després de reconèixer la glòria pura de Manuel Hugué —, tot i la fama de bohemí i fins d'*escroc* que li han fet les seves anècdotes més brillants, és un home d'un fons moral insubornable. Manolo, que sap que a dintre seu porta la grandesa de Manuel Hugué, procura no empètir aquella grandesa amb vanitats

mundanes. Per això, la virtut substancialment divina de la grandor que pren, en la realitat espiritual, la forma de Manuel Hugué, s'encarna en la realitat quotidiana en la forma menys pura, més taujana, més dialectal, de Manolo.

Algun dels molts aficionats a l'Acadèmia que avui floreixen arreu, hauria volgut una abstracció de Manuel Hugué, sense Manolo, creient que així totes les obres produïdes per ell foren igualment perfectes, quan un Manuel Hugué cent per cent s'hauria, ben segur, corromput en el vas de l'orgull de l'angelisme damnat. Hauria donat un de tants casos de narcisisme: un de tants casos d'encisament del propi melic. Si Manuel Hugué hagués escanyat Manolo, el producte seria, ben segur, un art deshumanitzat.

L'orgull satànic, que tant mal ha fet a artistes i intellectuals, hauria eixit a la superfície, de no existir la part mal·leable, humana de Manuel Hugué — part que hem convingut d'anomenar Manolo —, i hauria destruït tot el que de diví, tot el que de realment angèlic hi ha en l'esperit de l'escultor.

Ben segur que, si en comptes d'un Manolo humà, irònic i fins a voltes groller, Manuel Hugué hagués doblat la seva personalitat amb un Octavi de Romeu, solemne, barroc i vanitós, en comptes del Gran Manolo que avui tenim i en comptes d'unes dotzenes d'obres immortals — realment immortals — que ens ha donat, comptàriem ara amb un *artista* com una casa i amb una



MANOLO. NOI ASSEGUT. 1914. COL. KAHNWEILER. PARÍS.

gran quantitat d'obres, totes precioses, però, ben segur, sense real grandesa.

Aleshores, és segur que enlloc de la seva confessió: «Volia fer una Venus i m'ha sortit una granota», l'artista hauria inventat el cubisme o bé qualsevol altra evasió de la norma. Però el Manolo de Manuel Hugué, era massa fonamentalment moral, per enganyar ningú, i prou sa per no enganyar-se ell mateix. Manolo, sorneguer i mordaç amb el seu propi esperit, ha estat la consciència fina, atenta i vigilant de Manuel Hugué. El que l'ha tingut a ratlla i l'ha lliurat de caure en el mal de la mentida esteticista.

Per això, quan arriba l'hora del triomf de la mentida, que a còpia de repetir-se esdevingué per a molts la veritat, Manolo —que no podia esdevenir foll perquè no hi tenia cap disposició—, per estar d'acord amb la seva consciència, per continuar essent sincer, s'allunyà del París de la follia i de la farsa per a replegar-se primer a Ceret, després a Arenys i finalment a Caldes de Montbui.

Allunyat i absolutament desinteressat de la *réclame* artística; lluny de les penyes de París i de les intrigues de la crítica d'art francesa —en general més aviat venal—, allunyat de les combines financeres dels artistes i dels marxants en aquella Borsa nefasta de l'Hotel Drouot, el nom de Manolo s'anà oblidant de mica en mica entre tanta impuresa. Unicament els seus grans

amics i alguns homes selectes del seu temps, s'han recordat d'ell i aquests han tramès la glòria del nom de Manolo a altres homes de les noves generacions no del tot abstrerts amb els problemes de la cotització de llurs obres, ni del tot desesperats per la situació de crisi aguda que ha succeït a les inadequades aficions finances d'ahir.

Entre aquests grans noms que han tingut tothora present la glòria de Manolo, cal assenyalar, sobretot, els de Picasso, Dispiu i Salmon. Cap dels seus amics dels anys de bohèmia, passats en aquell París perfecte de l'època de les bicicletes i dels primers cotxes amb motor de benzina —en aquell París *dandy* en el qual, com a mitjans elegants de transport, predominava el *landau* i el muntar a cavall—, cap dels seus amics no ha oblidat mai l'amic de Jean Moréas, que visqué amb el poeta grec en aquell París d'avantguerra, que fou una resurrecció del clima tebi del Segon Imperi.

A París, en la més aviat apartada Galérie Simon, regida per Khanweiler, encara avui hi ha dipositades una llarga sèrie d'escultures de Manolo, generalment de mida petita, però sempre de substància monumental. Tots els parisencs atents —que ja ens fem càrrec que no són massa nombrosos en aquesta hora en què l'esperit francès passa per una profunda crisi—, coneixen aquestes escultures i inscriuen el nom del català entre les glòries de



MANOLO. DONA AMB UN INFANT. 1929. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. ESPANYOLA. 1930. COL. KAHNWEILER. PARÍS.

França. Georges Charensol, que coneix la valor eterna de l'obra de Manolo, em deia fa pocs dies que el cas d'aquest escultor és l'únic cas d'injustícia que registra la història artística contemporània.

Els nostres temps, temerosos d'ésser acusats d'incomprensió — després de judicar la incomprensió amb què una època obsequià l'impressionisme i Cézanne —, més aviat s'han afanyat a reconèixer amb excés que a regatejar la glòria de ningú.

Manolo ha estat un dels pocs, potser l'únic, artista contemporani de positiva qualitat que ha participat ben poc del banquet opípar dels darrers anys. Allunyat de París per pròpia voluntat, ha estat oblidat allà no pas en la taula de la glòria, però sí en la taula de la fortuna.

La nostra terra, que és també la pàtria de Manolo, ben poc ha fet fins a la data per a aquest home i artista extraordinari, que si no hagués estat pel diner francès hauria hagut de canviar d'ofici. Avui sembla, però, que s'ha iniciat un canvi en la mentalitat catalana i que no són únicament les seleccions els que estimen el nom de Manolo i la seva obra. Sembla que ha sonat l'hora de la justícia i que en aquest cas serà justícia catalana.

S'ha de creure que el monument a Maragall imaginat per Manolo en la plasmació de la poesia immortal de *La Vaca Cega*, serà una realitat a no trigar gaire. És així com la nostra terra clourà un llarg i vergonyós període de desconexença gairebé absoluta d'una de les valors més pures de la nació i de la cultura occidental.

RAFAEL BENET



MANOLO. DONES FLAMENQUES. 1930. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. NOIES PASSEJANT. 1930. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



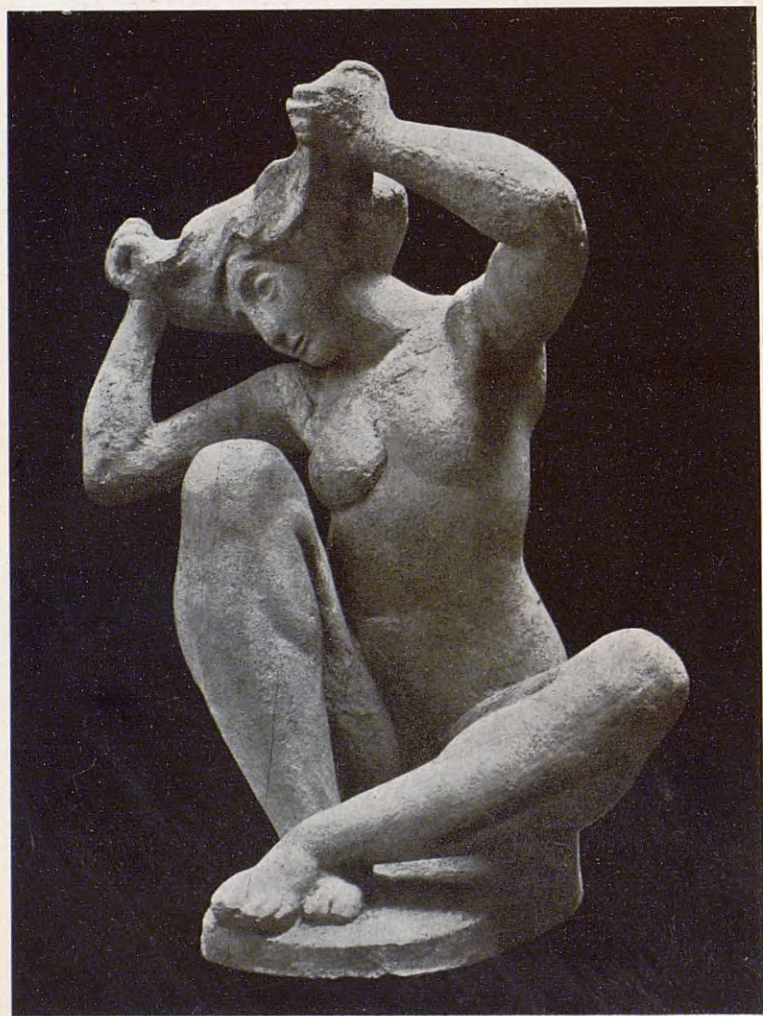
MANOLO. UN «QUITE». 1927. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. DUES NOIES. 1931. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. CAP DE DONA. 1911. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. DONA PENTINANT-SE. 1914. COL. X. VIDAL DE LLOBATERA. BARCELONA.



MANOLO. VEREMADORA. 1912. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. NOIA ASSEGUDA. 1929. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



MANOLO. CAP DE NENA. 1933. FOTO SERRA.



MANOLO. FIGURA. 1933. FOTO SERRA.



MANOLO. MATERNITAT.



MANOLO. CAP DE DONA.



MANOLO. ARAGONÈS. 1923. COL. KAHNWEILER. PARÍS.



D. CARLES. PORT DE LA SELVA. COL. PAU CASALS. BARCELONA. FOTO SERRA.

EL PINTOR DOMENEC CARLES

Tots hem parlat molt d'una escola olotina, però no sé que mai ningú hagi postulat l'existència d'una escola barcelonina; no obstant, jo diria que existeix i que cada dia s'individualitza amb més vigor. Si en la pintura catalana moderna, entenent sota aquest nom la pintura produïda de l'any 1890 ençà, hem reconegut que l'atracció del paisatge olotí jerarquitzat pel vell Vayreda, creava una modalitat orgànica dintre el nostre art, hem d'admetre igualment que durant aquell mateix període d'anys, les afinitats temperamentals, el parallelisme de les inquietuds i de les inspiracions, han produït una pintura que, molt més variada externament, molt més heterogènia, ha enquadrat sota un comú denominador de sensibilitat, la pintura més forta i significativa que s'ha produït en aquest pla barceloní que baixa del Tibidabo al mar.

Primerament, cal observar que la majoria dels pintors catalans han estat i són barcelonins autèntics; les excepcions són claríssimes. Aquest fet, no diria gran cosa, és cert; però és interessant d'observar que així com la literatura catalana del Renaixement ençà ha crescut i s'ha enrobustit amb l'aportació comarcal intensa i continuada, la pintura s'ha refiat principalment de les vocacions ciutadanes. En cent anys la proporció d'escriptors i poetes forans és molt superior a la que dona la ciutat; en canvi, pel que toca

a les arts plàstiques, i sobretot la pintura, el contingent major, per no dir la quasi totalitat, ha sortit de Barcelona.

Així com l'escola olotina neixia d'una preferència que posava totes les adquisicions estètiques i tècniques de l'època al servei d'un aspecte local del nostre paisatge, l'escola barcelonina s'iniciava en un moment de desordre, en el camp qui pugui produït pel descrèdit fulminant de l'Acadèmia i l'entrada de l'impressionisme a Catalunya. Pròpiament, Vayreda no era estrany al moviment del qual Martí i Alsina és el precursor legítim; dintre del desordre i de l'escampadissa d'aquell temps, la perspectiva d'aquests anys permet de descobrir-hi una unitat interna que autoritza a sostenir l'existència d'una escola ben caracteritzada.

En desertar l'Acadèmia a la desbandada, la pintura catalana trencava els lligams amb Itàlia, renegava de la pintura d'història a l'espanyola i condemnava la llum zenital que era l'ànima dels tallers. En llançar-se a l'aire lliure, els pintors alçaven el cap com llebres i flairaven l'aire que venia d'enllà dels Pirineus. Iniciat el romiatge a París, els catalans, sense adonar-se'n, hi arriben a elaborar una fórmula que essent del temps, tenint una modernitat irrecusable, no és pas ben bé francesa, i quan el moviment s'aclimata a Barcelona, dona una pintura singular, que si bé s'enquadra



D. CARLES. CALELLA. COL. PARTICULAR. FOTO SERRA.

dintre l'àrea impressionista, és diferent de l'impressionisme parisenc.

Casas i el Rosinyol de la primera època, són un esqueix francès transplantat a Barcelona; d'entre la boira blavissa de llurs grisos apresos vora el Sena, es distingeix un accent que no és d'enlloc més sinó d'aquí. Mir, per un prodigi d'intuïció, abans d'haver vist cap realització impressionista, crea una pintura que, essent moderna, no té res a veure amb la francesa. Nonell, que veu i estudia els mestres francesos de la vora, i que, segons em deia, ara fa vint-i-cinc anys, parlant d'aquells pintors: «Quan ho encerta, Cézanne és el primer de tots», s'inventa una fórmula que, tot i tenint l'ascendència en aquella pintura impressionista, no se li assembla de res. I així podríem anar retraient exemples i antecedents que, ordenats i estudiats amb atenció, ens donarien un panorama pictòric característic, una pintura organitzada per un nexa intern que no és altra cosa sinó el barcelonisme.

D. Carles és un dels representants més eminents d'aquesta escola barcelonina, realista, sensual i molt sovint impulsiva. Format a les primeries del segle, fou sensible a les sollicituds de l'olotisme, que li havia d'inspirar unes quantes teles considerables. Una estada a París l'any 1910, el posava en contacte amb els grans mestres impressionistes, i en Renoir troba realitzat d'una manera meravellosa el seu ideal pictòric. Goya i els grans espanyols del XVI i del XVII, havien d'exercir una influència profunda en el seu temperament essencialment pictòric, com també havia d'inclinar-se amb emoció davant Delacroix i altres romàntics francesos. Totes aquestes admiracions, aquestes coincidències

de sensibilitat i de concepte estètic, per força l'havien de posar en el solc de Nonell i incorporar-lo a l'escola barcelonina.

La posició de Carles davant la realitat múltiple de la naturalesa, ha estat la mateixa de Nonell; la seva pintura cau dintre aquella pintura que se n'ha dit biològica, perquè materialment s'ha abraonat a la sensació. La fruïció amb què han tractat la matèria, a la qual han concedit un valor de bellesa independent de la intensitat espiritual de la cosa pintada, la preferència obstinada que han concedit a l'accident i al color, ha fet semblar que desdenyessin la forma i l'estructura. Aquest judici, però, és precipitat. Cal només saber mirar bé un bodegó d'en Carles, qualsevol de les seves composicions de flors, qualsevol dels seus paisatges o marines, per veure que hi ha tot el que ha d'haver-hi, que cada flor s'aguanta per la seva arquitectura subtilíssima, que cada objecte té el seu plom i que res no és deseparat i estrany a la naturalesa.

Si error hi ha en l'apreciació d'aquestes qualitats, és efecte de la brillantesa de paleta, de l'espontaneïtat d'expressió, de la sorprenent agilitat amb què executa. Darrerament, però, seduït per l'eloqüent simplicitat de Matisse, ha alleugerit la pasta i ha subtilitzat la paleta. En aquesta etapa que el mar li ha dictat temes deliciosos, les qualitats internes que dèiem s'han fet més visibles; però també el color s'ha fet més penetrant i més intens, sense perdre res d'aquella elegància d'expressió que és el tret més personal d'aquest pintor que quedarà com un dels valors més positius d'aquesta escola barcelonina, a l'esplendor de la qual tant ha contribuït amb la seva paleta prodigiosa. CARLES CAPDEVILA



D. CARLES. PORT DE LA SELVA. COL. TOMÀS GARCÉS. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. BLANES. FOTO SERRA.



D. CARLES. MASIES D'HORTA. COL. PARTICULAR. FOTO SERRA.



D. CARLES. CADAQUÉS. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. FLORS. COL. LARRAGOIT. FOTO SERRA.



D. CARLES. ROSES. COL. ALBERT PUIG. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. HORTA. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. STADAFORD. FOTO SERRA.



D. CARLES. FRUITES. COL. VÍDUA PUIG. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. PAISATGE. FOTO SERRA.



D. CARLES. GERRO BLANC. FOTO SERRA.



D. CARLES. BALANDRES. FOTO SERRA.



D. CARLES. PORT DE LA SELVA. FOTO SERRA.



D. CARLES. EL PORT I LA MUNTANYA. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. CARRER D'OLOT. COL. JOSEP BARBEY. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. ROSES. COL. PARTICULAR. BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. PORT DE BARCELONA. FOTO SERRA.



D. CARLES. NATURA MORTA EN ROSA. COL. LLUÍS PLANDIURA. BARCELONA. FOTO SERRA



CAMPS-RIBERA. NATURA MORTA. 1923. COL. E. GUIRALT. BARCELONA. FOTO ANTONIETTI.

C A M P S - R I B E R A

Una pintura de Camps-Ribera, fins i tot quan apareix desguinada, té quelcom d'un patètic humà que us fa pensar en l'escalfor de vida d'un veritable infantament. Sembla com si de vegades, visiblement commogut, l'artista es trobés amb un ésser dels seus amors entre les mans, i que, creient endevinar que en el seu pit es congria una mortal dolença, li prodiga amb emoció el seu propi alè. En aquest tràgic debatere's amb el nobilíssim fi de transformar la seva energia espiritual en oxigen salvador, Camps-Ribera se'n descuida sovint de fer atenció a la vigència inderogable de les lleis d'estructura i de ritme. Tot per un pànic infundat, per creure en una malaltia inexistent.

És curiós de constatar com d'aquesta por, si així pot dir-se, creadora, gestativa, els qui menys poden deslliurar-se'n són els pintors de fantasia dramàtica i vivaç. Per bé que en ells la finalitat objectiva inicial sigui d'anar a la recerca de les ondines que dormen introbables en les profunditats dels llacs, sempre resulta que l'encís major, allò que més els atreu en saltar a l'aigua, és el gra-

ciós moviment de les ones concèntriques airejant els nenúfars en flor. Neden embadalits per la superfície i mai no es capbucen.

Camps-Ribera no pertany al grup d'aquests pintors, tot i que, de vegades, diríeu que hi té una certa retirança.

Camps-Ribera, que és un pintor de selecció, voldríem veure'l treballar sobre un pla constructiu més segur, més sòlidament fonamentat. El dia que la condensació de la seva paleta, sempre amable i senyorívola, arribi a concomitar íntimament amb la valoració de les premisses arquitectòniques del quadre, podrem tenir les seves obres com les que definitivament hauran restaurat el classicisme nonellà a casa nostra.

Voldríem que el pintor Camps-Ribera — dit sigui sense cap mena de pruija alliçonadora —, es fes ben bé càrrec de l'altíssima missió per ell a complir a Catalunya; i voldríem també que, en portar-la a cap, ho fes amb tot l'apressament imperiós del nostre anhel. Les seves riques possibilitats no l'allunyen pas massa de l'home elegit, la prèvia voluntat i decisió del qual podrien fer-



CAMPS-RIBERA. BODEGÓ DE LA GARRAFA. 1923. COL. E. GUIRALT. BARCELONA. FOTO ANTONIETTI.

lo ben apte al reeiximent d'aquesta tan honrosíssima empresa.

Ara com ara, ja pot dir-se que la intensitat conceptual d'algunes obres de Camps-Ribera, tot el que perden en bastida interior, ho guanyen en els seus deliciosos i originals embolcallaments de llum, que són com la irradiació d'una joia sensual autèntica.

És aquesta mena d'indeliquescents i enrobustits orientalismes de Camps-Ribera, la circumstància visual que, segons opinió nostra, més l'agermana amb la força colorística singular del gran Isidre Nonell.

La rel clàssica de l'un i l'altre d'aquests pintors, els fa familiars, per bé que difereixin en la rotunditat del sentiment figuratiu orgànic.

Camps-Ribera és eloqüent en la fixació dels plans i en l'establiment de les gravitacions de la llum; Isidre Nonell és gran en el suport general d'estructura i en la ponderació del potencial de matèria colorant harmonitzada.

Si en l'un s'havia acomplert meravellosament el trànsit de metamorfosi, no menys meravellosament van assolint-se en l'altre

les fases d'eclosió. Cercant en el seu propi viarany les petjades del mestre, Camps-Ribera pot erigir-se-li en substitut únic.

Cal expressar que si l'avinentesa ve un dia que es presenta, a Camps-Ribera hom li podrà atorgar aquesta brillant executòria, no pas pel llustre exterior de cap influència tècnica formulària, sinó per la seva profunda assimilació plàstica. És, el d'aquest pintor, un cas extraordinari d'emulació coincident, típicament natiu. Hauria estat nonellià sense Nonell. És per això que la modalitat artística de Camps-Ribera i la de Nonell són personals, ofereixen ambdues una gran riquesa de contingut peculiar viu i alhora distint.

En aquests dos pintors, la identitat resideix en la plenitud de concepte, en la justa apreciació del que és i deu haver d'ésser una bona pintura. Tot i aparèixer units pel temperament i per la visió, Camps-Ribera i Nonell són en l'obra respectiva totalment i absolutament diversos.

El que cal desitjar no és que Camps-Ribera emuli el geni expressiu d'Isidre Nonell, sinó que en faci revivre la seva estirp clàssica.

JOAN MATES



CAMPS-RIBERA. FIGURA. 1925. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. ELS JUGADORS. 1925. COL. JOAN VALENTÍ. BARCELONA. FOTO MATOS



CAMPS-RIBERA. NU. 1925. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. AURÈLIA. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO ANTONIETTI.



CAMPS-RIBERA. NOIA EN ROSA. 1931. FOTO SERRA.



CAMPS-RIBERA. GITANA MARE. 1926. COL. ZANNI. BARCELONA. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. NOIA DEL MANTÓ. 1925. COL. J. MARQUÉS. BARCELONA. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. FIGURA. COL. VILA. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. MIG NU. 1925. COL. J. M. MORERA. BARCELONA. FOTO MATOS



CAMPS-RIBERA. LA DESCARADA. 1925. COL·LECCIÓ CAMPS-FERRER. BARCELONA.



CAMPS-RIBERA. PLATJA DE TOSSA. 1929. COL. JOSEP ALBERT. BARCELONA. FOTO SERRA.



CAMPS-RIBERA. ZUZÚ. 1925. COL. J. M. MORERA. BARCELONA. FOTO MATOS



CAMPS-RIBERA. BODEGÓ DE LA GERRA. 1933. COL. AJUNTAMENT DE BARCELONA.



CAMPS-RIBERA. COLIFLOR I BRÒQUIL. 1932. COL. BRUGUÉS. BARCELONA.



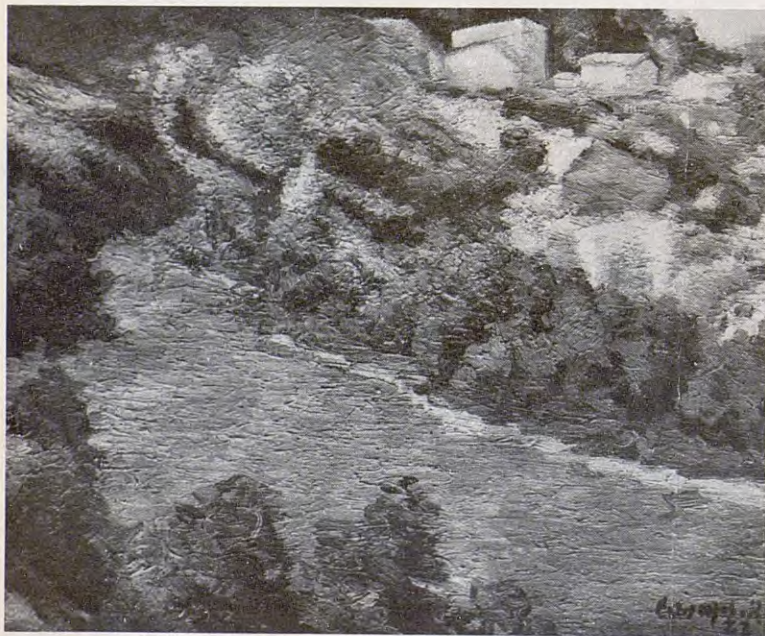
CAMPS-RIBERA. NOIA EN ROSA. 1929. COL. ALBERT. BARCELONA. FOTO SERRA.



CAMPS-RIBERA. MERCÈ. 1926. COL. TOMÀS BENET. MADRID. FOTO MATOS.



CAMPS-RIBERA. NOIA EN GRIS. 1929. COL. MERLI. BARCELONA. FOTO SERRA.



CAMPS-RIBERA. LA PEDRERA. 1923. COL. JOSEP SARRÓ. BARCELONA.



CAMPS-RIBERA. EL TREN DE MAGÒRIA. 1920. FOTO MATOS.

R A M O N C A L S I N A

Aquest és un pintor fantasista dels més originals, molt més que els pintors surrealistes i que tota altra mena d'evasionistes delirants, perquè és el cas que Ramon Calsina fantasieja sense gratuïtat, sense moure's de la realitat, ço que vol dir que a desgrat del seu fantasiar és més pintor que els fantasistes puerils de les tendències esmentades, els quals, precisament per això, i no pas per cap raó teòrica, es veuen forçats a declarar-se anti-pintors. Val a dir, però, que Calsina no és pas el primer pintor realista fantasista: Rops, els Brueghel, Jeroni Bosch, Blake, Fantin-Latour, Ensor, Redon, molts orientals pintaren i dibuixaren fantasiosament, tot recolzant llurs composicions en el món exterior. Posats a considerar la pintura fantasista, ella ha de complaure'ns millor que la massa gratuïta i inintelligible dels evasionistes perduts.

El fantasisme de Calsina engresca la gent perquè, a un veritable valor pictòric i a un anecdotisme intrigant, afegeix un humorisme poc comú en la pintura, però que es troba sovint en aquella minoria de pintors fantasistes-realistes esmentats, consagrats ja amb l'adhesió entusiasta de moltes gèneres intel·ligents. Aquest humorisme colpeix fortament l'espectador per raó de la força de dicció que un gran coneixement del dibuix atorga a Calsina. A la traça de dibuixant cal afegir la de pintor, i sobretot la de compositor: Calsina és un compositor rar dintre la timidesa o curtedat composicionista de la nostra actual pintura. El do de composició, que és un dels elements principals del gran art pictòric, destaca tant en el modest panorama de la pintura catalana de Barcelona, com ressalta el poderós composicionisme de Josep Maria Sert en el panorama també relativament modest de la pintura parisenca d'avui dia.

Una objecció, però: Calsina posseeix, com és de suposar, un estil: no s'és gran composicionista sense un peculiar estil. L'estil de Calsina és una mena de sistematització de la línia corba: tot és corbat i amb tendència a l'ovoidisme en les formes i àdhuc en les línies generals de la composició de Ramon Calsina; i aquest ovoidisme sistemàtic, del qual han abusat mil escoles pictòriques i escultòriques tingudes cinc minuts per moderníssimes, s'ha revelat com un expedient de peresa tècnica, un expedient que hom accepta en l'exercici de la caricatura, però que acabariem per rebutjar si en la caricatura s'aplicava sistemàticament, que rebutgem en els caricaturistes adotzenats. Cal evitar que qualsevulla valor intel·lectual s'adotzeni; la pintura sobretot.

Una altra objecció cal fer encara al magnífic composicionisme d'aquest pintor: un evident gratuïtisme, el qual sembla dictat pel sol daler de sorprendre o d'intrigar l'espectador. Hi ha potser en aquest gratuïtisme una mica de xarlatanisme i del fals transcendentalisme de les escoles surrealistes, un lleu contagi que no costaria res de fer desaparèixer, tota vegada que el nostre pintor posseeix recursos més netament pictòrics, encara que ell no ho cregui. Hom recorre ordinàriament a tals subterfugis quan encara no es troba ben orientat respecte de les possibilitats i exigències de la pintura. Àdhuc quan, per rara excepció, és humorística i grotesca, la veritable pintura és una cosa molt seriosa.

Pel que fa al color, Calsina sembla haver-se enamorat de les harmonies del antics cromos vernissats i passats; això i una punteta de picassisme que es delata en tal i tal de les seves pintures recolza aquella ja expressada temença d'snobisme correlativa de desorientació. Deixeu-nos-ho repetir: Ramon Calsina no sap potser que ell no necessita aquestes crosses tan usades per a caminar àgilment i a grans gambades pel camí triomfal de la pintura bona.

La traça sorprenent i engrescadora que posseeix Calsina per a pinzellar a la velazquiana, més que per a pintar, se l'emporta sovint a la improvisació del pinzell, així com la seva traça rara de dibuixant arrossega sovint l'artista vers la improvisació com-

posicionista. En aquest improvisar també Calsina barreja els conceptes de pintura i caricatura, o, millor dit, els conceptes de pintura i d'art d'illustrador. A l'illustrador i al caricaturista els és indispensable posseir força imaginació; al pintor, si no és al pintor decorativista, com és el cas de l'esmentat Josep Maria Sert, no. El pintor realista, que és el veritable o el pur pintor, no necessita la imaginació, la qual li serà ans una nosa.

Totes aquestes desviacions de la pintura pura, les quals decanten Calsina cap a la pintura decorativa, revelen una infecció literaturista. La literatura o el concepte literari del món, capfica massa aquest pintor, el qual, per naturalesa, és probablement tot el contrari d'un temperament literari. La seva paleta efectista i massa alquimiada amb receptes de curandero, sembla agençada per a socórrer un patetisme escenogràfic, per a il·lustrar uns textos truculents, més que per a expressar una visió directa i pregonada del món exterior, que és el món del pintor.

Calsina perseverarà o no en aquesta ruta cap a Castella, cap a la pintura castellana; però, tant en un cas com en l'altre, despondrà, perquè és un pintor dels més ben dotats: sap dir potentment el que es proposa. Ara es proposa aquesta pintura literaturista, i hi reix fabulosament. El dia que es proposi expressar una visió més densa i penetrant de les coses, també, segurament, hi reeixirà.

Des d'un punt de vista estrictament plàstic, Calsina sembla ara seduït pels volums més aviat que per les qualitats dels objectes: la màgia voluminista de la llum i de la fosca; el misteri corprendor que, en espectacular-les des d'un cert angle metafísic de la nostra contemplació, presenten els éssers i les coses; més acolorida dintre aquella voluntat de cromo passat, la patètica i quasi espiritista visió del món que tenia Eugeni Carrière. Aquest punt de vista és més notori en els dos retrats femenins que es reprodueixen adjuntament.

Hi ha també en la concepció pictòrica de Calsina, i més sincerament que en el cas de les influències, més ingènitament que en el seu dramatisme, una veritable allucinació, un palpable element de fantasia ingènua, segons el nostre parer. Aquest element de fantasia ens sembla veure'l manllevat a certes obsessions de la infància, o bé elles mateixes sobrevivint en la joventut del pintor: aquelles sorpreses terrificants o misteriosament grotesques que colpeixen fortament la infància de les persones nades i desenrotllades en els medis densament convencionalitzats de la ciutat moderna. En la pintura grotesca de Calsina, hi ha l'expressió de l'estupor causat a l'hora d'assimilar els principis simples de la vida externa per la presència constant i multitudinària de les formes extravagants que han arribat a prendre les finalitats complexes de la vida interior: el misteri esbojarrat que hi ha en el fístol del tapacotilles de la dida o en la litúrgia sublim de la bandarrereria familiar; l'obscenitat inenarrable de les coses ingènues o la imponent majestat de les coses absurdes: tot un univers present de monstres fastos i nefastos, l'un més inexplicable que l'altre.

Quan Calsina es deixa llicenciar d'aquestes conscripcions tan terriblement militaritzades, tan larvàriques, i, bo i desfent-se d'un intuicionisme massa pelat, massa infantil, es posa a contemplar el món amb l'additament d'una mica d'intel·ligència, aleshores ens dona obres més fortament pictòriques, més aprofundidores, com és el cas de la natura morta de la col i el despertador, com l'altra de la llauna i el plat amb ous i tomàquets, com en el nu femení agenollat (potser encara una mica massa literàriament compost), com en el retrat de la noia de mig cos. Tota la resta, molt important, certament, val com a extensió del cartellisme que Calsina conrea tan bé com el primer i que és llàstima que no sigui més aprofitat pels editors i anunciadors; tot això altre val també com a il·lustracionisme d'empena, ço que cal ben considerar, perquè no som pas enormement rics en il·lustradors.

JOAN SACS



RAMON CALSINA. NU. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. BAPTISME DE CRIST. 1932. COL. MATEU. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. L'HOSTAL DE LA BONA SORT. 1930. FOTO CASAS.



CALSINA. RETRAT DE LA STA. T. F. 1932. COL. J. TOSQUELLES. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. EL MENÚ. 1932. COL. MICHEL STARICKOFF. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. LLEGENDA GARIRIANA. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. EL VALLÈS OPTIMISTA. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. PAISATGE. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. RETRAT D'INFANT. 1930. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. EL VIOLINISTA. 1932. FOTO CASAS.



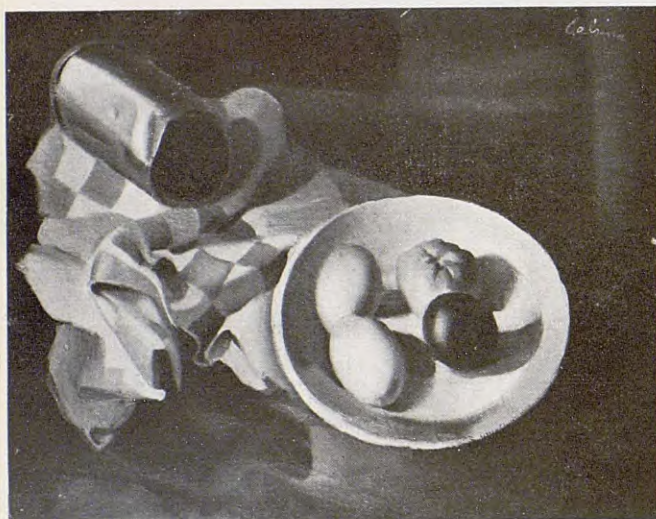
RAMON CALSINA. NATURA MORTA. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. BATALLA DE LES NAVAS. 1929.
COL. DAYTON PHILLIPS. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. MARE I FILL. 1931. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. NATURA MORTA. 1932. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. NU. 1931. FOTO CASAS.



RAMON CALSINA. PAISATGE. 1932. FOTO CASAS.

VINCENT VAN GOGH

Nat l'any 1853 a Zundert, Holanda. Mort l'any 1890 a Aubers-sur-Oise, França, el 29 de juliol, dos dies després d'haver-se allotjat una bala al pit. Començà a pintar als 30 anys. La seva obra comprèn els següents períodes: Neuen, 1883-86. París, 1886-88. Arlés, 1888-89. Saint-Rémy, 1889-90. Aubers-sur-Oise, 21 maig a 29 juliol 1890.

Vincent Van Gogh, la vida miserable i tràgica del qual té tanta grandesa, seria gairebé desconegut a casa nostra si no fos per la biografia anecdòtica i novel·lesca, no gaire abundant, que, de tard en tard, ens arriba en francès. Biografia que sembla talment espremuda de la més àcida llimona de l'obra i la vida extraordinàries d'aquest gran pintor.

Però si la biografia de Van Gogh és escassa, més ho és encara l'estudi crític de la seva obra, que possiblement no passa del voluminós de J. Meier-Graefe, no traduït encara de l'idioma original.

Això es deu, indubtablement, al fet que gairebé la totalitat de l'obra de Van Gogh hagi estat plaçada, arran mateix de la seva mort, en Museus i col·leccions particulars que no se n'han volgut desfer. El marxant i l'editor, comercialment no hi han tingut una gran part, i la biografia crítica, la monografia com element de propaganda, ha escassejat tant com ha estat abundosa en el cas d'altres artistes. Ací, a casa nostra, es podria comptar amb els dits d'una mà les obres de Van Gogh que hagin estat reproduïdes en les nostres revistes o publicacions il·lustrades, i, amb no gaires més, les vegades que el seu nom hagi estat citat.

A la manca de propaganda publicitària i a l'absoluta manca d'exhibició de l'obra de Van Gogh en les sales d'exposicions de molts anys ençà, ja que no en els ben proveïts Museus holandesos, a una distància per a nosaltres excessiva, es deu, en part, que no hagi influït l'obra de les generacions posteriors a la seva. Encara que nosaltres creiem que la seva manca d'influència és deguda principalment a la seva manca de teoria estètica. Van Gogh, com el nostre gran Nonell, l'obra del qual, dit sigui de pas, té tants punts de contacte amb la seva, pintava... només.

Van Gogh, gran mestre, com els grans mestres, no podia fer escola, perquè no era un esteticista teòric. No diem l'estudi,

l'aprenentatge, però els mal anomenats escola i mestratge són, generalment, imitació, plagi, standardització d'una manera, d'un estil, d'una teoria, d'arrel literària o científica.

Millet podia formar una escola, podia ésser imitat. Van Gogh no podia ésser-ho, perquè ja ell mateix no podia ésser un imitador. Els Van Gogh d'après Millet, com els d'après Rembrandt, Delacroix o Daumier, no són altra cosa que Van Gogh, exceptuant l'única cosa impersonal, imitació sempre, que és el tema d'un quadre.

Tocant a l'impressionisme, del seu temps, generador de tots els subsegüents ismes, deia Van Gogh: «Jo crec que hom té raó de veure en el moviment impressionista una tendència vers les coses grans, i no pas tan sols una escola que es dedicarà a experiments òptics.» La qual cosa ens explica encara més la força insubornable, pesi a les seves innombrables crisis morals, del seu temperament de pintor. Vegeu, si no, el que escrivia dos anys més tard al seu germà: «Em trobo ara, però, que tot el que he après a París se'n va, i que jo torno a les meves idees de quan era al camp, abans de conèixer els impressionistes... Car en lloc de procurar de donar l'exactesa del que tinc davant els ulls, em serveixo de la color de la manera més arbitrària per tal d'expressar-me més profundament.»

Van Gogh, pintor lliure, evadit o al costat mateix de la follia, que de temps tractava de mestrear en ell, feia la seva obra amb la més brutal sinceritat. «...Si jo gosés deixar-m'hi anar, a jugar amb avantatge...»

Si Vincent Van Gogh hagués estat més conegut a casa nostra —conegut evidentment ja ho és—, si hagués estat més veí nostre no hauria estat endebades. Menys que el de cap altre ens hauria passat desapercebut el seu miracle.

JOAN MERL



VINCENT VAN GOGH. 1890.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1889.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1888.



VINCENT VAN GOGH. 1889-90.



VINCENT VAN GOGH. 1886-87.



VINCENT VAN GOGH. 1890.



VINCENT VAN GOGH. 1890.



VINCENT VAN GOGH. 1888-89.



VINCENT VAN GOGH. AUTORETRAT. 1886-87.



VINCENT VAN GOGH. 1889.

LES EXPOSICIONS — DOCUMENTAL



JOSEP VENTOSA. FOTO SERRA.

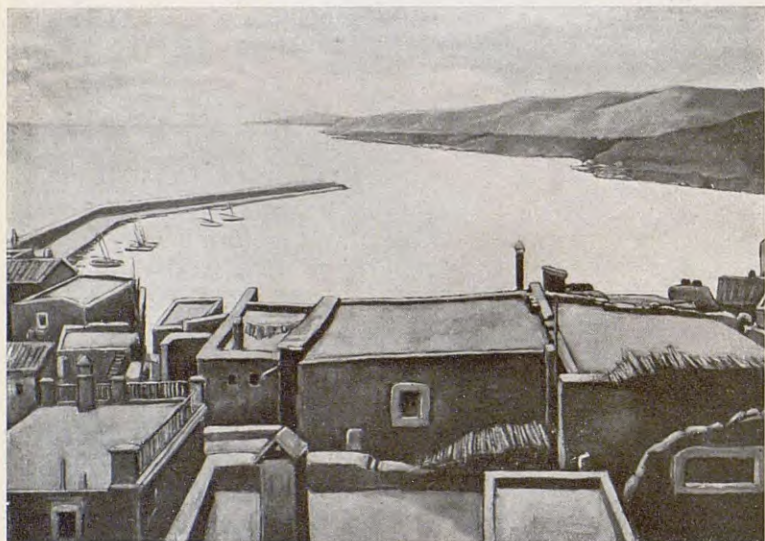


DÍAZ-COSTA. FOTO SERRA.



A. DE CABANYES. FOTO SERRA.

EXPOSICIÓ COL·LECTIVA. SALA BUSQUETS. 7 D'OCTUBRE A 13 DE NOVEMBRE DE 1933.



ALBERT JUNYENT. EXPOSICIÓ COL·LECTIVA. SALA BUSQUETS. 7 OCT. A 13 NOV. 1933.
FOTOS SERRA.



PERE MAYOL. LA PINACOTECA. 23 SEP. A 6 OCT. 1933. FOTO SERRA.



P. INGLADA. (IDA).
30 ANYS DE DIBU-
XOS. SYRA. 30 SET.
A 13 OCT. 1933.
FOTO SERRA.



PERE JOU.
EXPOSICIÓ CINQUANTENARI DE LA SALA PARÉS. 14-27 OCTUBRE 1933.



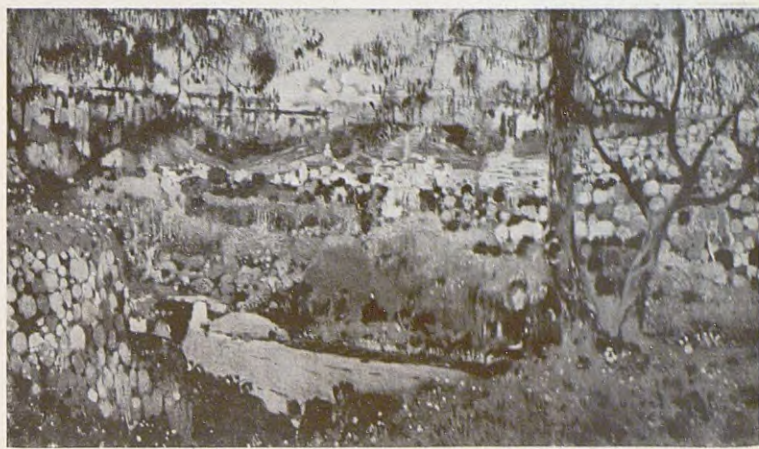
RAFAEL PADILLA. FOTO SERRA.



JOAN COMMELERAN. EXPOSICIÓ COL·LECTIVA
SALA BUSQUETS. 7 OCT. A 13 NOV. 1933.
FOTO SERRA.



JOAQUIM VAYREDA. EXPOSICIÓ DE LA COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



JOAQUIM MIR. EXPOSICIÓ DE LA COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



R. MARTÍ I ALSINA. EXPOSICIÓ DE LA COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



RICARD CANALS. EXPOSICIÓ DE LA COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



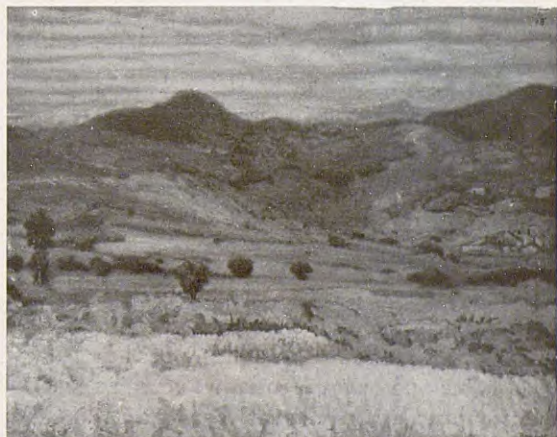
ISIDRE NONELL. EXPOSICIÓ DE LA COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



FRANCESC GIMENO. EXPOSICIÓ COL. JOAN VALENTÍ. SALA PARÉS.
30 SETEMBRE A 13 OCTUBRE 1933. FOTO SERRA.



RAFAEL SOLANIC.
EXPOSICIÓ CINQUANTENARI DE LA SALA PARÉS. 14-27 OCTUBRE 1933.



NICOLAU RAURICH. FOTO SERRA.

NOTICIARI I ACTUALITATS



LUCAS CRANACH. 1472-1553. APOL·
DIANA. MUSEU DE BRUSSEL·LES



MODEST URGELL. UNA NOTA. COL. R. PARTAGAS.
GALERIES LAIETANES. 14-27 OCTUBRE 1933.



L. CRANACH. 1472-1553.
VENUS I L'AMOR. MUSEU
DE BRUSSEL·LES

COMENÇADA la temporada d'exposicions, inaugurarem en aquest número d'ART la nostra secció documental, que consisteix, com es pot veure, a donar una reproducció de cada exposició particular i algunes de les collectives, orfes de comentari, que es celebraran en les nostres sales.

EL CÍRCOL ARTÍSTIC de Barcelona anuncia l'organització d'una Exposició del Nu per a mitjans del mes de desembre vinent, la qual, és de justícia dir-ho, ha despertat el més viu interès. La salutem amb la reproducció dels dos Cranach que donem en aquesta pàgina, presos a l'atzar.

FER dissabte d'un calaix de llibreria oblidat uns quants anys, és un plaer impagable. Quantes coses us vénen a les mans i us cauen per menys de llur propi pes, i quantes, per sort, guardareu des d'ara en un altre lloc més a la mà! Però les coses caigudes no han pas perdut totes llur encís. Les fulles seques fan sardana. I, en aquest o aquell altre full trobeu, més que un record llunyà, la presència d'un ahir mateix, d'un avui o, ai las! del demà d'aquest o d'aquell article de novetat a ultrança.

DIREM que és inexplicable que els ismes no hagin entrat a casa nostra, encara que en sapiguem tots els motius i alguns més. Però, cuitem a dir-ho amb alguns amics nostres, no és massa tard perquè tots els ismes siguin rebuts a casa nostra.

Quan sigui, si desplaui a algú, que tingui, almenys, el gust de veure que la garbellada, en certa manera, ja ha estat feta. No invoquem més el seny si volem dir precaució. La precaució, a vegades, perd la vinya. Que no pogués ningú veure'ns furgant, buscant inútilment l'ordi d'entre la palla que haguessin deixat els altres!

DESPRÉS de la retrospectiva Renoir, la d'homenatge a l'acadèmic Besnard, vivent; després, aquest mes de novembre, a Brusselles, la de Modigliani, «el bell toscà, víctima d'abusos insensats, mort als trenta-sis anys a la Charité, tot cantant «Cara Italia» (C. R.-M.). A casa nostra, dues retrospectives també: les de Modest i Ricard Urgell. Aquesta mena d'exposicions, lloables, necessàries i esperades, són, indubtablement, benefícies en tots sentits i al·licionadores. De passada, per a excitar, encara més, el xovinisme constructiu d'alguns i el xovinisme destructiu d'altres. De passada, per a palesar, encara més, el mal gust i l'agosarada barroeria sense mesura d'algú en comentar les unes i les altres. De passada, per a posar gairebé al marge del seu títol aquestes notícies i actualitats que no pretenen ésser sinó això.



RICARD URGELL. MUSIC-HALL. GALERIES LAIETANES.
14-27 OCTUBRE 1933.

SALLE GAVEAU
45-47, Rue la Boétie

FESTIVAL DADA

Mercredi 26 Mai 1920 à 3 h. après-midi
Tous les Dadas se feront tondre les cheveux sur la scène!

PROGRAMME :

1. le sexe de dada
2. pugilat sans douleur par PAUL DERMÉE
3. le célèbre illusionniste PHILIPPE SOUPAULT
4. manière forte par PAUL ELUARD
5. le nombril interlope musique de SERGE RIBEMONT-DESSAINES
6. festival manifeste presbyte par FRANCIS PICABIA
7. corridor par le Docteur SERNER
8. le rastaquouère ARMAND BRETON
9. vaste opéra par PAUL DRAKE
10. la deuxième aventure de monsieur An l'antipyrine par ARMAND TZARA
11. VOUS SE DÉMONTREZ par ARMAND BRETON et PHILIPPE SOUPAULT
12. la nouvelle américaine par FRANCIS PICABIA
13. manifeste laccarat par SERGE RIBEMONT-DESSAINES
14. jeu d'échecs par CÉLINE ARNOLD
15. danse frontière par SERGE RIBEMONT-DESSAINES
16. système DD par FRANCIS ARAGON
17. l'anglais des japonais par FRANCIS PICABIA
18. poids public par PAUL ELUARD
19. vaseline chronométrique par ARMAND TZARA

POUR LA LOCATION :
à M. WATSON GAVEAU
à M. de la Roche
à M. de la Roche
à M. de la Roche
à M. de la Roche

DES AMIS DES LUVRES :
à M. de la Roche
à M. de la Roche
à M. de la Roche
à M. de la Roche

PREZ DES PLACES :
1^{re} ligne 15 fr.
2^e ligne 10 fr.
3^e ligne 5 fr.
4^e ligne 3 fr.
5^e ligne 2 fr.
6^e ligne 1 fr.
7^e ligne 0,50 fr.
8^e ligne 0,25 fr.
9^e ligne 0,10 fr.
10^e ligne 0,05 fr.

Chaque visiteur a droit à un verre de champagne.
Dada est le maître de la scène.
La scène sera garnie de tous les objets de l'homme.

RAFAEL BENET ens comunica que: «per haver hagut d'escriure el meu article sobre Picasso lluny de Barcelona, sense una documentació cronològica i gràfica prou convenient, es podrà notar en l'estudi de les obres del gran malagueny que hi són comentades, algun dubte i, fins i tot, en parlar de l'Arlequí del Museu, hom hi podria assenyalar error».

Creient el senyor Benet de suma conveniència referir-se al seu publicat estudi malgrat semblar-nos a nosaltres innecessari tot aclariment al seu bell treball, és únicament per complaure una consciència tan exigent que ens referim a la seva comunicació i que fem constar la següent esmena:

En el paràgraf 36 de l'article «Picasso i Barcelona», on diu: «Arlequí, tela de l'època rosa», havia de dir: «Arlequí, tel·l'època rosa després d'haver passat el seu autor pel cubisme.»



ALFRED SISQUELLA. NATURA MORTA. 1930. COL. LLUÍS GUARRO. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA

La imaginació i la fantasia són, certament, qualitats ben estimables, dignes de tota consideració i mereixedores de tota lloa. Elles han estat, són i seran l'origen i el motor de totes les activitats humanes, a la concepció, al desenvolupament i a l'acreixement de les quals col·laboren inescotablement, sempre amb noves aportacions i amb noves modalitats.

És formidable el servei que la imaginació i la fantasia fan a les ciències abstractes i a les arts no representatives amb llur treballar incessant, amb llur creació contínua. D'aquelles facultats viuen i es nodreixen, cada una dins del seu camp particular, tant la metafísica com les matemàtiques, tant la música com l'arquitectura. Cap d'aquestes ciències, cap d'aquestes arts, no existiria sense la fantasia, sense la imaginació — fantasia raonadora o emocional, imaginació logicista o delirant —, i, paral·lelament, a cap d'elles no li és necessària per a la seva funció l'existència d'altra realitat que la llur pròpia, de naturalesa exclusivament intel·lectual àdhuc en les seves realitzacions materials.

Així l'arquitectura treu d'ella mateixa tots els seus elements, així les matemàtiques són irreversibles a realitat tangible. Són pura creació intel·lectual, i llur vida és ben deslligada del món

físic, les formes i l'ordre del qual poc tenen a veure res amb els que d'elles neixen. La mateixa essència d'aquelles disciplines les obliga a romandre apartades de tot contacte amb la naturalesa, de prescindir-ne completament per a llurs inspiracions i per a llurs realitzacions. De la mateixa manera que la pretensió de crear una ciència matemàtico-biològica seria una absurditat i una nicesa, ho seria també la de voler inventar una arquitectura que traqués les seves lleis i les seves estructures de les que regeixen el món natural.

I és perquè cada art, cada activitat humana, té el seu camp ben definit i determinat, fora del qual no hi ha per a ells altra cosa que impotència i desorientació. I així com hem vist que la imaginació i la fantasia són per a alguns d'ells imprescindibles, deu original i nodriment perpetu, per a molts d'altres no són més que accessoris, la més gran part de les vegades totalment negligibles, quan no noïbles de manera positiva, per a llur funció.

On se'ns fa més patent aquesta deturpadora influència de la fantasia i de la imaginació, és en les arts representatives, tal com és, per exemple, la pintura. Tot el que, en pintura, sigui donar pas a aquelles dues entitats espirituals — ben estimables, com hem

deixat dit—, és en perjudici innegable de l'obra quant a allò que ha d'ésser la seva primordial i intrínseca valor: la seva categoria estètica.

Perquè la categoria estètica de les arts representatives — oh, Eufemi! — és sempre en relació directa amb el grau en què aconsegueixin aquesta representació, que és llur objecte. Un espessísim entrellat de convencions de valors entesos i de subterfugis que, a poc a poc, van caient a bocins, però que, tanmateix, trigarà força a estar destruït del tot, ha ocultat durant molt de temps això que no havia d'ésser oblidat mai, ha fet possible que hom pogués parlar de la imaginació i de la fantasia com a qualitats primordials dins aquestes arts, com a condicions necessàries i imprescindibles per a llur existència, i ha fet possible, també, que, avui, l'enunciació d'aquest truisme d'assenyalar com a principal i màxima valor per a les arts representatives la condició de tals, pugui prendre el relleu d'una troballa preciosíssima després d'una perquisició profunda i laboriosa.

Alfred Sisquella, artista de tanta imaginació, de tanta fantasia com pugui tenir-ne qualsevol altre, ha sabut confinar-les allà on han d'estar, i per a pintar, realista com ha d'ésser un pintor, en la seva obra no s'ha proposat altra cosa que la plasmació de la realitat. Alfred Sisquella, des de les seves figures—d'una vitalitat anímica extraordinària—fins als seus bodegons—on cada qualitat i cada matís prenen una intensitat emotiva formidable—, juga i conjuga incansable al volt d'una idea central: la representació plàstica de la realitat amb tota la lleialtat i tota la passió que aquesta realitat li inspira.

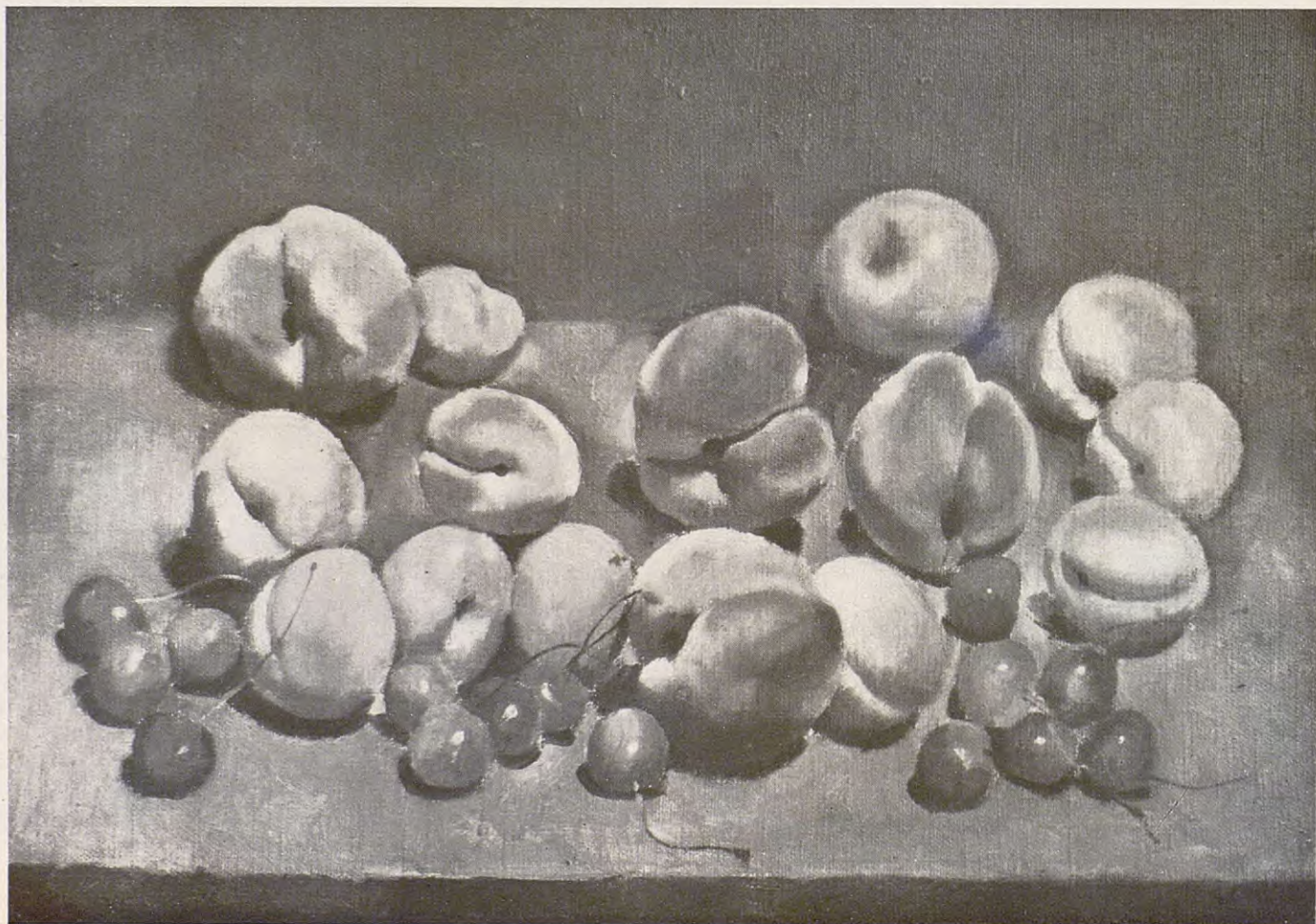
Per això no cal dir que la pintura de Sisquella serà ben lluny de trobar-se inspirada, poc ni gens, per cap idea modernista o avantguardista. No per desconèixer-les, certament, sinó per repudi després d'haver-les examinades, sospesades i aquilatades. La idea de progrés indefinit, implícita en totes les teories revolucionàries i subvertidores—quan no tenen per única raó d'existència el trasbals pel trasbals, sense altre objectiu—, no és pas per a engriscar ningú que s'hagi proposat alguna cosa de debò. I Sisquella té un propòsit, i a la consecució d'aquest propòsit van dirigits tots

els seus esforços. Per a avançar, cal saber cap on és que hom es dirigeix; si no, hom risca d'anar endarrera quan més convençut estigui d'anar endavant. Un progrés sense terme, cada dia amb un objectiu diferent, puix que cap dels seus propugnadors no sap el que vol ni el que cerca, és cosa de difícil comprensió per a un cervell organitzat normalment.

És per això que Sisquella, quan pinta, no ho fa pas mogut per cap idea, modernista, avantguardista, fantasista o imaginativista, sinó pictòrica, i res més. I si amb la seva actitud de submissió a les lleis permanents de la pintura—que no representa pas, en veritat, l'anquilosi ni l'encartonament en una rutina—; amb la seva devoció per a la representació íntegra de la realitat; amb les seves dots tècniques que vencen totes les dificultats que l'artista es proposa; que resol, en una gamma voigudament limitada—ara entonada en blau, ara entonada en un rosat terrós—, llum, reflexos, transparències i color en tota llur complexitat; que amb un traç segur i amb pinzellada ferma—adés ampla i aplomada, adés menuda i nerviosa—defineix i expressa les formes i els volums; i si, amb totes aquestes virtuts, diem, Sisquella seria un bon, un excellent pintor, per la força i la màgia d'aquella emoció de mena especial i inefable que transfigura totes les coses que ens representa, esdevé, a més, un gran pintor.

Un gran pintor, perquè no ens dona pas només l'aspecte superficial i anecdòtic de la realitat, sinó que ens presenta aquella realitat més recòndita que hi ha en l'essència de tota cosa; un gran pintor profund i intel·ligible, perquè la seva obra — recreació viva i emocionada d'alguna cosa que és eterna a través de tots els canvis i transformacions — està inspirada íntimament per una idea perenne que resisteix tots els avatars, una idea incommovible que es manté sempre fresca, sempre eficient, sempre activa, mentre al seu volt es descabdella incansable el sacsejament incoherent i frenètic de totes les incongruències i de tots els avantguardismes que van desapareixent l'un darrera l'altre sense deixar altre rastre darrera d'ells que uns quants documents per a la història de la inquietud gratuïta i la persecució d'un fals ideal inabastable.

JOAN CORTÈS I VIDAL



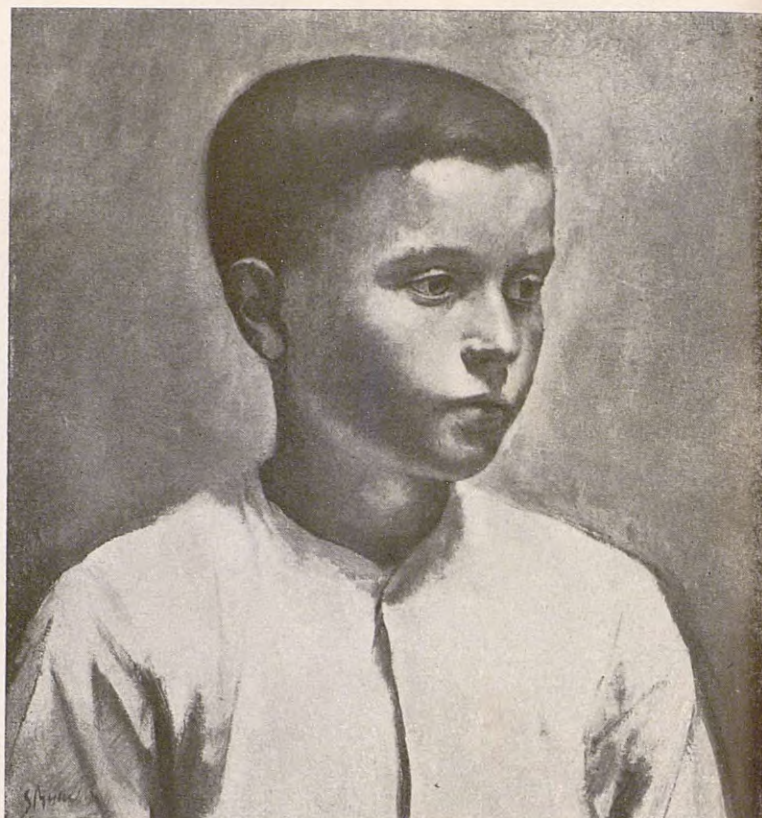
ALFRED SISQUELLA. NATURA MORTA. 1933. COL. LLUÍS MASSOT.



ALFRED SISQUELLA. MARE I FILL. 1933. COL. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1933. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. CAP DE NOI. 1929. COL. JOSEP ESPONA. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. PAISATGE. 1929. FOTO. SERRA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1932. COL. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1930. COL. R. MARAGALL. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1932. COL. PAU CASALS. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. MATERNITAT. 1929. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA
FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. NU. 1931. COL. R. ROCA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1929. COL. JOSEP BARBEY.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1932. COL. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. FIGURA. 1933. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. PAISATGE. 1930. FOTO SERRA.

ALFRED SISQUELLA. CAP DE NEN. 1929.
COL. X. VIDAL DE LLOBATERA. FOTO SERRA.



ALFRED SISQUELLA. NATURA MORTA. 1931. COL. RAIMOND MARAGALL. FOTO SERRA.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES BLAU. VERD. METÀL·LIC.

JOSEP LLORENS I ARTIGAS I LA CERÀMICA CATALANA

Ja és un lloc comú el dir que a la nostra terra la ceràmica és un art del tot desconegut o inapreciat. No sabem res de la ceràmica antiga, i menys encara de la moderna. Fins en els museus barcelonins es delata aquest desconeixement. No diguem de la nostra indústria ceràmica, tan inferior a la de València, i que sense la intervenció del malaguanyat Francesc Quer encara es trobaria en la barbàrie ceramista que donà el do de pit en el malanomenat Palau de la Música Catalana.

El mestratge de Francesc Quer fruità afortunadament en uns quants deixebles, entre els quals es compta aquest Llorens Artigas. Val a dir, però, que dels ensenyaments de Francesc Quer, Llorens Artigas només en recollí una com iniciació, el punt de partida de les seves especulacions d'autodidacta, reforçades ací i allà amb lliçons subreptícies cospades a l'atzar del seu trotar pels medis de la veritable gran ceràmica moderna. Avui dia, Llorens Artigas i els seus èmuls catalans fan ja un bon paper en el concurs mundial de la bona ceràmica de col·lecció. Però això no és

sinó un triomf a mitges i fins esdevindrà un fracàs si per cas la gent, el nostre públic de col·leccionistes, no es decideix a voler entendre i estimar la ceràmica moderna, que no és pas el mateix que la ceràmica antiga, que la supera, i que només es pot comparar a la ceràmica clàssica de la Xina; la qual, però, no és pas menys ignorada entre nosaltres.

No és ara l'ocasió d'explicar parvulàriament el que sigui, el que signifiqui o el que valgui la ceràmica moderna de tots els països que tenen en aquesta art refinadíssima una posició vistent. N'hi haurà prou amb dir o repetir que una peça reeixida de ceràmica moderna, i sobretot de ceràmica dura, és una obra d'art de primera categoria, equivalent a una obra d'art pur, tan transcendental com una bona pintura o com una bona escultura.

Josep Llorens Artigas s'ha posat en primer rengle entre els nostres ceramistes, i en lloc envejable entre els estrangers, no solament per la traça tècnica que ha aconseguit, no tan sols tampoc per la descoberta de pastes i esmalts de gust exquisit, sinó



J. LLORENS ARTIGAS. GRES VERD. IVORI. GROC.

principalment per la pregonia idea que de la ceràmica posseeix, concepte que entre els ceramistes catalans només posseeix el gran Quer; i encara caldria distingir en l'art de Francesc Quer una desviació cap al decorativisme que alguna vegada li havia fet esguerrar peces tècnicament admirables. A part aquella esporàdica desviació cap al decorativisme (que li pervenia precisament del seu allunyament del món artístic), Francesc Quer tenia en tota l'extensió del mot el concepte de l'íntegra ceràmica d'art, sense trucs, ni concessions a la carrincloneria del públic profà però que paga bé. El concepte ceramista d'en Quer era d'una austeritat de cap d'escola, però de gran escola. Aquest mateix concepte és el que de la ceràmica d'art, de la ceràmica de col·leccionisme, posseeix Llorens Artigas. Les seves obres més reeixides meravellen, sense hipèrbole.

Cal estimar aquestes obres pel que diuen elles mateixes, sense cercar-hi altres transcendències que les purament plàstiques, és a dir, per raó de la llur bellesa sensual, la qual salta a la vista de seguida que hom es vol iniciar en aquest art a la vegada ingenu i especulatiu. Cal saber distingir la bona de la dolenta ceràmica moderna, la dels mestres i la dels falsificadors. Aleshores ens trobem com en possessió d'una nova potència corporal i també espiritual: la vida té aleshores per als iniciats una valor més ampla i més saborosa. I consti que en parlar d'iniciació no entenem mistagògia ni hermetisme, sinó tan sols advertiment, atenció.

Com que aquesta revista no aspira pas a esdevenir una publicació de reclam o de bluff, com d'altres que la precediren, amb

la santa intenció d'afavorir els amics artistes o simples aficionats, i com que Llorens Artigas no necessita tampoc de l'elogi incondicional que es prodiga a les nullitats vanitoses, ens permetrem declarar que no tot en l'obra seva ens sembla perfecte; gosa rem objectar, mal sigui perquè el públic, avesat als elogis diti-ràmbics prodigats als amics i parents, no posi a la pila aquest que ara ens lleu de fer en honor i glòria de Josep Llorens i Artigas. Les objeccions que ens permetem de fer, doncs, a l'obra d'aquest ceramista eminent, són les dues següents: en primer lloc, les cobertes aspres i puntejades, com espurnades, a la manera de pedra artificial, coberta que ens sembla tan poc ceràmica que estem per a dir que ens apar anticeramística, i fins té tota l'aparença d'un gastament ceràmic; d'altra banda, la pobresa de les formes. I aquesta segona objecció podríem fer-la igualment a tots els nostres ceramistes d'art i a molts ceramistes d'art estrangers. La forma és un dels elements més importants en la ceràmica de col·lecció: la forma conjuga subtilment amb la matèria ceràmica. I en parlar de forma volem també parlar de gruixos, i d'estabilitat de les pròpies formes, i de gràcia, i de sensualitat arquitectònica de les peces, i del que els replecs, les arestes, les concavitats, etc. poden coadjuvar a la més esplèndida reeixida dels esmalts, de les cobertes de tota mena. Hi hauria molt a dir sobre les formes de la ceràmica d'art, particularment sobre les de la ceràmica de gran foc, com aquestes tan enlluernadores que ens ofereix el magnífic Llorens Artigas.

JOAN SACS



J. LLORENS ARTIGAS. GRES GROC. ROSA.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES IVORI. ROSA.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES BRU. GROC. BRU.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES GRIS. TERRA.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES BRU. MORAT.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES ROSA. BLAU. GRIS. BOLS GRIS I VERD.



J. LLORENS ARTIGAS. QUATRE GERROS I UN BOL DE GRES EN GROC.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES GRIS I BLANC.



J. LLORENS ARTIGAS. GRES ROSA. NEGRE. VERD. CARABASSA.

LES ARRELS MEDITERRANIES DE L'ARQUITECTURA MODERNA

L'arquitectura mediterrània a través de les distintes èpoques i dels diferents estils, presenta unes característiques generals que podríem anomenar «constants arquitectòniques», comunes als països que han prosperat vora d'aquest mar. Aquests han demostrat en tot moment una predilecció per les formes pures, pels volums clarament acusats. La civilització va a poc a poc estenent-se per les costes mediterrànies, comença a l'Egipte i continua a Fenícia, Grècia, Roma, Cartago, migdia de França i les costes de Llevant i Andalusia a la Península Ibèrica. Allunyant-nos del mar llatí, topem en tots sentits amb una arquitectura en la qual no hi ha aquestes «constants» anteriorment assenyalades i en la qual les formes pures, base de l'arquitectura mediterrània, estan aquí supeditades a la decoració, no existint, per tant, generalment, les grans superfícies llises, que no es troben gairebé mai, quan els mitjans econòmics i constructius permeten emmascarar-les amb una decoració escultòrica que de vegades revesteix la totalitat de la construcció; són exemple d'això les catedrals del Nord de França i d'Alemanya per als països nòrdics, els temples de l'Índia cap a l'Orient i cap a Occident, els palaus portuguesos, així com al nou continent les primitives construccions de l'Amèrica central i meridional. Els mateixos estils que ens vénen del Nord, com el gòtic, per exemple, en aclimatar-se a la Mediterrània es simplifiquen; eliminant elements escultòrics de decoració i les formes geomètriques de la construcció, apareixen generalment en tota llur puresa; bon exemple d'això són les catedrals catalanes i les del migdia de França. Els pinacles, els arcs boterells i altres elements són eliminats o substituïts per cossos prismàtics. Això es veu clarament a Santa Maria del Mar, Pedralbes i altres construccions d'aquesta època a Catalunya. Tot l'esmentat fa referència a l'arquitectura que podem anomenar d'estil. Al mateix temps, però, que es desenrotllava aquesta arquitectura i sorgien o arribaven a la Mediterrània diverses expressions d'èpoques i costums, es continuava fent una arquitectura que podem anomenar popular, construccions de totes les èpoques i sense cap estil, una arquitectura purament utilitària d'una simplicitat magnífica i d'una dignitat que voldríem veure aplicada a les construccions de les grans ciutats. Aquestes construccions d'arquitectura popular mediterrània, reposen la vista i l'esperit; tot en elles és fet a escala humana. No hi ha intents de monumentalitat. Aquestes construccions irradien llum i optimisme; les arestes dels diferents cossos separen netament el pla de llum del de l'ombra; els tons clars a base de pintura a la calç emprant colors purs barrejats amb blanc, fan fàcil i econòmica la seva conservació i presenten un aspecte net i d'eterna joventut. No tenen aquestes superfícies la severitat de la pedra ni la seva patina; potser no són tan impressionants, però són més amables. Aquestes construccions populars mediterrànies varen ésser fetes per gent que desconeixien les teories de Vitruvi i l'existència de les escoles d'arquitectura. Tot en elles és sentit comú i claredat de conceptes. No s'apliquen mai en aquestes construccions les formes monumentals.

Els elements que componen aquestes construccions, fets per a complir una funció utilitària, són de la mida precisa: portes de dos metres d'alçada, finestres grans a la façana de bona orienta-

ció, protecció contra el sol per elements diversos, llosanes volades, emparrats, galeries o altres. Abunden els recons d'ombra i els jardins coberts. La teulada és plana o de molt poc pendent; en tot cas, mai no desfà la puresa del prisma que la sustenta. Fa pocs mesos, a Grècia vàrem retrobar les mateixes construccions d'Eivissa, a Megara o a les Illes, com Ios o Mikonos. Aquestes construccions no tenen res a veure amb l'arquitectura regional; hi ha petits detalls en elles que poden canviar; aquests detalls són els que agafaria una escola d'arquitectura per crear-hi estils i aplicar-los en construccions d'esperit totalment diferent.

L'interessant d'aquesta arquitectura mediterrània és precisament el que no tracten de perpetuar les escoles d'arquitectura; els volums purs, les grans superfícies llises, la concordància



EIVISSA. PETITA CASA A LA CAPITAL.

amb les línies del paisatge de llur emplaçament, l'alegre policromia, diferent en cada cas i plena d'invenció. No és l'arquitectura per a petites regions el que interessa, és l'arquitectura per a un clima, un paisatge i una llum.

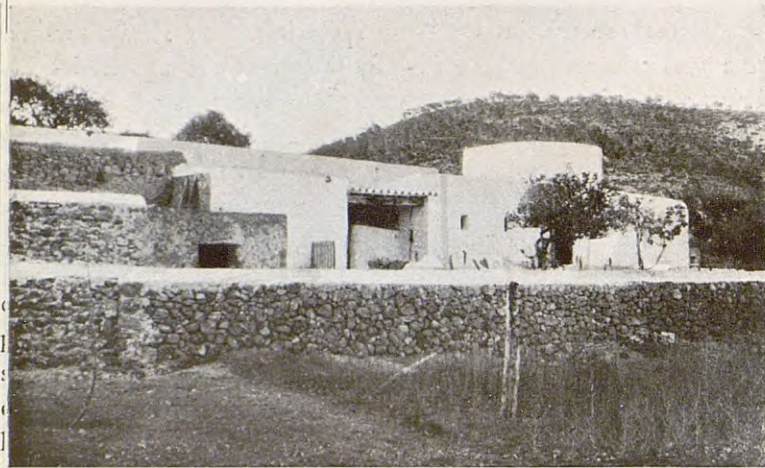
Pel que acabem d'assenyalar anteriorment, són aquestes construccions d'un esperit que està perfectament d'acord amb les modernes tendències d'arquitectura. L'arquitectura moderna, ben compresa actualment, té molts punts de contacte amb l'arquitectura popular mediterrània. ¿Per què, doncs, d'aquesta arquitectura moderna, se n'ha dit arquitectura germànica? No existeixen en els països nòrdics construccions fetes amb aquest esperit; els mitjans tècnics de què disposa la gent d'aquests països els havia obligat sempre, per necessitats de clima, a emprar teulades de gran pendent i altres elements que feien d'aquestes construccions quelcom de típic dels països del Nord. Els colors d'aquestes construccions nòrdiques són generalment tristos. La pintura a la calç o l'estuc no aguanta la pluja contínua. Per a la teulada, utilitzen amb preferència la pissarra a les peces de terra cuita, emprant altres elements que tenen més a mà, construint d'altra forma perquè així ho imposa el clima. Però, a més aquestes construccions, per motius racials, eren fetes amb un altre esperit. Modernament, fa solament uns quants anys, els mitjans tècnics actuals han fet possible en els països del Nord les construccions amb teulada plana o terrassa, emprant certes matèries bituminoses o

altres elements impermeabilitzants i isolants. Això, unit als avantatges constructius de l'acer i el ciment armat, va produir una veritable revolució en l'arquitectura nòrdica; a més, les fàbriques de colors varen trobar matèries permanents que permeten emprar una policromia a base de tons clars. La indústria moderna facilita els elements perfectes per a la construcció, i rebutja la decoració escultòrica, substituïda per la pedra artificial i les peces fetes en sèrie amb els motllos. Els nous mitjans constructius permeten executar amb més perfecció que mai grans superfícies llises. Simultàniament a l'aparició de totes aquestes innovacions constructives, producte de la tècnica moderna, es posava de moda al món civilitzat la vida al sol i tot el que tenia caire meridional. La Mediterrània s'omplia de turistes a l'agost, desitjosos de tornar a llur país amb la pell torrada pel sol d'aquests mesos d'estiu. Aquesta gent portaven amb ells el record dels paisatges meridionals. Com a plantes per a decoració es posen de moda els cactus, que es troben a tots els interiors moderns alemanys, en testos i jardineres ben defensats a l'hivern per una instal·lació de calefacció... La victòria tècnica potser és dels països nòrdics fins ara més avançats, però és evident que, arquitectònicament, la Mediterrània influeix espiritualment, almenys en arquitectura, tota l'Europa actual. L'arquitectura moderna és un retorn a les formes pures de la Mediterrània. És una victòria més del mar llatí!

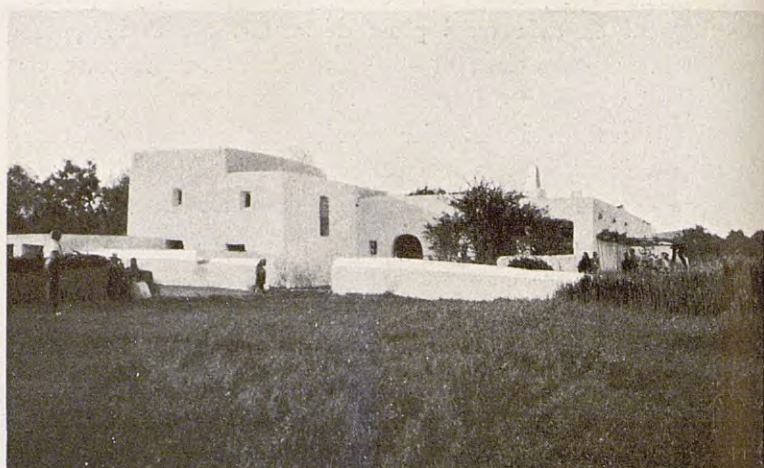
G.A.T.C.P.A.C.



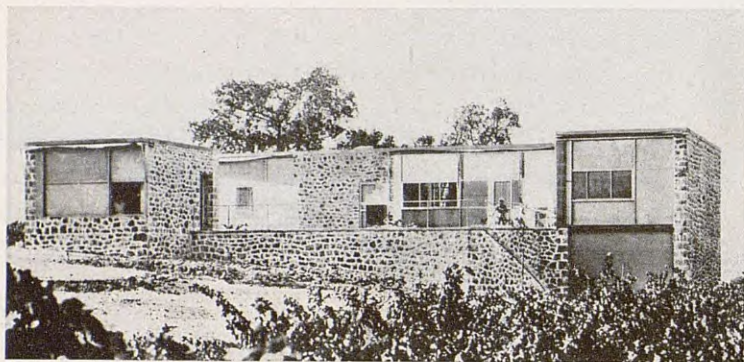
L. PICCINATO. ARQ. ROMA. CASA COLONIAL.



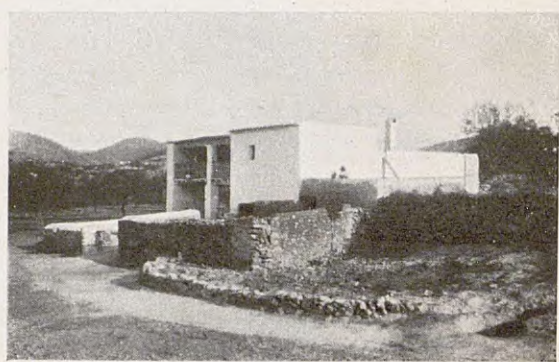
EIVISSA. CASA DE CAMP.



EIVISSA. CASA DE CAMP.



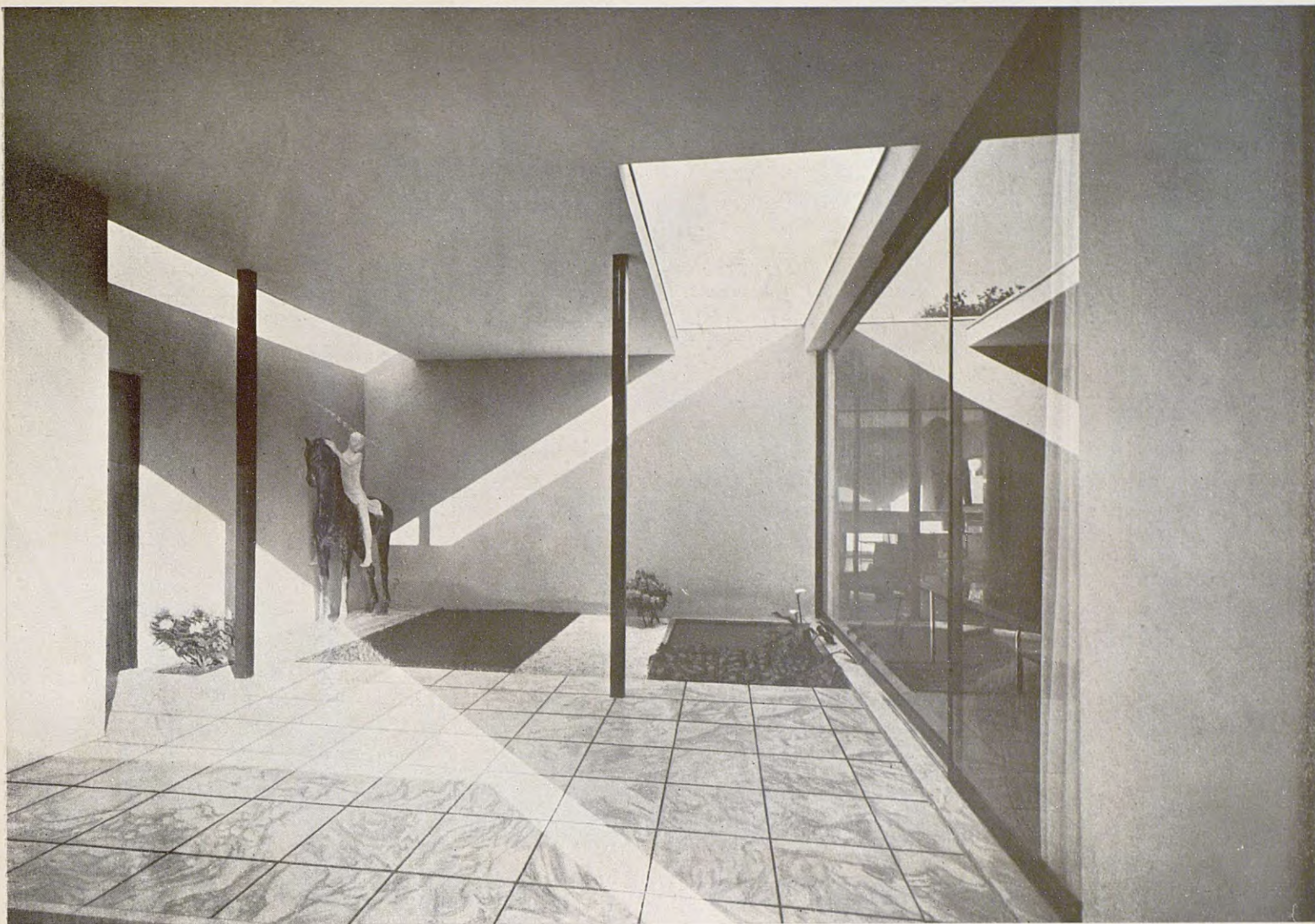
LE CORBUSIER I P. JEANNERET, ARQUITECTES. CASA A LA COSTA BLAVA.



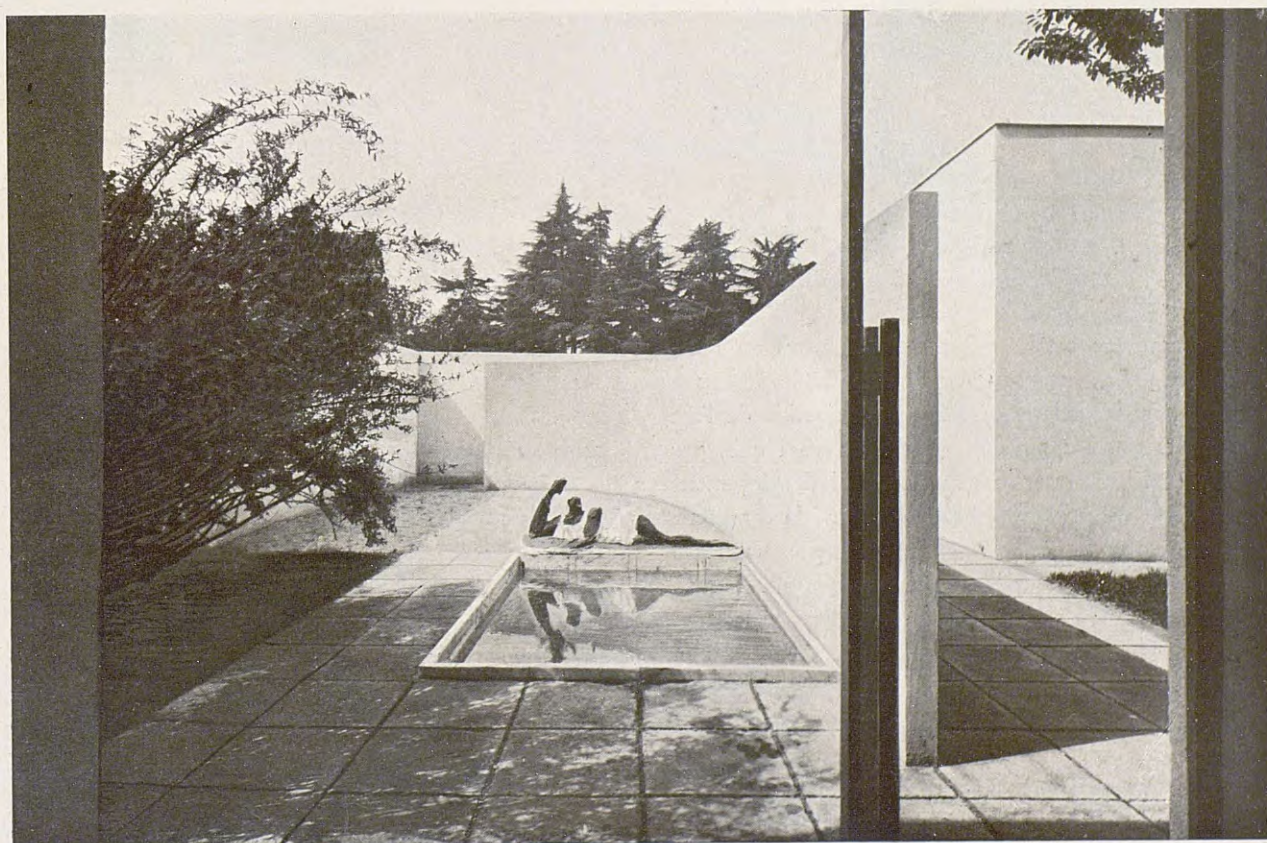
EIVISSA. CASA DE CAMP.



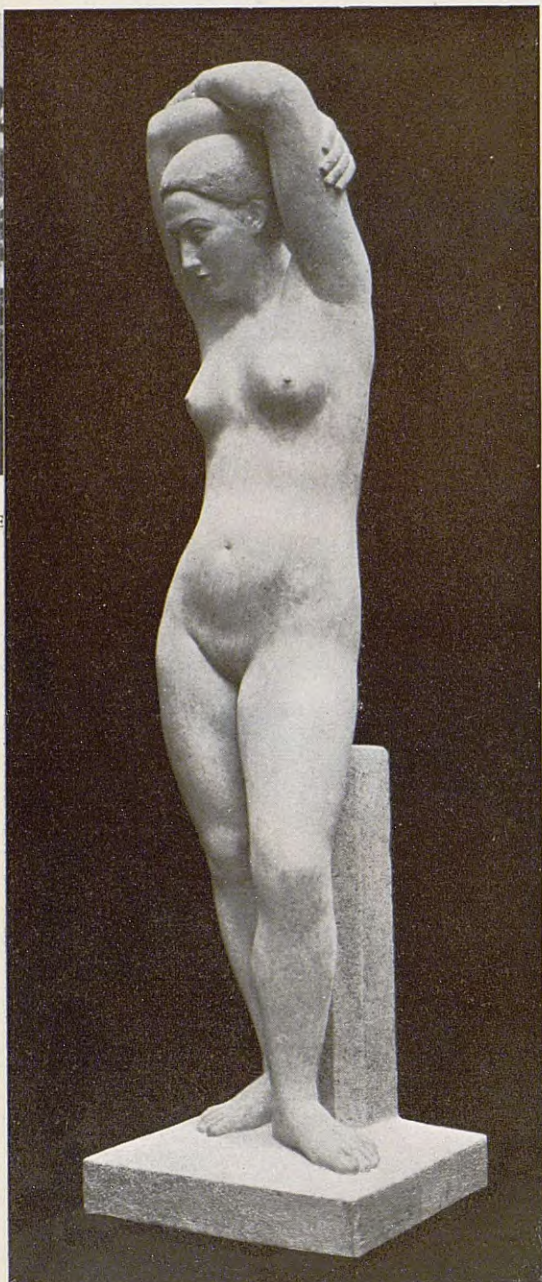
G. A. T. C. P. A. C. PROYECTO DE CASA MÍNIMA PER A EIVISSA.



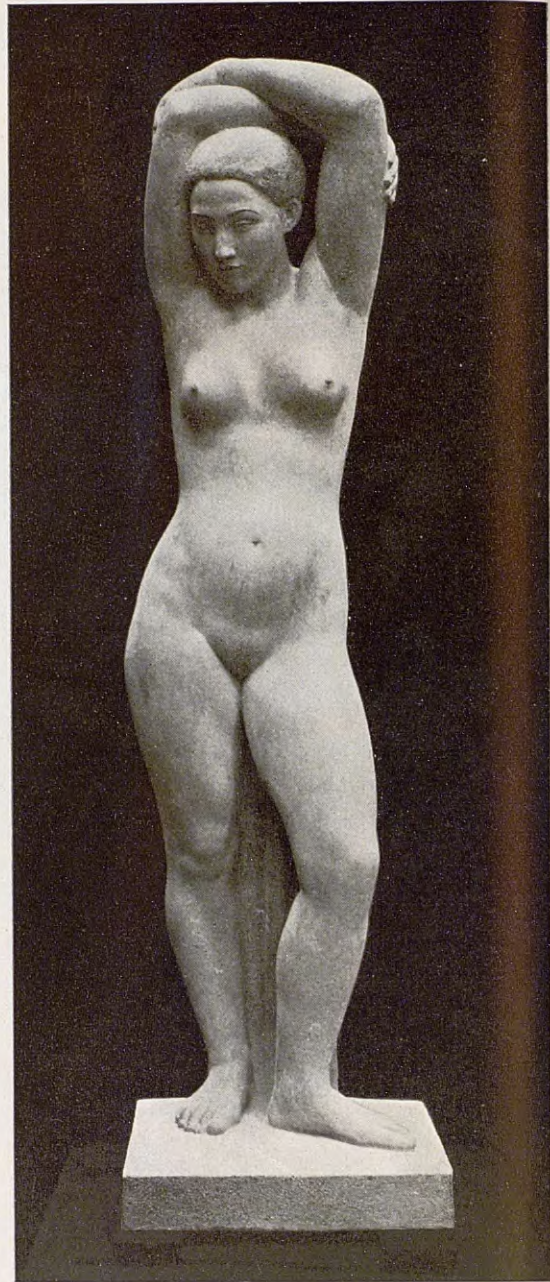
G. POLLINI. MILÀ. VIL·LA-ESTUDI PER A UN ARTISTA.



G. POLLINI. MILÀ. VIL·LA-ESTUDI PER A UN ARTISTA.



JOSEP CLARÀ. ESTÀTUA EN GRANIT.
MUSEO DE ARTE MODERNO. MADRID.



J O S E P C L A R À

Clarà, com altres artistes catalans formats a França, en reincorporar-se al medi originari, insensiblement ha evolucionat cap a una concepció més reposada, més tranquil·lament objectiva de l'art i la naturalesa. És clar que els anys no passen en va i que, per aquesta raó de fet, podria afirmar-se que no és el desplaçament el que determina aquesta modificació de concepte, sinó la comprensió més humana, més gràvida de la vida que l'experiència dóna. No obstant, aquest fenomen és més visible en els qui durant molts anys han respirat una atmosfera distinta de la nostra, que en aquells qui mai no han perdut totalment el contacte amb el nostre cel i amb la nostra llum.

Clarà, en abandonar la disciplina del vell Berga a l'acadèmia d'Olot, s'installava a Toulouse, on residí quatre anys, seguint els estudis, coronats amb una recompensa que li permetia continuar-los a París, on arribava als vint-i-dos anys, admirablement preparat.

Era l'any 1900. Els seus primers orientadors foren els escultors Barrias i Rodin, la influència del qual gravita en el seu estil, malgrat el seu pas per l'Escola de Belles Arts, on es creà un prestigi ben justificat.

Clarà, que fins aleshores era un dibuixant fortíssim i manejava els pinzells amb desembaràs, esdevingué decididament escultor, dòcil a la seva vocació. Una mena d'instint musical l'impellia a glossar el ritme de l'arquitectura humana, a delectar-se en la plasmació de la forma palpitant del cos, a cercar la bellesa en la proporció i els volums. Clarà, però, era un realista que les suggestions rodinianes atreïen cap al lirisme expressiu d'aquell mestre que sotmetia el marbre o la pedra a dramàtiques distensions, en cerca d'una emoció que correspon a un estadi adjacent al de la plàstica estatuària.

«Turment», que és la primera obra considerable de Clara, i que li merescué una distinció envejada i els elogis de Bourdelle,



JOSEP CLARÀ. FIGURA DE DONA EN BRONZE.

sintetitzava aquella primera etapa de l'art de Clarà i és la revelació més autoritzada del seu gran temperament. El moviment contingut, la tensió extremada d'aquell cos que es projecta mogut per una pressió interior, és la resultant d'aquella concepció plàstica que valoritza preferentment els volums i les línies en funció d'una inquietud o d'un desig.

«Deessa» i «Crepuscle», assenyalen una conversió cap a una plàstica emotivament més desinteressada; les línies, però, en transcriure un repòs que diríem inestable, acusen un afany de moviment que l'artista satisfà amb voluptat en fixar en uns dibuixos admirables el ritme de les danses d'Isidora Duncan. D'aquest període surt la «Dansarina», bronze animat d'una gràcia i d'un dinamisme juvenívol, que el Musée du Luxembourg inclogué en el seu catàleg en 1908.

«Serenitat», treballada durant els dies tràgics dels bombardeigs aëris de París, marca una tercera etapa en l'art de Clarà. Eliminat l'interès psicològic que es traduïa en una pruija de moviment, a partir d'aquella data, les figures que surten de les seves mans, diríem que s'abandonen satisfetes a un destí purament plàstic; si es mouen, és per un instint muscular, no per pledejar a favor de cap preocupació interna, sinó perquè senten la felicitat de viure la bellesa d'aquell moment que l'artista perpetua amb emoció.

El «Tors» en terra cuita del Musée du Jeu de Paume, de París, del qual han eixit altres realitzacions afortunades, és el testimoni més autoritzat d'això que jo entenc una superació estètica dintre l'art de Clarà, una superació perquè en aquella figura tot convergeix a posar en valor una plasticitat esterilitzada de ressonàncies literàries. El moviment que insinua aquell tors respon a

una mena de necessitat biològica, a l'instint natural de contemplar la bellesa pròpia i oferir-la ingènuament a la contemplació dels altres.

En el «Tors», en marbre, Clarà ja havia donat la mesura del seu poder d'objectivitat i del seu saborós realisme; realisme que en «Baigneuse» assolí la màxima eloqüència vitalista. Entre aquesta figura i l'escultura en marbre asseguda, és fàcil d'establir la diferència de concepte que s'observa en el conjunt de l'art de Clarà. Totes dues figures són concebudes en un equilibri precari. En «Baigneuse», però, l'equilibri es produeix naturalment, per raons de mecànica muscular. En l'altre, l'equilibri, tot i éssent més permanent, neix de la intenció; l'autor especula amb la resultant de les forces i les resistències que es neutralitzen, i, tant com per la gràcia i la plasticitat que adquireixen aquells volums i aquelles línies que es creuen en l'espai, mira de captar la nostra emoció pel significat expressiu que els adjudica, mentre que en «Baigneuse», tot és psicològicament desinteressat i l'emoció és confiada a l'eficàcia estrictament plàstica de la figura.

Un comentarista de Clarà, anys enrera deia que tot l'esforç creador de l'artista s'aplicava a plasmar una sola figura: la figura femenina que encarnés l'ideal de bellesa que viu en l'artista. L'observació avui encara és viable, perquè en realitat tota la producció de Clarà no té altre nord sinó aquest: crear un tipus que compendís una forma de bellesa subjectiva que transcendessi a una objectivitat permanent. I en aquest joc, Clarà hi ha posat tota la seva ciència tècnica, la seva sostinguda disciplina interpretativa, el seu talent extraordinari, i, el que val més, tota l'emoció del seu cor i la sensibilitat del seu gran temperament d'artista.

CARLES CAPDEVILA



JOSEP CLARÀ. BAIGNEUSE. FOTO SERRA.



JOSEP CLARÀ. BAIGNEUSE. FOTO SERRA.



JOSEP CLARÀ. CAP DE DONA. COL. GENERALITAT DE CATALUNYA.



JOSEP CLARÀ. ESTÀTUA. TERRASSA DE MIRAMAR. BARCELONA



JOSEP CLARÀ. TORS EN MARBRE. FOTO MARC VAUX.



JOSEP CLARÀ. TORS EN TERRA CUITA. MUSÉE DU JEU DE PAUME. PARÍS.



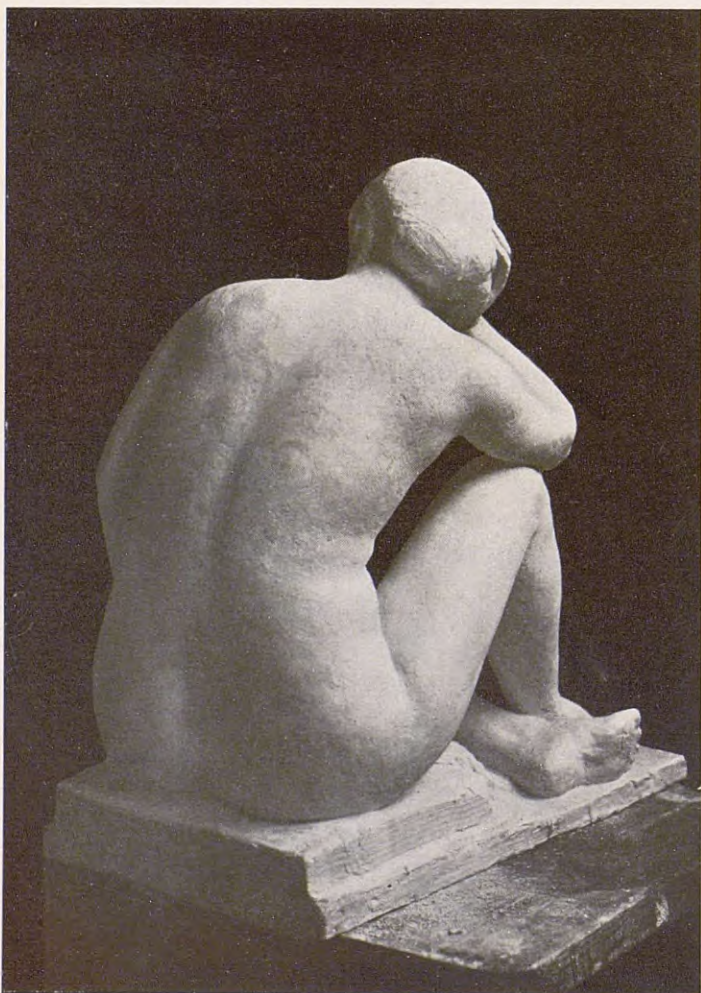
JOSEP CLARÀ. JOVENTUT. PLAÇA DE CATALUNYA. BARCELONA.



JOSEP CLARÀ. ESCULTURA EN MARBRE. FOTO ARXIU MAS.



JOSEP CLARÀ. ESCULTURA EN MARBRE. FOTO ARXIU MAS.



JOSEP CLARÀ. ESCULTURA.



JOSEP CLARÀ. REPÒS.

F E L I U M E S T R E S

1872 - 1933

Fragment de la Conferència «El Pintor, Professor i Acadèmic Feliu Mestres» donada pel senyor Feliu Mestres el dia 10 de juny d'enguany en el recinte de «Saló de Barcelona» a l'Exposició de Primavera

Feliu Mestres fou un pintor de vocació i un artista innat. A l'Escola ja cridà l'atenció a manera d'alumne prodigi, i debutà amb un èxit sorollós. La seva primera obra exhibida, el quadret titulat *Una consulta*, fou enaltida gairebé unànimement per la nostra crítica, i reproduïda a les pàgines solemnes d'aquella important *Il·lustración Artística* que aleshores sortia a Barcelona.

Feliu Mestres no abandonà el realisme britanitzant per a abocar-se a la pintura precisament idealista, sinó per a conrear el retrat de grandària natural, la pintura de gènere i, ocasionalment, en avinenteses fervorosament sollicitades, la gran pintura mural: la historicista i l'allegoria, la pintura d'alta escola oficial. Per aquesta pintura i pel seu retratisme, Mestres arribà a ésser el pintor oficial que tothom coneix: per la seva pintura de gènere continuà, amb una nova tècnica, el realisme del seu debut.

En la seva pintura mural i en el retratisme, Mestres ens sembla influït, a major o menor distància, per la pintura oficial francesa, i més immediatament per la del seu mestre Antoni Caba. Les pintures murals que ens ha deixat a casa el senyor Bertran i Musitu, a la Sala de Sant Jordi de la Generalitat, a l'Acadèmia de Ciències, al Col·legi de Notaris, a l'absis de l'església del Remei, de Caldes de Montbui, són obres superiors en tots conceptes a les pintures murals eixides dels pinzells d'Antoni Caba. Feliu Mestres dibuixava molt, i componia amb una traça i amb una eloqüència tan astutament persuasives des del punt de vista teatralista d'aquella pintura, que ningú més sinó el formidable Josep Maria Sert, d'altra banda tan diferent, tan poc colorista, no podia entre nosaltres superar. És cert que Joan Llimona i sobretot Dionís Baixeres tingueren un concepte més just i més afinat del que ha d'ésser la pintura mural, un concepte més aproximat al de Puviss de Chavannes; però no és menys cert que, oscil·lant entre el concepte teatralista de Jean Paul Laurens i l'allegorista, neo-venecià i impressionista d'Albert Besnard, el nostre Feliu Mestres féu prodigis de composicionisme que ni Baixeres ni Llimona no realitzaren mai, probablement perquè no el sentien.

Deiem que Mestres fou un gran dibuixant, i ara cal afegir que en el seu debut sembla haver intentat el dibuix dels il·lustradors, assenyaladament a la manera de Josep Lluís Pellicer.

La pintura de Feliu Mestres, tant la de retrats com la de gènere, com la pintura mural, fou reflex de la pintura francesa del *juste milieu*, pintura realista, més en superficialitat que en profunditat, acolorida amb paleta, encara que no amb intenció, impressionista. Besnard i H. Martin aplicaren ben intencionadament el sentiment i àdhuc la tècnica dels impressionistes a la pintura mural: els pintors del *juste milieu*, no. Aquests aclariren i exaltaren la paleta amb l'aplicació dels colors purs i dels tons freds, però no en tragueren tot el partit: no gosaven o no sentien totes les possibilitats de l'impressionisme pur, el de primera mà, ni dividien la pinzellada.

Feliu Mestres hauria tal vegada admès i aprofitat l'impressionisme, perquè el sentia i el comprenia bé, car era un esperit fi i un temperament pregonament pintor. D'altra banda, era també un esperit modern, sempre al costat dels joves i també sempre en pugna amb els esperits vells, per molt que aquests es trobessin agermanats i en col·laboració amb ell. Entre els seus, Feliu Mestres passava per demolidor: era l'*enfant terrible* de l'Acadèmia, i justament ell fou el renovador d'aquesta corporació. Però, a desgrat del seu esperit modern, Feliu Mestres no podia intensificar la pintura en sentit *fauve*, impressionista o el que vulgueu de més ambicions dintre les escoles modernes, perquè, per raó de múltiples i apressants causes imposades per la seva peculiar empena acadèmica i per d'altres raons de caràcter particular que no hem d'escatir, es trobava empès a perseverar en el camí que s'havia tra-

çat, i en el qual aconseguí els grans èxits que de cap manera no podia ni devia defugir.

Comprenia i admirava la grandesa de l'impressionisme; i era cara que es va acantonar a la pintura del *juste milieu*, a una mena d'academisme franco-belga, la seva paleta fou, més aviat que la dels seus coterranis de la mateixa tendència, i més intensament que cap d'ells, màximament acostada a l'Impressionisme. En 1900 ja es manifesta així en el seu paisatgisme amb figures; i el gran quadre, tan admirablement compost, que representa un retrat de família a ple sol; la muller i tota la mainada venint de beneir les palmes, és, pel concepte, pel color, per la composició, una obra gairebé impressionista.

Després de l'Impressionisme, Feliu Mestres ja no s'entusiasmà per cap altra novetat. S'interessava per totes elles, àdhuc per les més absurdes, però no n'acceptava cap. Aquesta actitud no tenia res de senil: no era l'inconformisme repatani de la gent caduca que per despit contra els joves, per gelosia de llur joventut, solien repudià sistemàticament, a cegues, tota novetat. Ben al contrari, com deiem suara, el seu esperit sempre jove el feia interessar-se per tot el que de nou es produïa; i era l'únic artista acadèmicista del seu temps que estava bé amb els joves i que d'ells era considerat. És que Feliu Mestres posseïa un esperit massa penetrant per acceptar les novetats només que per llur valor de novetat; mentre que, d'altra banda, el temps no donava sinó novetats innòcues. Després de l'impressionisme, el puntillisme ja era una degeneració; el *fauvisme*, amb Cézanne i tot, una torpor i un descarrilament cap a la barroeria; Gauguin, un error, el prolegomen de l'antipintura que esclatà ara fa poc com l'apoteosi de l'estupidesa esteticista; el cubisme, una niciesa; els dadaïsmes i surrealismes, una abjecció. ¿Què n'havia de fer, un veritable pintor, de totes aquestes misèries? Encara que no n'hi ha cap necessitat, no és cap mal el vestir a la moda. Feliu Mestres fou un *dandy* en tots conceptes: el mateix li agradava vestir que pensar o pintar bé i a la moda. Però, vestir de pallaso, pensar en negrito, o pintar com els boigs... això mai! per molt que es posés de moda... A aquestes degeneracions s'oposava l'esperit de Feliu Mestres, per raons de dignitat humana, per raó d'honestedat artística, però sobretot per raó de la raó, per raons lògiques. ¿Pintar a la moda estúpida?—es preguntaria Mestres—Per què aquesta contradicció?—A començament del segle XIX un notari francès de nom Leclair descobrí que els tipus d'impremta segats per la meitat reguien essent llegibles en llur meitat superior i en canvi il·legibles en llur meitat inferior. Aquest és un descobriment que verament fa impressió: la troballa de Mr. Leclair havia d'estalviar la meitat del temps en la lectura i en la impressió, la meitat de la despesa també en la fundició dels tipus i en el paper; els textos impresos havien de prendre d'aleshores endavant la meitat de l'espai que abans exigien per a ésser llegits, etc., etc. Mr. Leclair féu fondre diverses famílies de tipus nous, és a dir, migs tipus, un nou tipus que l'inventor anomenà Dimiotype. Però resultà que amb el Dimiotype no s'estalviava res, perquè les diverses famílies del nou tipus implicaven també diverses grandàries, al capdavant les mateixes dels tipus tradicionals, amb l'aggravant que el Dimiotype era lleig i els tipus tradicionals, no. Heus ací una novetat baldera. Per què el Dimiotype? ens preguntariem tots. En canvi, davant de les novetats pictòriques postimpressionistes que s'anaven empescant l'un darrera l'altre els esteticistes improvisats, eren comptats, amb Feliu Mestres, els que tingueren prou enteniment per a considerar-les, estudiar-les, girar-les del dret i del revés i, per fi, rebutjar-les amb raons i amb seguretat absoluta. Ben al contrari, ens trobàvem o bé amb els repatanis que ho rebutjaven tot a cegues, inclús l'Impressionisme, o bé amb els snobs frisosos que, també a cegues, s'ho empassaven tot.



FELIU MESTRES. RETRAT. 1926. FOTO VIDAL I VENTOSA.



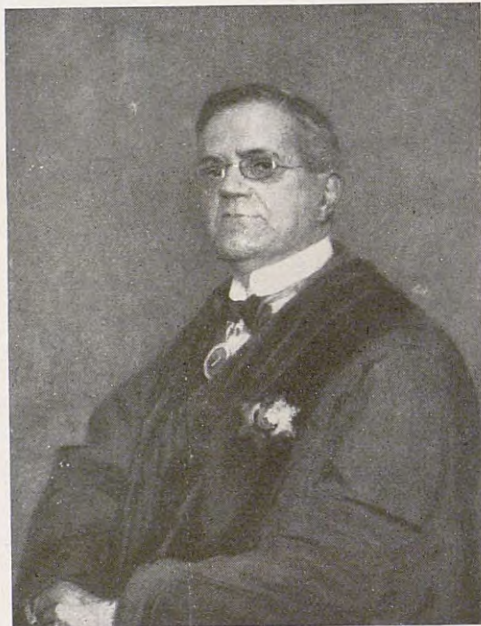
FELIU MESTRES. LES FILLES DEL CONTRAMESTRE. 1916. FOTO ARXIU MAS.



FELIU MESTRES. RETRAT. 1930.



FELIU MESTRES. RETRAT. 1916. FOTO ARXIU MAS.



FELIU MESTRES. RETRAT. 1920. FOTO ARXIU MAS.



FELIU MESTRES. GENOVEVA. 1926. FOTO VALLS.



FELIU MESTRES. JARDI. 1931. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO M. VALLS.



FELIU MESTRES. INTIMITAT. 1914. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO VALLS.

LAS HIJAS DE

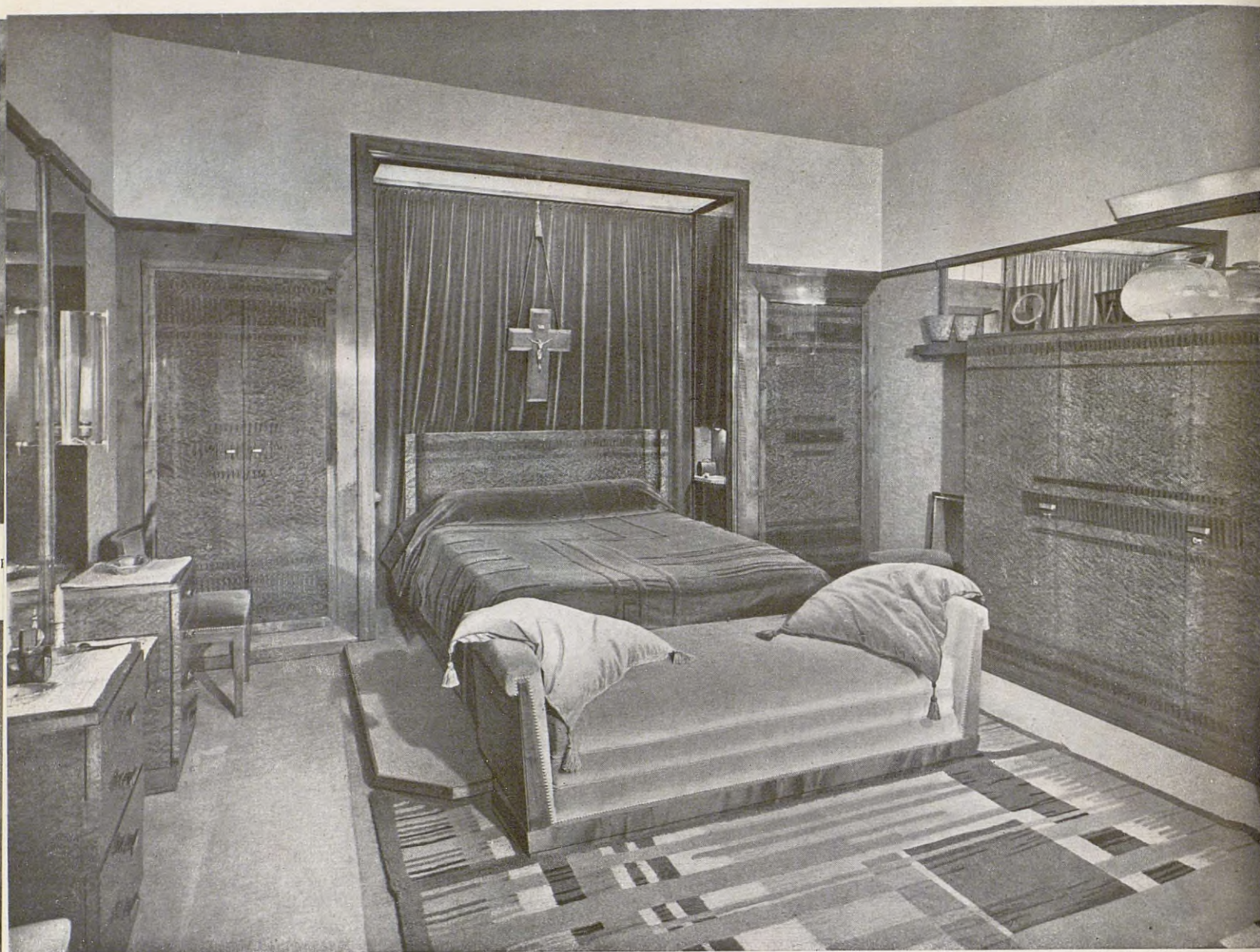


FELIPE RICART

1913



FELIU MESTRES. RETRAT. 1913. FOTO ARXIU MAS.



RAMON RIGOL. DORMITORI. BARCELONA. FOTO ALBERTÍ.

RAMON RIGOL, DECORADOR

Un interior d'avui, al meu entendre, no ha d'ésser formalment ni massa complicat ni semblant a una capsa de cartó. Més aviat entre l'ornamentació i la geometria.

El decorador no ha de deixar res a l'atzar. La forma, la color, l'aire, el sol i la llum han d'ésser un complement, més ric que un espectacle, necessari com una cosa vital, de la peça de tot estar.

No és tasca planera i fàcil la tasca apassionant del decorador. No és ací, per desgràcia, molt freqüent l'arquitectura viva sobre la qual el decorador podrà bastir les més noves formes dins de la major harmonia i la proporció. Dificultats inevitables, creades per la construcció, exigeixen una quantitat de talent

i d'experiència que cal posar a prova en cada realització.

Ramon Rigol no és dels qui s'han improvisat decoradors a darrera hora. Començà molt jove els seus estudis i adquirí el seu actual mestratge gràcies a haver passat per la disciplina dels Bells Oficis.

L'obra de Ramon Rigol, depurada, importantíssima a hores d'ara, no ha estat feta amb presses. No s'ha improvisat, ja ho hem dit. Ha seguit tota la corba de l'evolució qualitativa i avui es troba en el punt més alt. Home coneixedor del nostre art decoratiu d'aquests dos darrers segles, observador de la tècnica dels mestres estrangers de l'hora actual, viatger infatigable, Ramon Rigol és un dels més autèntics valors nostres.

JAUME DURAN



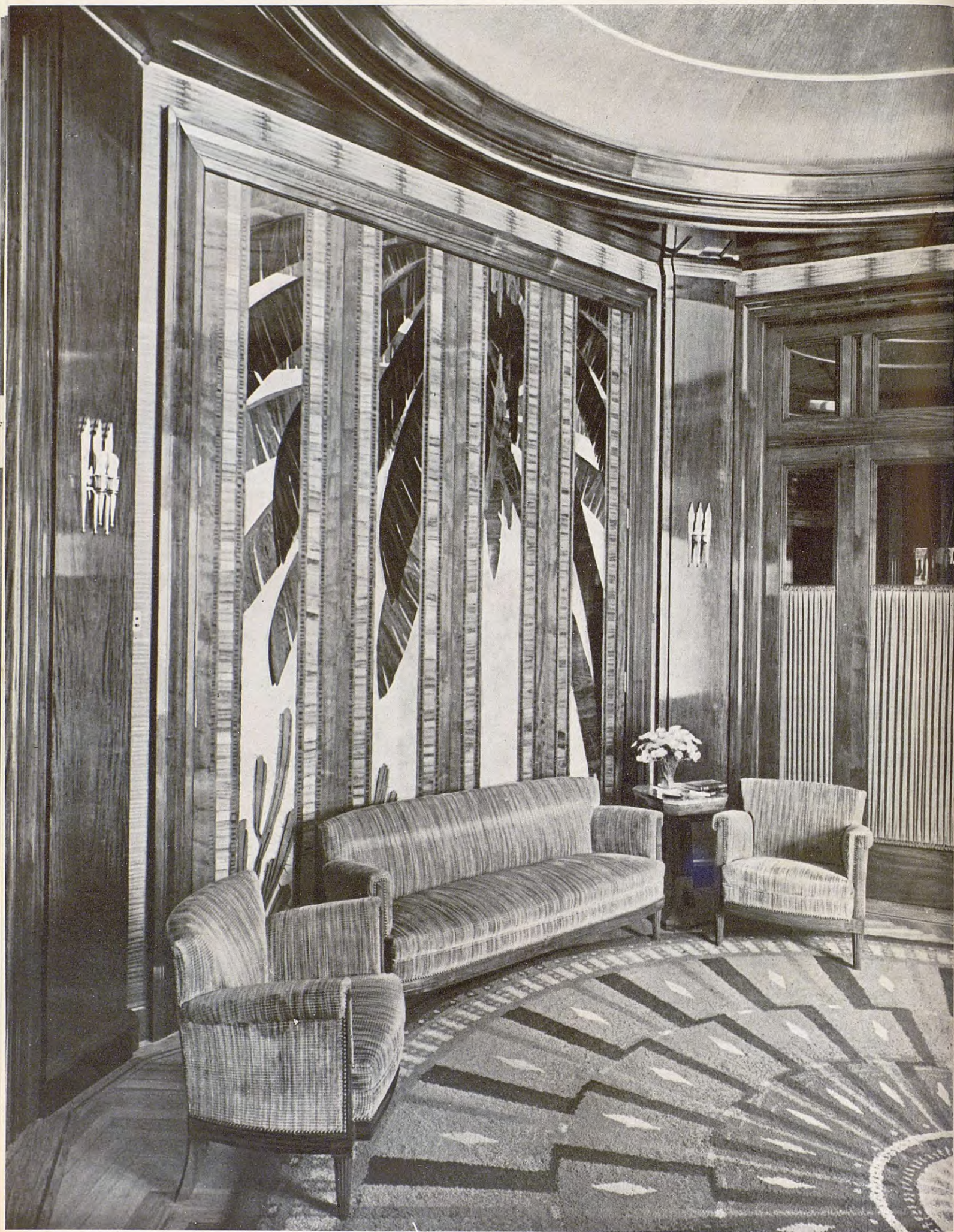
RAMON RIGOL. SALA D'ESTAR. BARCELONA. FOTO ALBERTÍ.



RAMON RIGOL. REBEDOR. BARCELONA. FOTO ALBERTÍ.



RAMON RIGOL. MENJADOR. BARCELONA. FOTO ALBERTÍ.



RAMON RIGOL. SALETA ÍNTIMA. BARCELONA. FOTO ALBERTÍ.

J. TORRES - GARCIA

Parlar de l'obra de Torres-Garcia i no parlar de l'home, és cosa gairebé impossible. Al revés de tants altres artistes dels quals interessa solament llur obra, el qui s'interessi per aquest pintor singular caldrà que esbrini la seva vida pas a pas, per a poder així comprendre un xic les seves realitzacions.

Torres-Garcia començà el dibuix a l'Acadèmia Baixas. Érem a finals de segle i el moviment modernista s'iniciava. Era moda anar amb els cabells llargs i les sabates brutes. Els seus dibuixos agafen la malura del temps, però avui ja comencen altra volta a interessar-nos. I és que fins en els moviments més fallits, quan un artista ben dotat s'hi troba entremig, es salva de les impureses de l'ambient.

Passada aquesta rauxa, i paral·leles a ella, pinta composicions romàntiques de figura, sucoses de pasta i profundes de contingut. Aquests elements plàstics van fent-se cada cop més austers, fins arribar al classicisme grec, amb un cert regust de Puvis de Chavannes, interpretat, però, personalment. En aquesta època pinta la capella del Sagrament de Sant Agustí, que avui encara admirem.

Si Torres-Garcia hagués estat sols un pintor, hauria anat desenvolupant, partint d'aquí, les seves qualitats personals i afermant cada cop més els seus dots propis i hauria esdevingut una gran figura, i avui fóra catalogat com una de tantes.

Però això és el que no ha pogut sofrir mai en Torres-Garcia. Ell portava a dintre el corcó del més enllà, el neguit de la perfecció, no una perfecció formal, que hauria assolit només en proposar-s'ho, sinó una perfecció de concepte, una perfecció ideal, ètica, moral i fins gosaria dir religiosa. I com no pot existir en la natura humana això que ell es proposava, heus aquí començada la gran tragèdia, el gran trasbals, la gran hecatombe sentimental de la seva vida.

En encomanar-li en Prat de la Riba els frescos per al Saló de Sant Jordi de la Mancomunitat de Catalunya, Torres-Garcia estava entera-

ment amarat de l'ideal hellènic. Es casa i els seus fills s'anomenen August, Ifigènia, Olímpia... Es construeix una caseta als volts de Terrassa, de planta grega, que bateja amb el nom (oh ironia!) de «Mon repòs»... L'especulador que hi ha en ell el portà de jove escriure sobre qüestions d'art, i ara és l'ideal hellènic que surt llum, junt amb els *Diàlegs*, *Notes sobre art*, etc.

Però tot d'un cop comença a surar el que avui anomenariem subconscient, i les seves meditacions llargues i laborioses cristallitzen en el *Descubrimiento de sí mismo*, on el pintor esdevé també filòsof.

La raó comença a envair el camp del sentiment, aquell lirisme típic, aquella visió tan pictòrica de l'artista trontolla per a deixar pas a les elucubracions extrapictòriques. I com que l'artista és sincer, vol ésser conseqüent amb ell mateix i tradueix en pintura els seus pensaments filosòfics...

I trenca l'ordre preconcebut en els frescos, vénen additament que escandalitzen i hom qualifica d'herètics, i a la llarga són el pretext per a rompre el lligam, el compromís, que els successors de Prat de la Riba ja sostenien contra voluntat.

Com si això fos un esperó, Torres-Garcia inaugura una era fecunda en realitzacions, seguint la seva nova estètica.

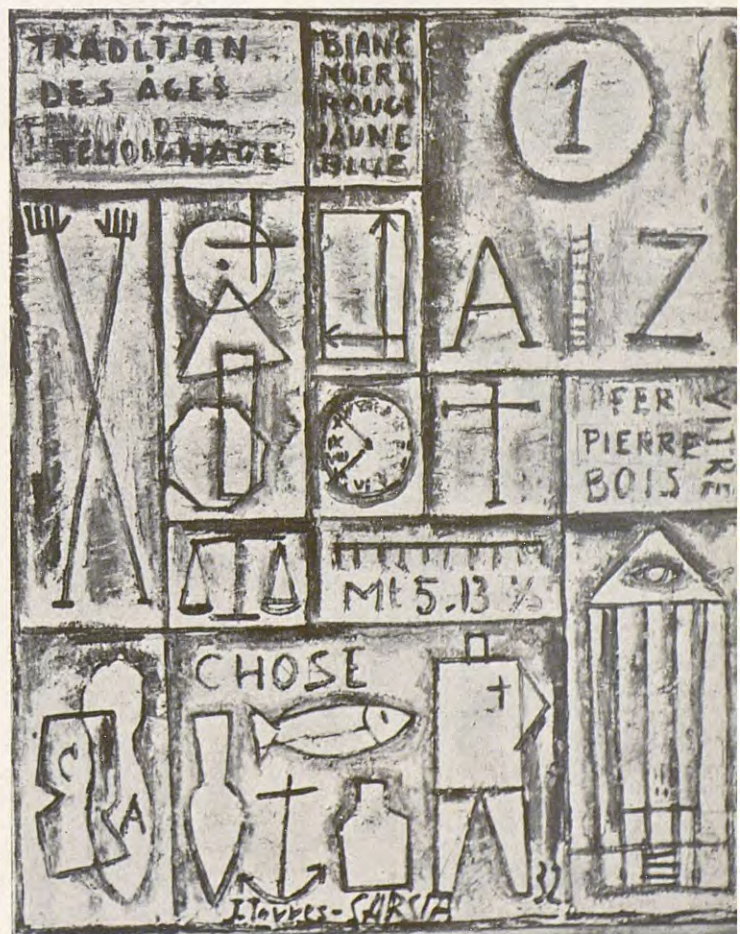
És l'època dels carrers en ple moviment, del dinamisme de la ciutat, trepidant de tramvies, cotxes i peatons. D'aquesta època hi ha mostres inimitables, que a tot arreu del món es cotitzarien a alts preus i que caldrà tenir en compte quan es faci l'antologia de la pintura catalana contemporània.

El regust d'amargor ocasionat amb motiu del conflicte de frescos, accentuat per l'afany cada cop més creixent d'endinsar-se en la intensitat del viure modern, li fan concebre la idea d'anar a la Meca del Dinamisme, de beure a les mateixes fonts del tumult urbà i de tota audàcia mecànica: Nova York.

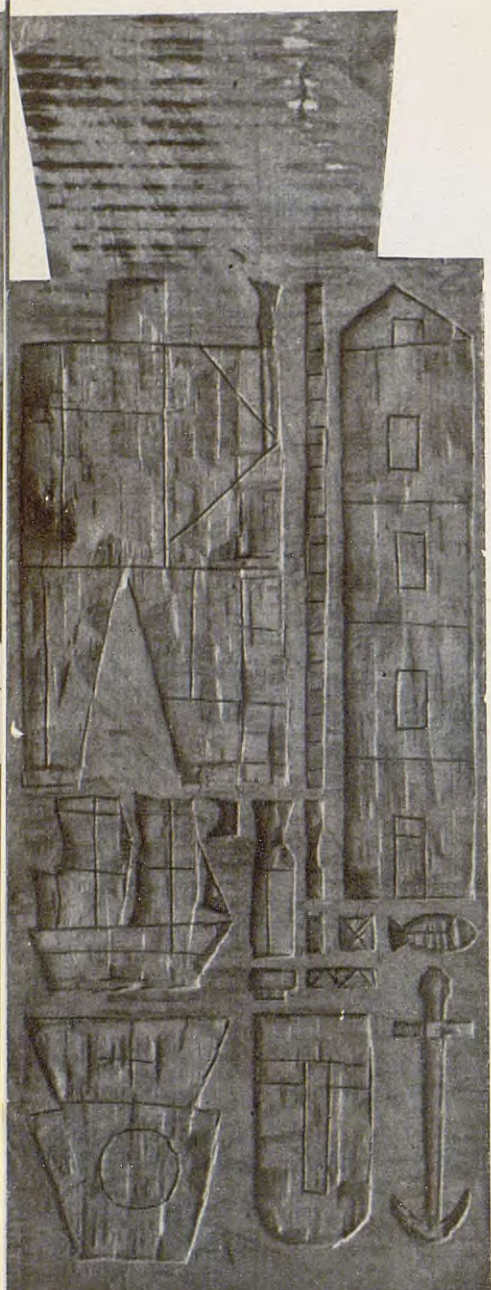
I trencant tot lligam espiritual i material amb Catalunya, abans donant el temple grec bastit amb tot amor, i acompanyat de



J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1928.



J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1932.



J. TORRES-GARCIA. FUSTA GRAVADA. 1932.



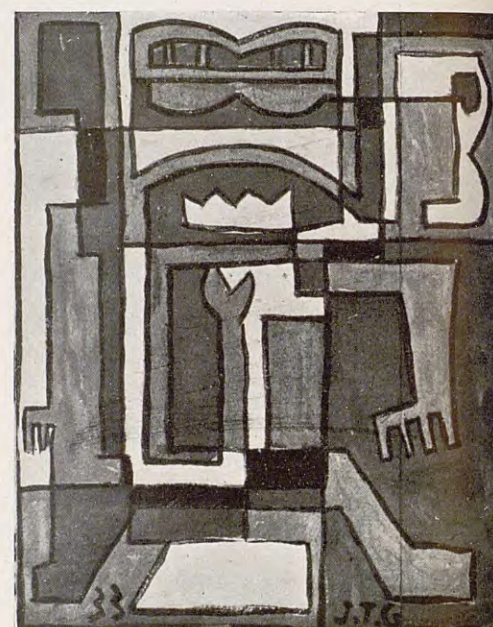
J. TORRES-GARCIA. FUSTA GRAVADA. 1933.



J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1930.



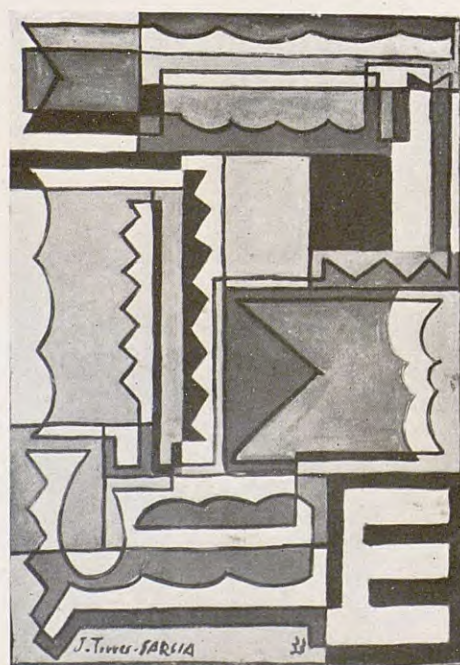
J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1933.



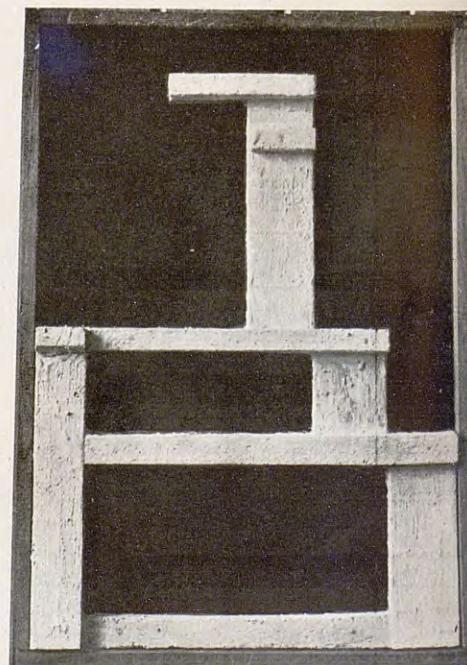
J. TORRES-GARCIA. PINTURA AL TREMP. 1933.



J. TORRES-GARCIA. MARBRE. 1933.



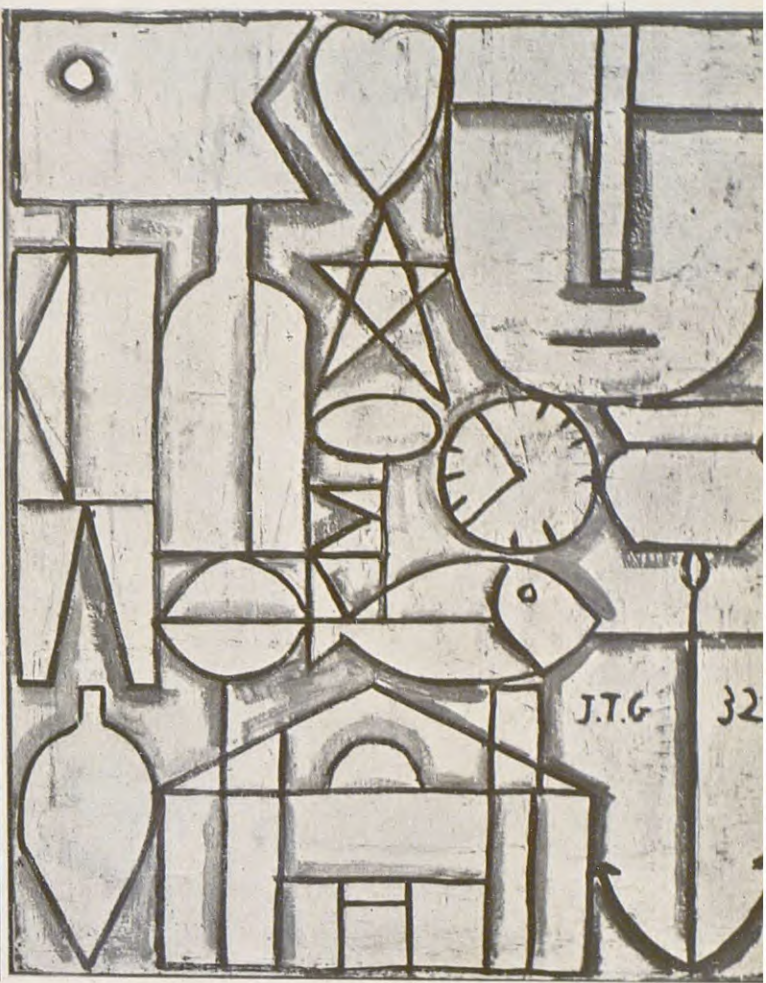
J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1933.



J. TORRES-GARCIA. FUSTA PINTADA. 1929.



J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1931.



J. TORRES-GARCIA. PINTURA A L'OLI. 1932.

seva família creixent i els cabells ja blanquejants, solca l'Atlàntic en busca de la seva terra de promissió.

Què li passà a en Torres-Garcia en el Nou Món? ¿Quines reaccions sofrí en el nou ambient que ell somnià com adient a la seva ànima i la seva nova concepció estètica? És difícil esbrinar-ho, i moltes coses potser restin sempre més en el misteri.

A Nova York pintà i dibuixà molt, però no hi trobà el seu ideal, fugint d'una manera fulminant al pol diametralment oposat: a Fiesole.

Aquí torna a la pintura pura, a l'etern recomençament, als mateixos fonaments de l'art. Dibuixa i pinta la Natura que l'envolta i s'hi veu l'afany de compenetrar-s'hi, l'esforç de voler-se fondre amb l'esperit immortal de l'art clàssic. Uns dibuixos a l'aigua-tinta, d'una simplicitat corprenedora, ens diuen tot el fervor bucòlic d'aquest temps.

De Fiesole, i segurament empès per un desig inconscient d'acostar-se a París, salta a Villefranche, on continua pintant visions de la natura, i hi ha un moment que sorgeix altre cop una visió clàssica, com si volgués tornar a empalmar amb el seu art primitiu, però és sols passatger: inesperadament, un dia, de cop i volta, es planta a París.

A París, hi arriba, com seguint una espècie de mal fat, en el precís moment que s'acaben les vaques grasses de la pintura. En el temps mateix que els guanys fàcils de la guerra són exhaurits.

La lluita formidable que aquí va a començar és per a extenuar qualsevol. Torres ja no és un jove, i cal lluitar amb l'embranchada d'un jove. Fa exposicions en dues Galeries simultàniament; cal guanyar temps i que la gent s'adoni d'ell. Però, com és disret el públic i com és rutinari! La seva pintura, elaborada amb tants afans, és titllada despectivament de pintura decorativa. L'orgull innat de l'artista es redreça: farà una pintura que s'imposi, un art que estigui ben ajustat al diapasó estètic de la gran urbs.

Fins aquí, confessa l'artista, jo havia dubtat constantment, la raó em deia que la pintura havia d'ésser una cosa abstracta, pro-

ducte de la intelligència pura, un quadre, un rectangle que cal omplir amb línies, ritmes i colors; però un dia obria la finestra de bat a bat, em sadollava d'aire fresc, contemplava el joc de llums i ombres sobre les coses, i el meu lirisme s'inflamava de nou i m'hi lliurava, i creia aleshores que la pintura era allò concret, la figura humana en el paisatge que l'envolta; però passava el temps i tornava a imposar-se la raó, i així, en aquestes fluctuacions, s'ha anat escolant el millor de la meua existència, fins avui que ja no dubto més, que sé ben bé el que vull i el que puc, el meu camí serà sempre ascendent, cada cop més segur i més definitiu.

Actualment Torres-Garcia és a Madrid. Paris ha esdevingut un hospitalari per als artistes, i l'exode ja fa temps que dura. Tot i els bons èxits assolits, fou darrerament impossible allargar més la desgastadora vida parisenca.

Les seves obres darreres tendeixen cada cop més a desmaterialitzar-se, a esdevenir una caligrafia rara i primitiva. Jocs de línies, de formes, de records de formes, ordenat tot segons un ritme gairebé musical. Execució unes voltes pueril, altres viril; uns cops la part pictòrica desapareix, mentre en altres sorgeix potent amb coloracions tràgiques de roigs i blaus sinistres.

Sempre, però, és l'artista dotat, l'artista-pintor, el que crea a desgrat de la seva disciplina mental, la Pintura amb majúscules se li escapa d'entre els pinzells exhaurits a copia de cilicis i penitències.

¿Quin serà el lloc que ocuparà aquesta pintura en el Museu de l'Eternitat? No ens atrevirem a profetitzar-ho; el temps d'aquest gran sincer, és qui està destinat a decidir-ho.

I ara creiem sincerament que ha arribat l'hora de desgredar l'obra d'en Torres-Garcia, començada a la que és avui Generalitat de Catalunya. Malgrat totes les reserves que puguin fer-se, malgrat tots els defectes que es puguin objectar, és aquesta encara avui l'obra més pura i més ben orientada de pintura mural a casa nostra. El qui es decideixi a revisar aquest valor, mereixerà el benvolgut de la nostra pàtria.

ANTONI BADRINA

LES EXPOSITIONS — DOCUMENTAL



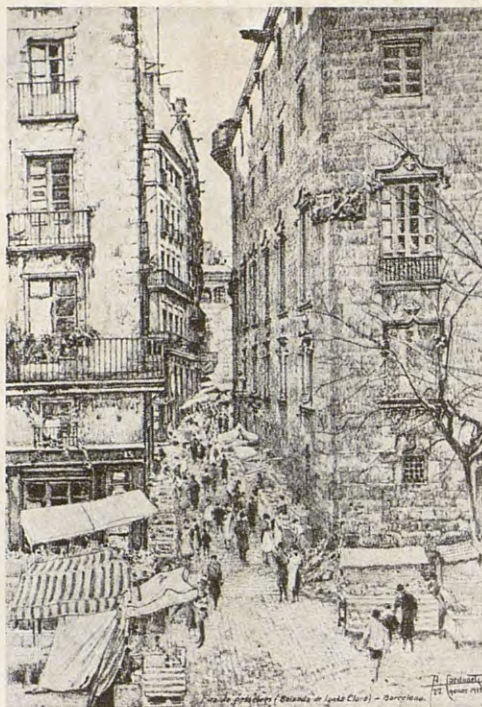
J.-F. RÀFOLS. LES ARTS I ELS ARTISTES. LA PINACOTECA. 21 OCT.-3 NOV. 1933.



ALEXANDRE COLL. SYRA. 28 OCT. - 10 NOV. 1933.



FLORENCI CUAIRAN. SALA BARCINO. 11 - 24 NOVEMBRE 1933.



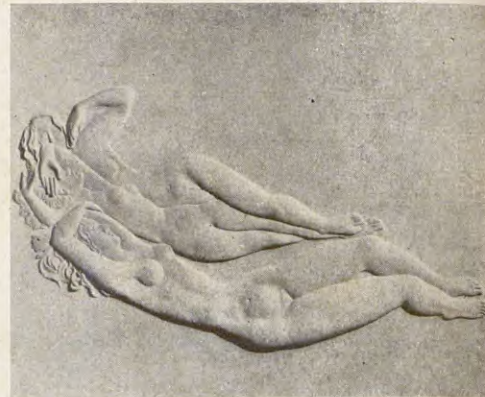
ALEXANDRE CARDUNETS. GALERIES LAIETANES. 28 OCT. - 10 NOV. 1933.



J. MOMBRÚ. LES ARTS I ELS ARTISTES. LA PINACOTECA. 21 OCT. - 3 NOV. 1933.



RAFAEL BENET. SALA PARÉS. 18 NOVEMBRE A 1 DESEMBRE 1933.



APEL·LES FENOSA. SALA PARÉS. 18 NOVEMBRE A 1 DESEMBRE 1933.



E.-C. RICART. LES ARTS I ELS ARTISTES. LA PINACOTECA. 21 OCT. - 3 NOV. 1933.



F. LABARTA. LA PINACOTECA. 4-17 NOV. 1933.



DÀRIUS VILÀS. LA PINACOTECA. 18 NOVEMBRE A 3 DESEMBRE 1933.



JOAQUIM SUNYER. LES DUES AMIGUES. 1933. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. LA NOIA DE L'ÀNEC. 1933. FOTO SERRA.

JOAQUIM SUNYER

Pintor i poeta al mateix temps, Joaquim Sunyer ha sabut apreciar i extreure de la natura aqueixa essència única i misteriosa que es desprèn, com un perfum, dels objectes i de les coloracions.

Joaquim Sunyer realitza, a través de la imaginació, una llei d'harmonia. Expressa idees en la seva pintura—la serena i cadenciosa exaltació de les seves visions interiors. Però les idees abstractes les transforma tot seguit en una matèria preciosa mitjançant un vigorós i sòlid treball d'artesà.

Tot és sagrat per a ell, com en el primitiu Sintoisme del Japó: les roques i els arbres, les fulles i els fruits, els peixos i tots els animals de la terra i tots els ocells de l'aire amb llurs innombrables formes i colors. Tapís immens en el qual veiem esglaonats tots els aspectes i figuracions del món.

Joaquim Sunyer fa vibrar el paisatge en el seu esperit abans de portar-lo a la tela. Sent dintre seu, com un eco interior que li repercuteix dintre l'ànima, la palpitació de les muntanyes que té al davant. Perquè una muntanya respira i és viva com un pit, i és sucosa, a la seva manera, com una fruita.

Aquest gran artista català contemporani ha imaginat una lírica transfiguració del nostre paisatge i de les figures que l'envolten. Ha compenetrat les seves idees, amorosament, amb les múltiples i variades formes exteriors. I el resultat—en les etapes millors de la seva obra—ha estat una orgànica i compacta relació entre la matèria i l'esperit: la pròpia saba de la terra cristallitzada en una idea.

Evoquem una de les seves pintures més cèlebres que obrí la seva època d'afirmació personal i de retrobament de la seva racia-litat. Aquesta pintura inspirà un article admirable de comprensió de Joan Maragall. D'aleshores ençà l'obra de Joaquim Sunyer anà

enfondint cada vegada més en les entranyes vives de la raça, compenetrant-se amb totes les gràcies i essències màximes del nostre paisatge.

La llisa transparència de l'aire. Una vegetació serena i apacible, impregnada de ritmes indolents i de sensuals cadències. La graciosa i amable línia de les muntanyes. Garrofers ombrosos i olius argentats i el verd fresc de les figueres retallant-se en el mar blau o en les terres argilenques amb les corbes musicals de les vinyes. I un grup suau d'ovelles de dolç esguard. I una figura nua, amb totes les roses i tots els grisos, que presideix aquesta bella simfonia pictòrica.

Els retrats, especialment de les noies i infants, de Joaquim Sunyer, a més de les qualitats líriques naturals dels seus paisatges, tenen, a més a més, un sentit humà i profund, una gràcia i una tendresa de sentiment que els situen a una altura solament assolida pels grans mestres.

En la pintura de Joaquim Sunyer, sempre tan rica de color, fins en les seves obres que ens poden semblar més monocromes o d'una grisalla més aparent, el color no arriba, però, mai a madurar fins a l'excés. No trobarem mai en les seves obres el germe de descomposició que solen portar les obres pictòriques massa carregades de pasta, que es corrompen i desfan abans d'arribar a la maturitat definitiva i normal. La pintura de Joaquim Sunyer és rica i és sòbria al mateix temps.

Hi ha un esperit que hi vetlla sempre. Un esperit de finesa que, sense alterar la realitat de les formes ni la matèria pròpia dels objectes atorga a la seva obra un doble valor de pintura i de poesia, atribut i distintiu de les obres més altes i dels artistes més grans.

JOSEP MARIA JUNOY



JOAQUIM SUNYER. NU AJAGUT. 1933. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL BALCÓ. 1930. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. PINTURA. 1928. COL. ROVIRA. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. NU. 1920. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA.
FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. LA NENA DE L'ÀNEC. 1929. COL. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. PEIXATERA. 1930. COL. F. ALVAREZ. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. RETRAT. 1932. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA.
FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. LES NENES DEL GATET. 1931. MUSEO DE ARTE MODERNO. MADRID. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. RETRAT DE NENA. 1931. COL. ENRIC CASANOVAS. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL BALCÓ. 1933. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. REBECA. 1931. COL. GOMIS. FOTO SERRA.



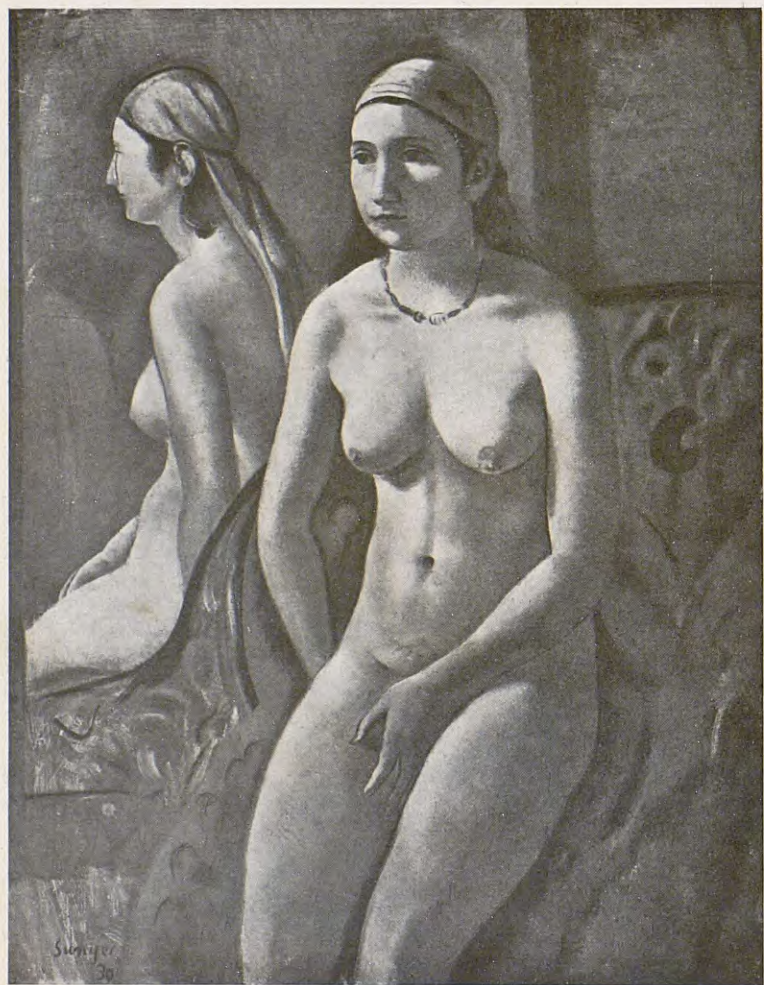
JOAQUIM SUNYER. DOS INFANTS. 1929. COL. FRANCESC ALVAREZ. BARCELONA. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL MEU FILL. 1929. COL. BASQUET. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. LES DUES GERMANETES. 1931. COL. GILÍ. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL NU DEL MIRALL. 1930. COL. F. ALVAREZ. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL GUANT. 1933. COL. R. TEIXIDOR. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. NATURA MORTA. 1928. COL. FRANCESC ALVAREZ. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. EL MEU FILL.



JOAQUIM SUNYER. PINTURA. 1931. FOTO SERRA.

ELS GERMANS PUIG GAIRALT

En el desvetllament nacional de Catalunya, els arquitectes hi han pres una part ben activa; aquesta part, però, ha estat més política que no artística, i el crèdit artístic sovint ha estat superdit al prestigi de l'home.

No som pas dels qui creuen que les arts tinguin pàtria; per contra, però, creiem que la tenen els artistes. I així, indirectament, veurem com les arts de cada país prenen una fesomia pròpia, i aquesta arriba tant més a la universalitat com més arrelada estigui a la terra que l'ha vist néixer.

L'arquitectura, a casa nostra, no ha tingut, doncs, cap directiva. Els arquitectes, en lloc d'aportar, pot ben dir-se que han après en el curs del nostre desvetllament.

La nostra arquitectura moderna no és altra cosa que un reflex de les modes que s'han anat succeint en els dos últims segles. Reflex que ha volgut prendre personalitat en el nostre renaixement i dins del qual els arquitectes no han fet més que remarcar-se per un desig lloable de sobreexistir vulguis no vulguis, però mancats de base i d'estudi, únicament portats per l'entusiasme i la fantasia, factors primers i gairebé únics en totes les nostres arts del segle passat.

Passada la febrada del modernisme, la qual ens vingué directament de França i que tan bé encaixà amb el nostre temperament—camp màxim per a la llibertat de la poca-solta i camp de cultiu extens també—, tota una generació d'arquitectes restaren avergonyits en veure amb la perspectiva del temps, fetes plàstiques les idees més monstruoses a còpia de diners, de guix, de ciments i de quincalla.

Si per una banda, però, veiem això, per una altra quedaven desamparats, sense altre ajut que els clàssics, i la qüestió era ésser original. L'originalitat privava, calia no assemblar-se al d'ahir, fer una cosa nova i d'aquesta manera, els uns recolzant-se en un estil i els altres en un altre anaven guarnint Barcelona, en plena folia modernista i amb una manca d'orientació absoluta.

És en aquests temps que en Ramon Puig Gairalt sortí de l'Escola, que comença la seva activitat. Com els seus companys, es sopluga en un estil determinat, procurant, però, fer-hi traspuar la seva personalitat.

El ciment armat ha anat revolucionant la construcció; les necessitats modernes, les noves indústries amb exigències noves, han obligat els arquitectes a solucions que res no tenen a veure amb les que eren d'ús corrent en aquests anys passats. Totes aquestes funcions han pres una fesomia característica. Els arquitectes estrangers que s'han enfrontat d'una manera més directa i immediata amb aquests problemes s'han trobat amb un estil modern naixent que calia endreçar. I això sense propagandes d'ordre estètic, car aquestes han vingut després.

Durant aquests temps, Ramon Puig Gairalt corria per les ciutats d'Europa i en copsava la transformació. A Viena, ciutat que l'enamorava, hi veia les construccions noves i sentia la impossibilitat de retornar a les antigues.

D'aquesta manera, l'estudi el portava insensiblement a l'adaptació de les noves coses fent-se així un arquitecte actual.

Barcelona prenia també esment de la seva força i posava els entusiasmes passats al servei d'una disciplina. El moment resulta desagradable, perquè ens adonem del poc que som, però aquest és el primer acte d'independència artística i científica.

Tot aquest trasbals a penes si durava una dècada. És al cap de vuit anys que Antoni Puig Gairalt, més jove, acaba la carrera. El seu esperit està ja format. Forma part de la colla de deixebles de Francesc Galí, la qual després s'escampa i amb diferents activitats comptarà en l'esperit de la Barcelona d'ara.

Totes les activitats espirituals troben en ell un interès; la música sobretot. I és en aquell moment que pot néixer, entre tots, l'Associació de Música de Càmera.

Cap d'aquests dos germans no rep la influència de l'altre. Ramon s'ha hagut de fressar un camí. Antoni ha hagut de lluitar per imposar el seu sentir. Els veiem collaborant; l'època els fa coincidir; per camins diferents acaben trobant-se.

Arquitectes per damunt de tot, constructors, sensibles, són avui elements els quals no poden eludir-se en parlar de les activitats arquitectòniques de Catalunya.

L'obra de Ramon Puig Gairalt és dispersa i múltiple. Acabada la carrera, és ja arquitecte del Municipi de l'Hospitalet, càrrec que conserva encara. Construeix vil·les, cases, guanya premis en concursos, però en tota aquesta activitat no hi trobarem la ratlla seguida pel seu germà Antoni. El seu esperit inquiet el porta a fer-se una casa per a ell a Sarrià, en la qual pugui donar sortida, amb tota llibertat, als afanys de modernitat que el torturen. I continuant aquest camí amb avenços fermes, en cada obra construïda, s'hi sent aquesta pruija de depuració per tal d'incorporar d'una manera viva al moviment contemporani. Incorporació que s'ha fet insensiblement en les seves darreres construccions.

El seu germà Antoni comença amb una reforma a Sardanyola. El treball és modest; les ganes de treballar, però, i de sobresortir fan el treball més digne i l'ambició més noble. La unificació de l'obra és portada segons els canons tradicionals a casa nostra, i avui, a través del temps, l'arquitecte pot contemplar amb amor encara l'obra dels seus començaments.

Més endavant, en una construcció dels afores té més camp d'estudi. Resol elegantment el problema de la collaboració aplegant al seu costat els millors artistes i artesans de Catalunya. Allí comença el seu treball de director; els treballs es succeeixen i amb ells la resolució dels problemes nous, la situació de les obres, la preocupació de les motllures a base de plans, i cada vegada més, avançant vers la simplificació, les cornises es fan més grosses, les motllures es suprimeixen i tendeixen cap als acabaments horitzontals de la casa.

I amb la construcció d'una fàbrica fa el tomb complet vers la modernitat eixida de les necessitats constructives d'una banda i de la preparació i experiència de les seves obres anteriors. I encara darrerament el projecte de l'aeroport.

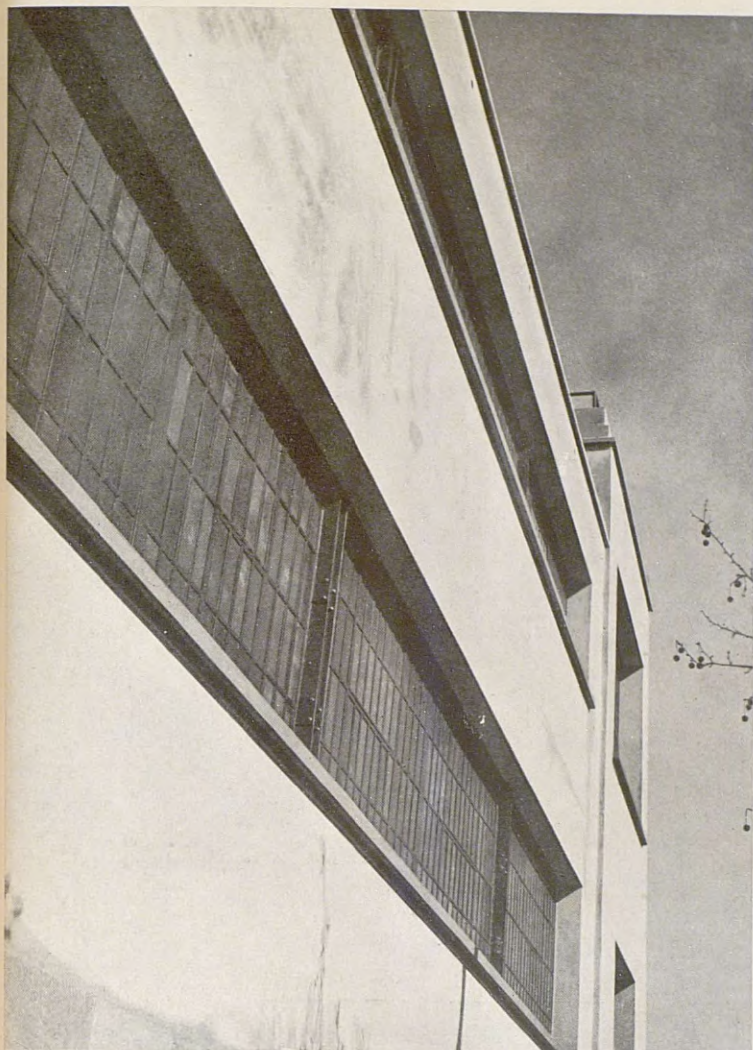
Dels dos germans fou un dels millors projectes d'un teatre municipal.

Aquest és el camí seguit per aquests dos artistes i llur situació en el moviment de la nostra renaixença nacional.

No hem volgut fer cap crítica; aquesta ha tingut lloc després de cada obra de les que han portat a terme i sempre els ha estat favorable.

Plau-nos avui presentar-los en aquest aspecte social i íntim de llur desenrotllament a través de la creixença espiritual de la nostra Barcelona.

JOSEP LLORENS ARTIGA



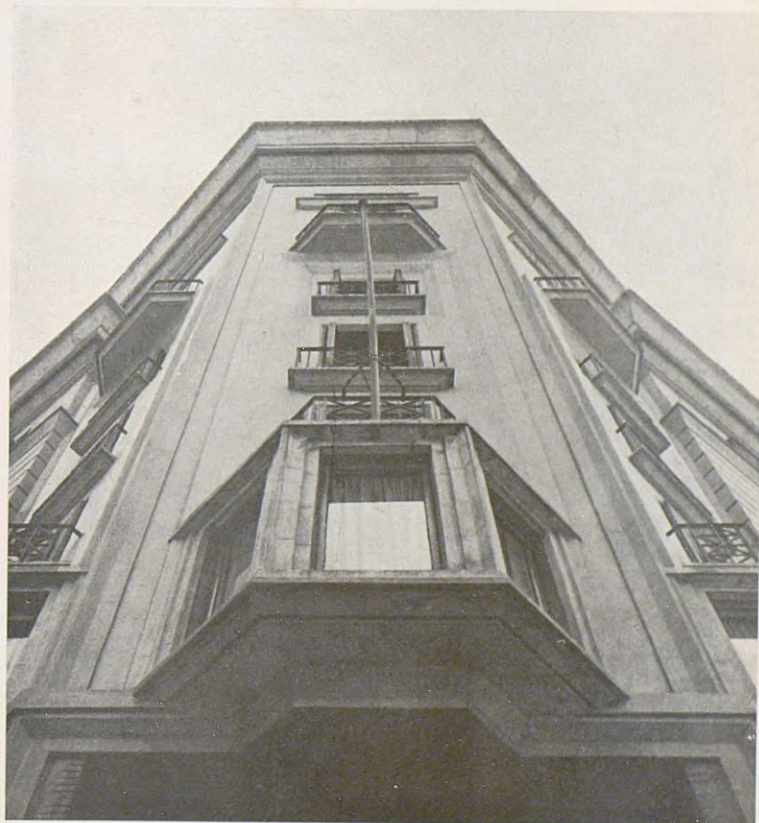
ANTONI PUIG GAIRALT. FÀBRICA MYRURGIA. 1929-30.



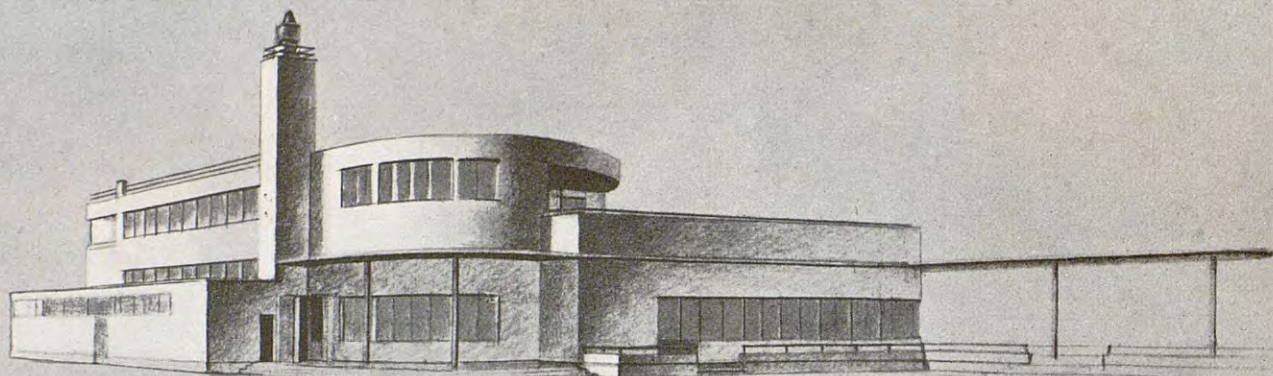
ANTONI PUIG GAIRALT. CASA A SARRIÀ. 1921-23.



ANTONI PUIG GAIRALT. CASA A SABADELL. 1925-26.



ANTONI PUIG GAIRALT. CASA A LA VIA LAIETANA. 1926-28. FOTO SERRA

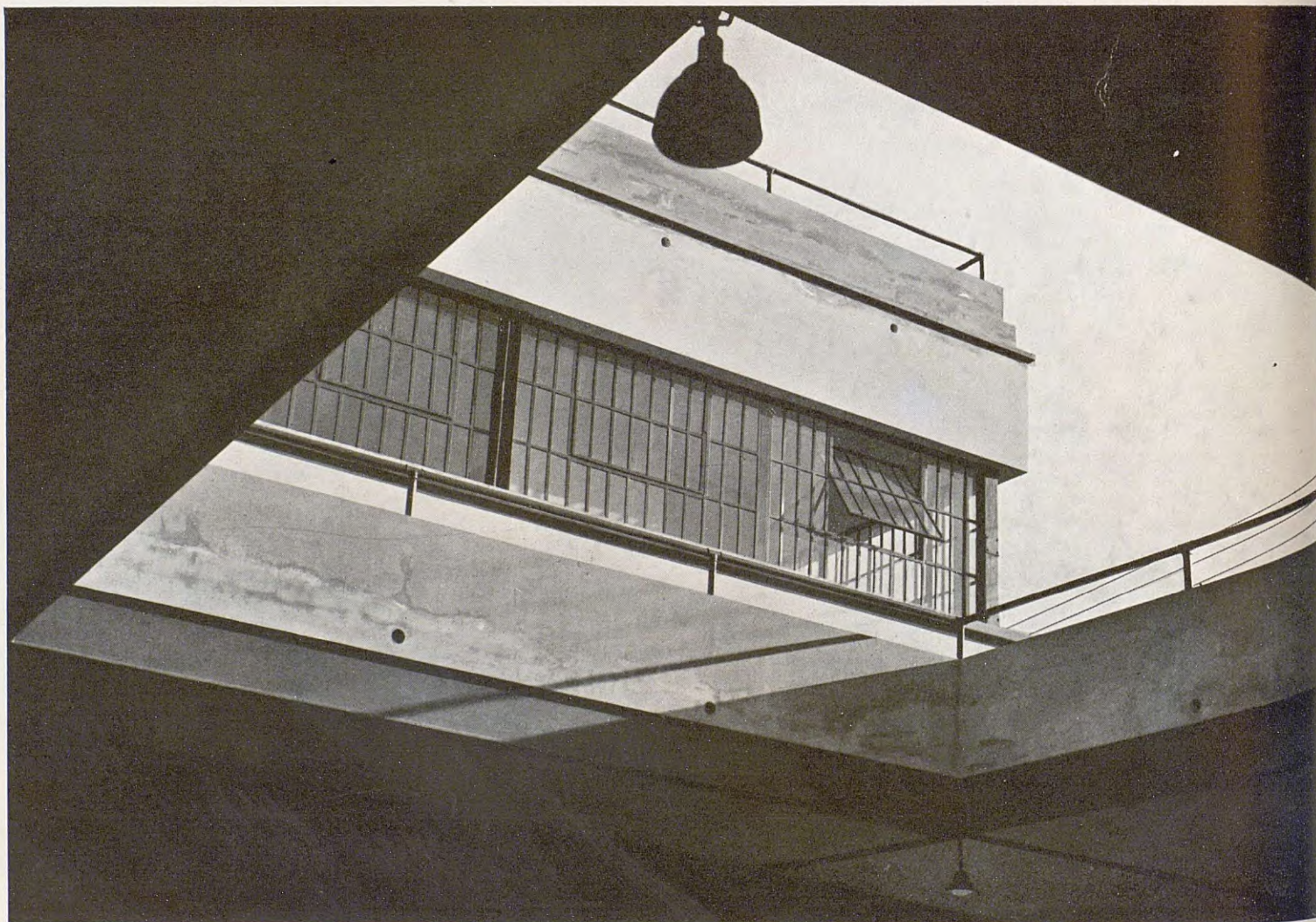


RESTAURANT

barcelona desembre 1932
antoni puig gairalt : arquitecte

Antoni Puig Gairalt

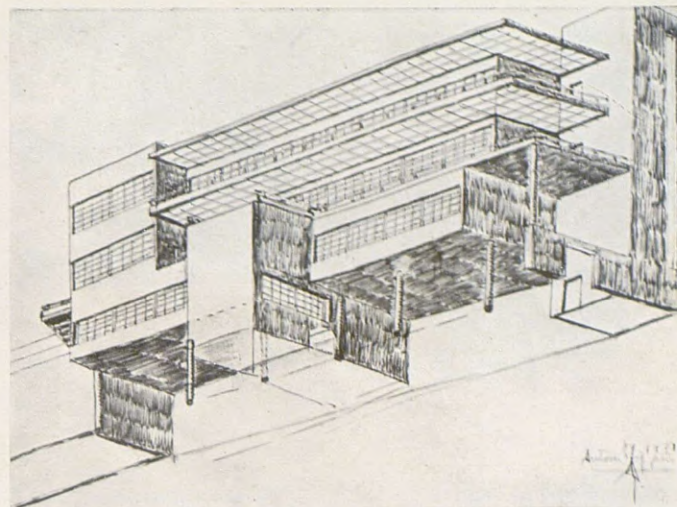
ANTONI PUIG GAIRALT. PROJECTE D'AERIPORT PER A BARCELONA. 1932. FOTO SERRA.



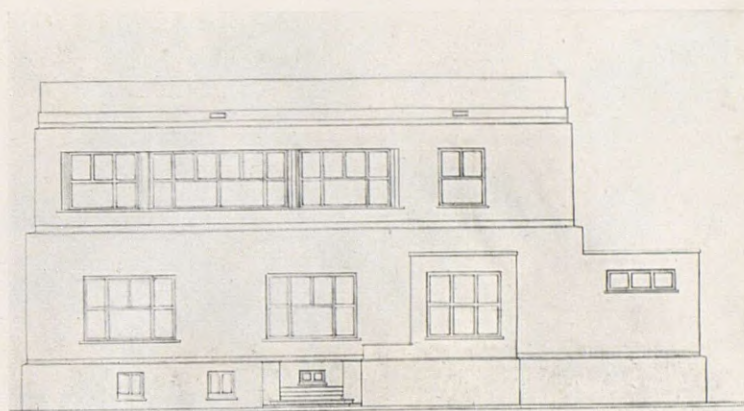
ANTONI PUIG GAIRALT. FÀBRICA MYRURGIA. 1929-30.



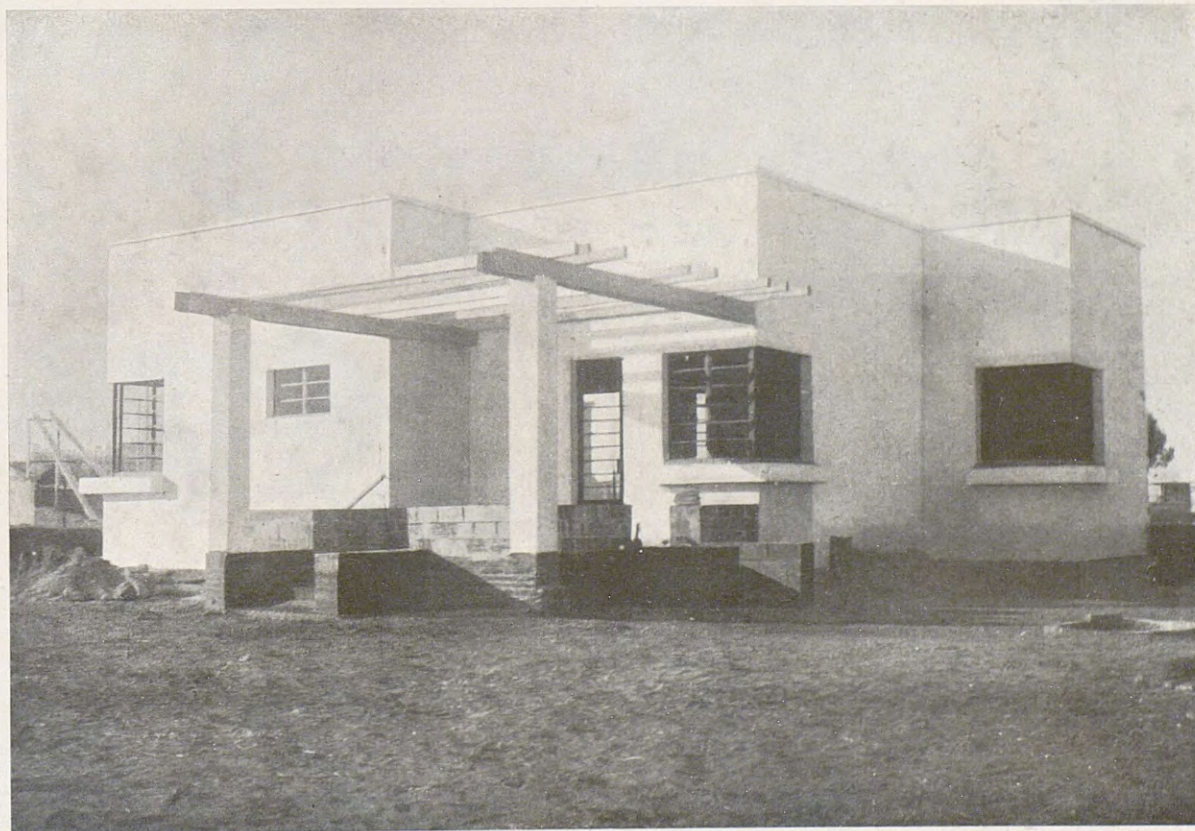
ANTONI PUIG GAIRALT. CASA A BEGAS. 1932. FOTO E. C.



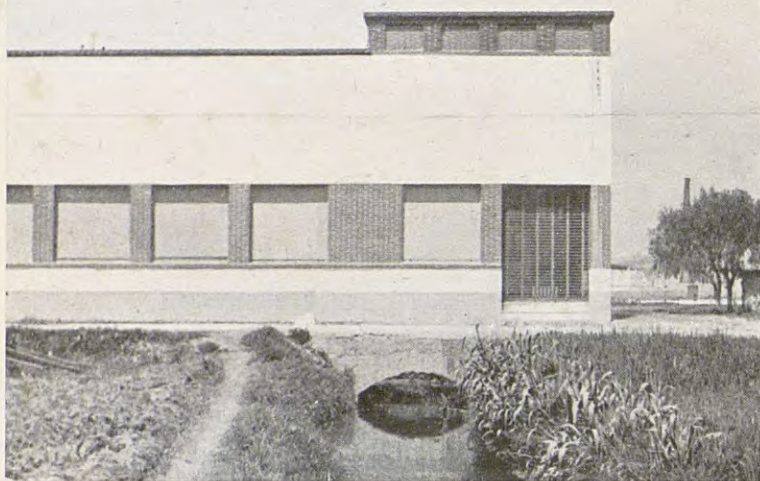
ANTONI PUIG GAIRALT. AMPLIACIÓ DE LES ESCOLES DE LA S. G.
F. DE B. 1931.



ANTONI PUIG GAIRALT. PROJECTE DE CASA PER A POLLENSA. 1930.



ANTONI PUIG GAIRALT. CASA A CASTELLDEFELS. 1932.



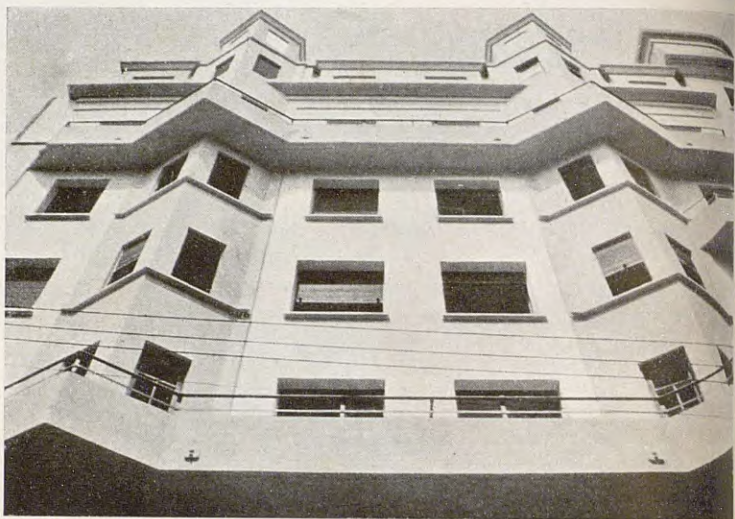
RAMON PUIG GAIRALT. ESCOLES A HOSPITALET. 1932.



RAMON PUIG GAIRALT. CASA SANTA EULÀLIA. 1932. FOTO GODES.



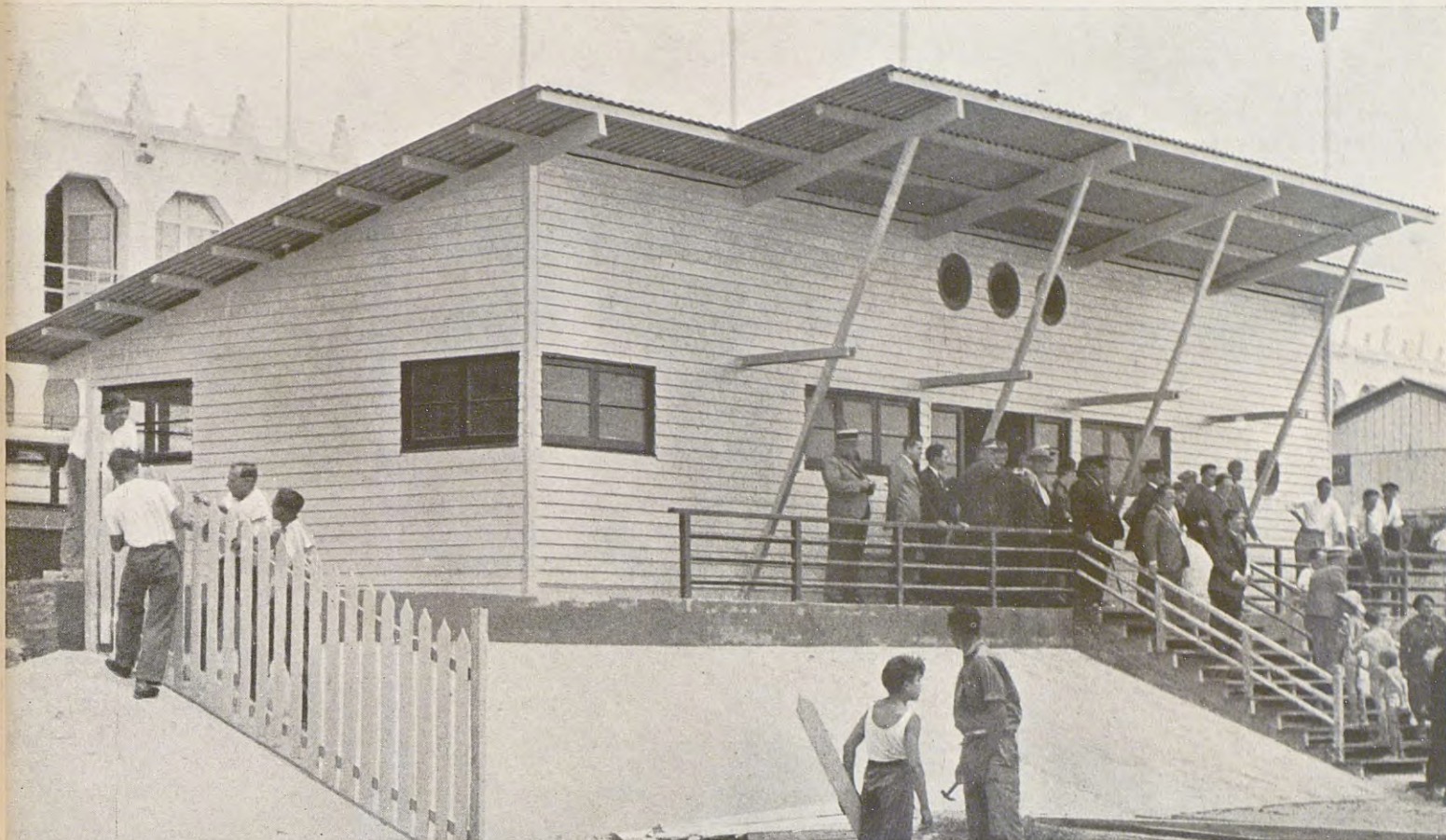
RAMON PUIG GAIRALT. CASA A ESPLUGAS. 1933.



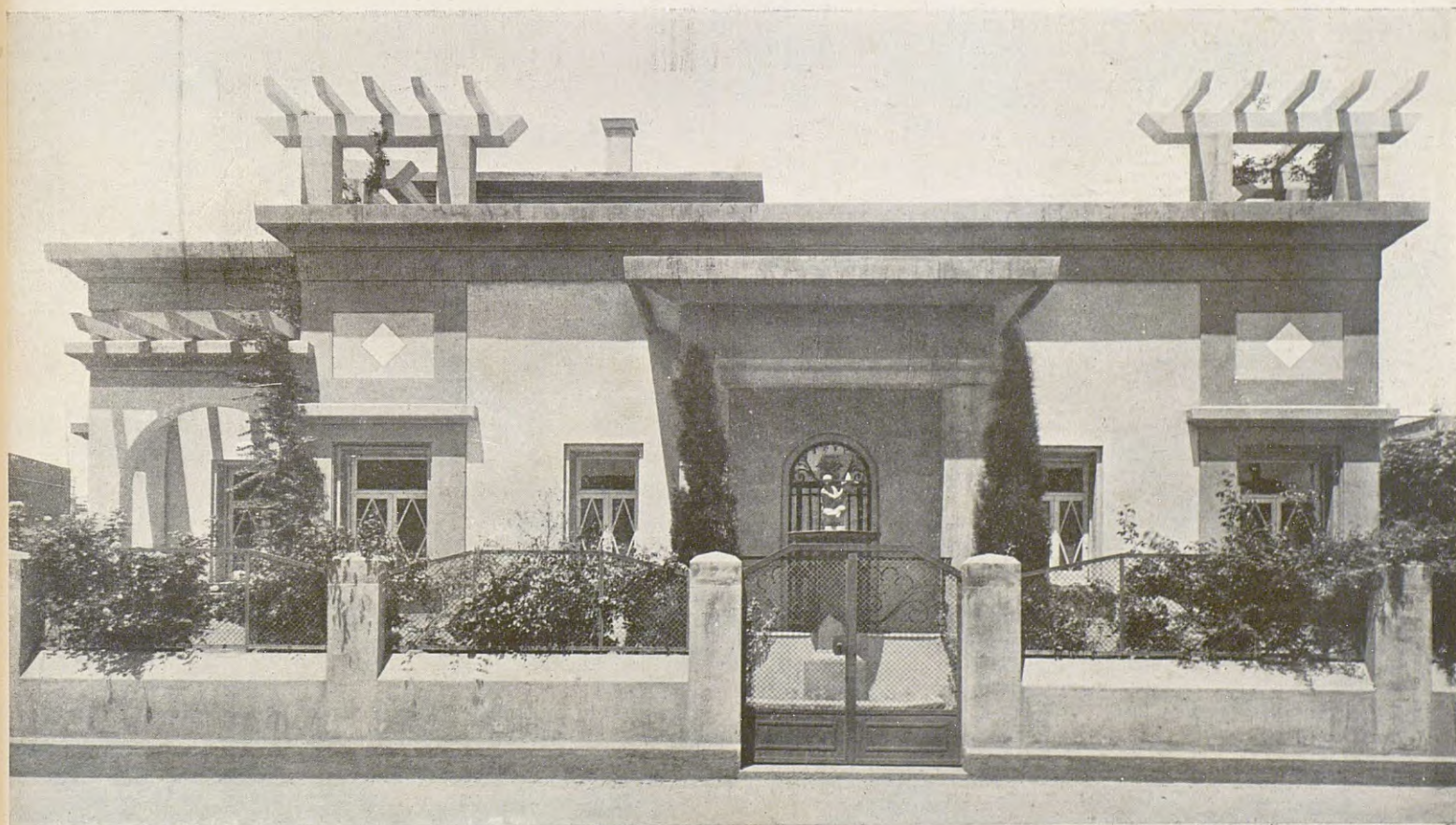
RAMON PUIG GAIRALT. CASA A BARCELONA. 1932.



RAMON PUIG GAIRALT. CASA A COLL-BLANC. 1933.



RAMON PUIG GAIRALT. ESCOLA DE MAR A HOSPITALET. 1933.



RAMON PUIG GAIRALT. CASA A HOSPITALET. 1929.



MARIAN PIDELASERRA. LES GARBERES. 1933. FOTO SERRA.

Marian Pidelaserra i Brias

En anar pel món, si hom vol viure d'alguna manera més digna i més intel·ligent que un individu de ramat, és, certament, cosa ben útil, ben còmoda i ben pràctica, de formular-se prèviament, amb més o menys claredat, d'establir-se, amb més o menys fermesa, una seriació, una classificació, una valoració ideal, per tal de jutjar, definir i qualificar tot allò que li pugui sortir al pas.

Per donar-vos facilitats, per assortir-vos de l'utilitatge necessari a la vostra comesa de jutge, de definidor i de qualificador, mil i una preceptives, morals, literàries o artístiques, us ofereixen llurs paradigmes, llurs taules de valors, llurs sistemes, llurs lleis, llurs pesos i llurs mesures.

Podeu decantar-vos per qualsevol d'elles —unes més senzilles, altres més complicades—, però, fet i fet, un cop n'hàgiu adoptat una, ja ho teniu tot resolt, tot previst i tot arranjat. A les nits, podreu dormir tranquil i, de dies, amb els seus dogmes a coll-i-be, amb les seves definicions a la butxaca, us en podreu anar, ben

content i satisfet, per monts enllà, a la demanda d'aventures per escometre, de problemes per liquidar i d'enemics per confondre.

I en trobareu, d'uns i d'altres, més que un foc no en cremaria. Però no caldrà que us esvereu, ni que dubteu pas gens ni mica davant de cap. El vostre sistema, les vostres doctrines, seran allà, amatents, per a servir-vos eficientment, i passareu endavant. Moltes vegades, no haureu confós, vençut ni liquidat res. Tot quedarà exactament igual com era abans, però vós ho haureu classificat, seriat i empratatjat allà on el vostre enteniment ho deixarà situat per sempre més. Aquesta serà la vostra victòria; aquest serà llur venciment. ¿Quin mal us podrà fer ja allò de què el vostre arbitri ha pres possessió, allò que el vostre enteniment ha fet ja seu?

I així fareu la vostra via, contents i refiats. El vostre pas pel món anirà deixant en la vostra consciència cada vegada nous materials amb què afermar els vostres sistemes, amb què enriquir les vostres sèries, amb què perfer les vostres col·leccions;



MARIAN PIDELASERRA. EL REVOLT. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. TARDA DE VENT. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. TEMPESTA. 1933. FOTO SERRA.

els vostres prestatges intel·lectuals tindran discernit i destriat, en classificacions incommovibles, tot allò amb què us haureu trobat, tot amb el seu qualificatiu just, tot en el seu lloc corresponent.

Però, qualsevol dia, allà on menys us penseu, us sortirà de transcantó alguna cosa amb la qual no havíeu comptat mai, alguna cosa que no era prevista en la vostra prestatgeria, alguna cosa amb referència a la qual la vostra preceptiva no us havia posat en antecedents, alguna cosa, en fi, d'insospitat i d'inclassificable. Llavors, tots els vostres dogmes, totes les vostres lleis, tots els vostres pesos i mesures, no us serviran per a res absolutament. Us trobeu inermes, vençuts i atropellats enfront d'allò que fuig de les vostres qualificacions, que s'esmuny de les vostres sèries i que ultrapassa la vostra consciència. Tot el vostre món interior en trontolla, tota aquella convenció damunt la qual basàveu els vostres conceptes n'és somoguda. Assistiu a una catàstrofe. La reacció que vingui després depèn de moltes coses; però si sou un obcecado, un fanàtic o, el que és pitjor, no teniu en el vostre esperit cap guspira de talent, aquesta reacció consistirà a rebutjar, a negar fins el dret a l'existència d'aquell exabrupte que cau fora de totes les vostres previsions.

I així va ésser com va reaccionar, no la multitud indocumentada, no el pacífic ciutadà desinteressat de l'art i dels seus problemes que visitava la Sala Parés com a complement del seu passeig del matí dominical, sinó tota la crítica saberuda i suficient, tots els artistes que per ací feien la viu-viu, quan Marian Pidelaserra i Brias va exposar a l'esmentat establiment, l'any 1902, aquell formidable retrat de família amb el qual es va donar a conèixer com a pintor al públic barceloní.

Nosaltres, en veritat, érem massa joves, llavors, per a poder, avui, ésser-ne testimonis. Però no és pas un esdeveniment prou remot perquè no hàgim pogut trobar-ne, entre un grapat dels nostres amics i coneguts, a part de la documentació literària que ens n'ha quedat. L'únic crític que acollí aquella pintura amb elogi i consideració per la seva valor, fou l'amargat Joan Brull, des de la revista *Juventut*, Joan Brull, el qual un seguit de previsions extrapictòriques contra la seva obra per part dels qui podien estimar-la, havia tornat esquerp i malhumorat, i el qual la seva severitat crítica tant per als vells com per als joves, havia enemistat amb els uns i amb els altres.

I era ben justificada — val a dir-ho — aquella brutal reacció

de la nostra gent contra la pintura de Pidelaserra, i per força havia de rebutjar-la. Els barcelonins estaven massa enfonsats, per un cantó, en l'amanerament i en la banalitat, en els tòpics del *color de carn* i de la vella rutina, i, per l'altre, en els simbolismes, pre-rafaelismes i modernismes que llavors privaven, per a poder assaborir el que els portava aquell jove entusiasta que trasbalsava el panorama artístic de Barcelona amb la seva arribada estrepitosa i detonant.

El que Pidelaserra els presentava, allà, al bell mig de l'artifici, de l'estilització, de la carrincloneria i de l'estovament, era un tros de vida, palpitant i fresc, un tros de vida convertit en pintura. ¿Com haurien pogut comprendre-la, valorar-la i estimar-la, si en cap dels seus encasellats i prestatges no havien reservat mai un lloc per a elles; si de vida, si de pintura de debò, cap de les seves preceptives no els n'havia dit mai res?

Però tota aquella pintureta que s'endua al darrera els snobs de l'hora, i aquella altra pintureta que encisava l'espectador ocasional, és ben morta i enterrada ja. Noves convencions han ocupat llur lloc, com, a llur temps, d'altres ocuparan el d'aquestes.

I els aficionats als camins sabuts, siguin aquests els que siguin, sempre es troben, sempre es trobaran, davant la pintura de Pidelaserra, amb un imprevist i amb una novetat que fuig, no ja de les previsions que de llurs sistemes es puguin derivar, sinó també de totes les que hom hagués pogut fer sobre la producció anterior de l'artista.

Dividida aquesta en diverses etapes, que corresponen cada una a una nova represa de l'activitat pictòrica de Pidelaserra, cada nova etapa ve marcada d'una manera inconfusible per una tònica ben diferenciada, per una nova visió. No és un capgirell ni una rectificació, sinó una corroboració i un afermament. Per dessota la diversitat d'aquestes tòniques, hi ha un lligam comú que les agermana, i és la potencialitat amb què són informades, llur profunda intensitat pictòrica. Per això, Pidelaserra, sempre diferent, d'aquell seu retrat als paisatges urbans de París, d'aquests als formidables temes del Montseny, del Montseny a Mallorca, de Mallorca a l'Alt Llobregat, d'ací als seus retrats de 1931, i d'aquests a la seva actual producció paisatgística sobre assumptes del Vallès, polimòrfic, optimista i ple d'una vitalitat que no admet lligams de cap mena, us reserva sempre una sorpresa i no podeu mai dir que el coneixeu del tot. JOAN CORTÈS I VIDAL



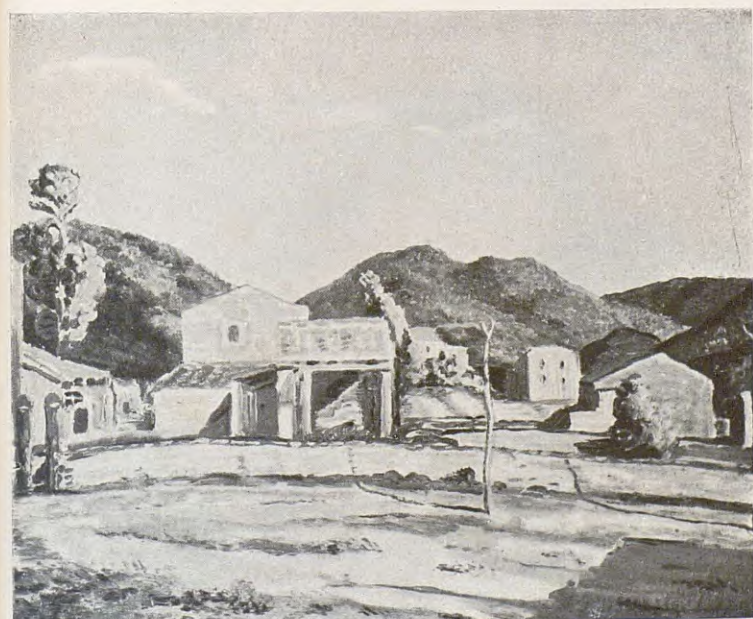
MARIAN PIDELASERRA, MAS RAMPINYO. 1933, FOTO SERRA.



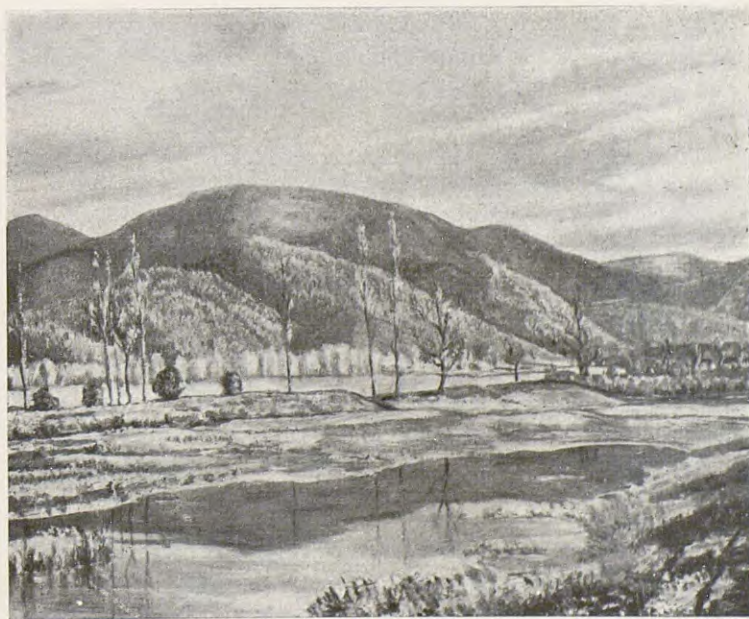
MARIAN PIDELASERRA, ARBRAT DE LA CLEDA. 1933, FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. ESGLÉSIA AL CAMP. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. DESEMBRE. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. RIU QUIET. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. CAP AL TARD. 1933. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. PRIMAVERA. 1933.
FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. AUTORETRAT. 1933.
FOTO SERRA.



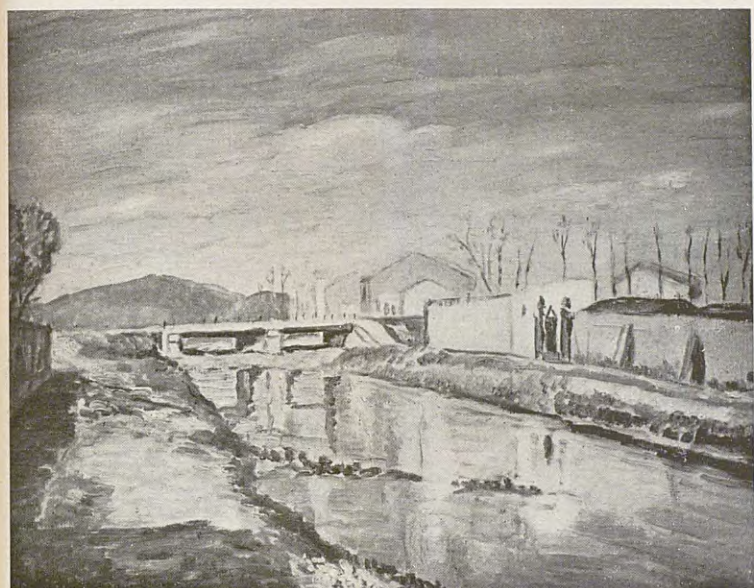
MARIAN PIDELASERRA. CAMÍ DE CALDAS. 1933.
FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. GRANJA A PLE SOL. 1933. FOTO SERRA.



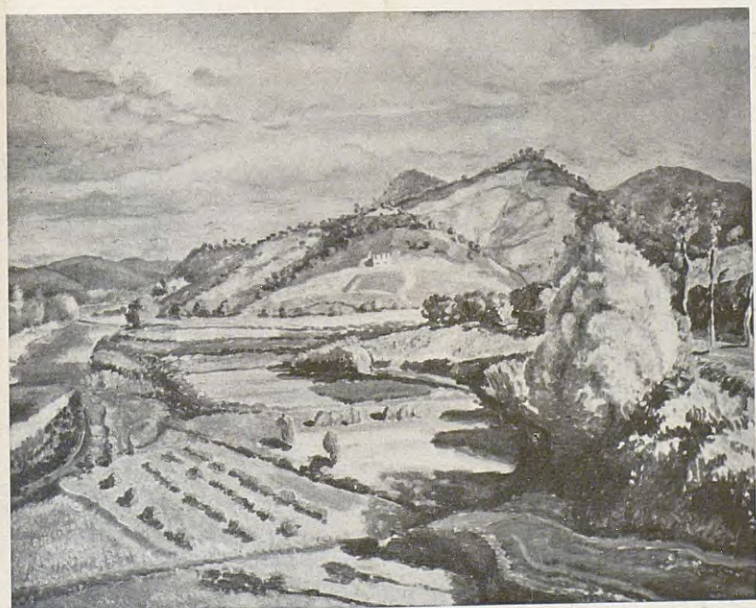
MARIAN PIDELASERRA. ENTRANT AL POBLE. 1933. FOTO SERRA.



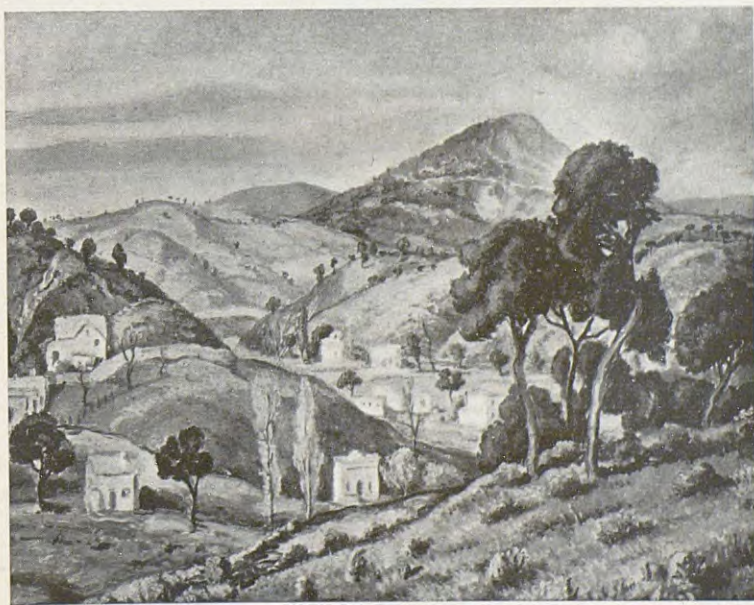
MARIAN PIDELASERRA. EL PONT. 1932. COL. JOSEP SALA. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. MATÍ D'HIVERN. 1932. COL. ALBAREDA. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. MARÇ. 1931. COL. R. PUIG GAIRALT. FOTO SERRA.



MARIAN PIDELASERRA. DIA GRIS. 1931. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.

Lluís Muntané i la pintura severa

L'art de Lluís Muntané, tan valuós, bé es pot posar com a representatiu de la doble reacció que s'opera modernament en alguns pintors: reacció formalística contra els excessos de l'art fantasista, de l'art esbossador, de l'art salvatgista, de l'art infantilista, i reacció contra els excessos del colorisme degenerat en coloraina: contra els excessos de tal branca exasperadista del *fauvisme*, contra el colorisme decorativista de Gauguin, contra el mosaic llampant de Cros, de Signac i altres neo-impressionistes, contra el puntillisme inflammat d'Henri Martin i dels seus seguidors —àdhuc contra el colorisme hipersensible de l'Impressionisme; aquell colorisme que Ors condemnava amb inculpació de colorainisme carnavalesc.

Ors, però, aleshores no coneixia l'Impressionisme sinó per les reproduccions de les revistes d'art. No sé pas si després de rodar tants anys per París haurà tingut ocasió de gustar per visió directa la pintura impressionista; però, encara que sigui així, dubto que rectifiqui: Ors té de la pintura idees tan extravagants, que no seria d'estranyar que equiparés un Sisley a un Signac. I aquesta mateixa confusió poden haver sofert d'altres pintors que en llur empenta anticolorainista han anat més enllà, massa ençà, de la meta colorista. Busquets, Labarta, Vila-Arrufat, Serra i, més que ningú, Josep Maria Sert entre els catalans, han arribat, així, potser sense adonar-se'n, a la pintura anticolorista o incolora: una plasticitat simplement voluminista, desproveïda de qualitats, o, almenys, desproveïda de les qualitats més subtils i pregones de les coses; la plasticitat simple del dibuix, del gravat, de l'escultura.

Aquesta reacció anticolorista, que pot ésser filla ingènita del temperament del pintor, com també pot ésser deguda a la suggestió produïda per la literatura sobre esperits pintors massa permeables a les teories dels literats, per regla general antipintors per naturalesa, també pot ésser reacció filla de la llei del mínim esforç. En efecte, en pintura el mínim esforç està en els dos extrems del colorisme: en l'ús de les coloraines o en l'abstenció del color. Pintant amb tota la paleta, el pintor pot arribar a expressar el que cap més art ni cap llenguatge no poden expressar; el pintor que sap usar de tota la gamma llumínica pot expressar les qualitats més subtils, més denses, més intenses i fortes del món exterior que siguin permeses a l'expressió dels homes. Però, és tan complexament arriscada la manipulació de tot el cromatisme de la paleta, que grans artistes, alguns dels més hàbils i experts artistes de la línia i del clarobscur, s'hi estrellaren; per raó d'aquesta enorme i polimòrfica dificultat la pintura dona tanta quantitat de gastaments, monstres i anormalitats. Així, doncs, no és d'estranyar que, abans o després d'intentar la pintura integral, molts pintors es decantin prudentment cap al conreu de la pintura en to menor, incolora o lleument tintada, com una grisalla llibertina, aquesta pintura severa i anticarnestolesca, com diria el fabulós Pantarca.

Muntané no és del tot acolorista; molt menys és anticolorista. Però és evident que s'abandona al mínim esforç del mínim colorisme. Qui sap si ha d'ésser així, perquè, tal com Muntané pinta avui dia, resulta un pintor enciser i d'una gran força de persuasió! Qui sap si, posat a usar de tota la paleta, aquest artista malmetria la seva obra! Però també podria ésser que Muntané fos superior a la seva pintura actual.

Aquesta, però, és tan seductora pel seu romanticisme del clarobscur i pel drama de les ombres potents; és una pintura tan noble i tan intelligent per raó de la fermesa del dibuix, de la puresa de la línia, pel miracle dels traspassos, per l'elegància de la composició simpliciíssima, que hom està temptat de dir: prou; tot està bé tal com està, i no volem saber el que pugui ésser qualsevulla altra pintura de Lluís Muntané. Al capdavant, cada temperament s'expressa millor segons inneïtat que segons catequesi: no és de desitjar que cap artista porti tan enllà les suggerències alienes (per raonables que siguin), que arribin a anullar o tan sols a dis-fressar el propi temperament. Aquí sí, en la disfressa, hi ha carnes toltres. I cal no oblidar que en sols blanc i negre s'han creat obres d'art plàstiques meravelloses, irrelevables a colorisme. Eugeni Carrière satisfà completament, des del seu punt de vista, amb la pintura monocroma; els aiguaforts de Rembrandt, el superior colorista, no fan enyorar els colors, i l'escultura sense policromar és més escultura, és més expressiva que l'escultura colorida o criselefantina...

JOAN SACS



LLUÍS MUNTANÉ. LA GARÇONNE. 1930. COL. CASABLANCAS. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. RETRAT DE LA SENYORA M. 1933. PROPIETAT DE L'AUTOR.
FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. NOIA LLEGINT. 1933. COL. AJUNTAMENT DE BARCELONA.
FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. RETRAT DEL SR. CASANELLAS. 1931. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. EL ROSARI. 1931. COL. PUJADAS. FOTO SERRÀ.



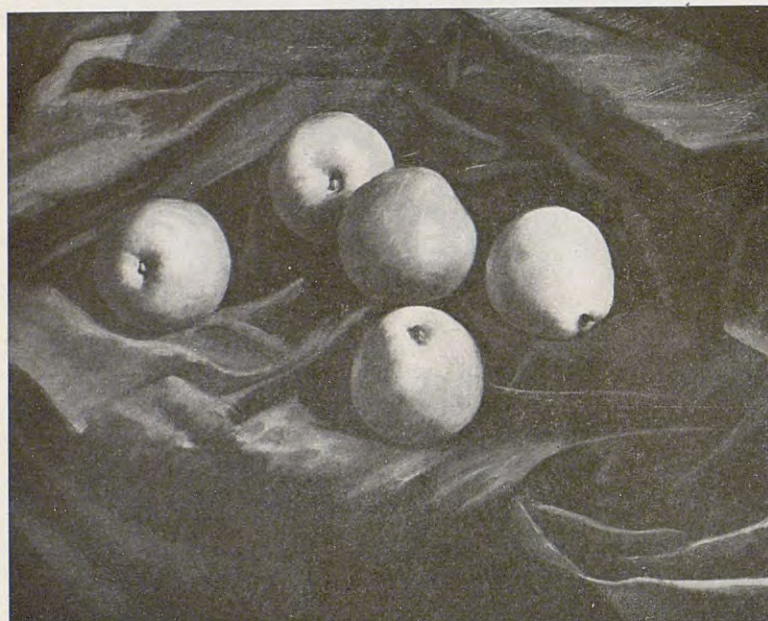
LLUÍS MUNTANÉ. EL PENTINAT. 1931. MUSEO DE ARTE MODERNO. MADRID.



LLUÍS MUNTANÉ. FLORS I FRUITES. 1932. COL. MARCO. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. NENA. 1930. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. POMES. 1932. COL. PARTICULAR. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. NU. 1933. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. PENSANT. 1933. COL. PUJADAS. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. RECORDANT. 1932. COL. PINÓS. FOTO SERRA.



LLUÍS MUNTANÉ. TARDOR. 1933. FOTO SERRA.

JAUME MARCO

Des de Viollet-le-Duc, el qual es plantejava «*¿què és un edifici, si no una necessitat embolcallada?*», fins a Le Corbusier propugnant per la casa com a *màquina d'habitar*, la decoració dels interiors a través de totes les modes ha estat simplement un ornamentisme escenogràfic de tal envergadura, que les obertures, els mobles i la resta d'elements domèstics no estaven a escala amb les persones. sinó a escala de l'arquitectura de l'edifici.

El concepte-clau de l'agencament dels interiors que comença a ésser practicat pels nostres primers decoradors, és el de prescindir, en primer terme, de l'aspecte estètic projectat sobre una superfície, per arribar, servint tots els aspectes pràctics, a solucions d'ambient i de confort apreciables.

Jaume Marco fou, amb la manifestació dels Artistes Reunits a la passada Exposició Internacional, dels primers a adonar-se del canvi que anava operant-se. Hi havia allí — és clar — reminiscències de passats errors producte de feixugues tradicions i de la recerca poc concreta encara de les noves lleis.

Aquella manifestació venia a consagrar entre nosaltres aquest nou concepte, per a l'eclosió del qual, a Europa, contribuïen les més destacades figures. I com que amb Marco collaboraven artistes i homes d'ofici que es sentien segurs d'una tècnica i en plena maduresa de l'ofici respectivament, tots junts arribaren a donar la idea de trobar-ns davant una expressió reeixida d'aquest estil nou, del nou concepte de l'agencament propugnat pels tècnics, venent els prejudicis dels estils determinats, de les estilitzacions i dels interestils inventats pels artistes; sense arribar, però, a l'aestil. Hi havia encara damunt d'aquesta iniciació una llosa excessivament carregada de rutines.

Però Marco, malgrat els llargs anys d'exercici professional, es lliura a les noves teories abandonant els efectes i els recursos decoratius que dóna la pràctica a ornamentar profusament, apresa a la famosa casa Vidal, i es desprèn del ròssec dels ensenyaments de Llotja. Home de constant exercici intel·lectual, el séc professional no ha estat tan profund que li privés la seva evolució en ple domini dels coneixements del seu art.

La característica més aparent en els conjunts que li coneixem és una sensibilitat molt acusada. Sensibilitat en l'ambient, per mitjà de la llum repartida en intel·ligents combinacions de claror i ombra; per la tonalitat dels colors i per la recercada qualitat de les matèries, i pel suau predomini de la línia horitzontal. Sensibilitat distingida i minuciosa, francesitzada; però ni capolada ni femenina. Hi ha sempre en l'estructuració del conjunt amples trets de línia, de color o de volum, rera una llum tamisada que pren l'aire d'una veladura lleument acolorida.

Aquesta propensió a harmonitzar i a espiritualitzar, que és el cas de Marco, és el punt de superació que s'imposa com a tècnic en la seva preocupació de subtilitzar el treballós programa que es planteja, de condicionar les possibilitats i les necessitats. Avui per avui, el decorador modern a Europa, malgrat la propugnada tendència a l'estandardització, resta obligat a la constant creació de fórmules noves i de les peces úniques. Contràriament als qui abans solien sentir-se lliures de la preocupació i de les traves dels elements fixos i dels elements funcionals per tal de cenyir-se a un estil, avui hom sent la necessitat de crear formes lliures i inèdites tot subjectant-se a aquells elements per tal de fer-los racionals i eficients.

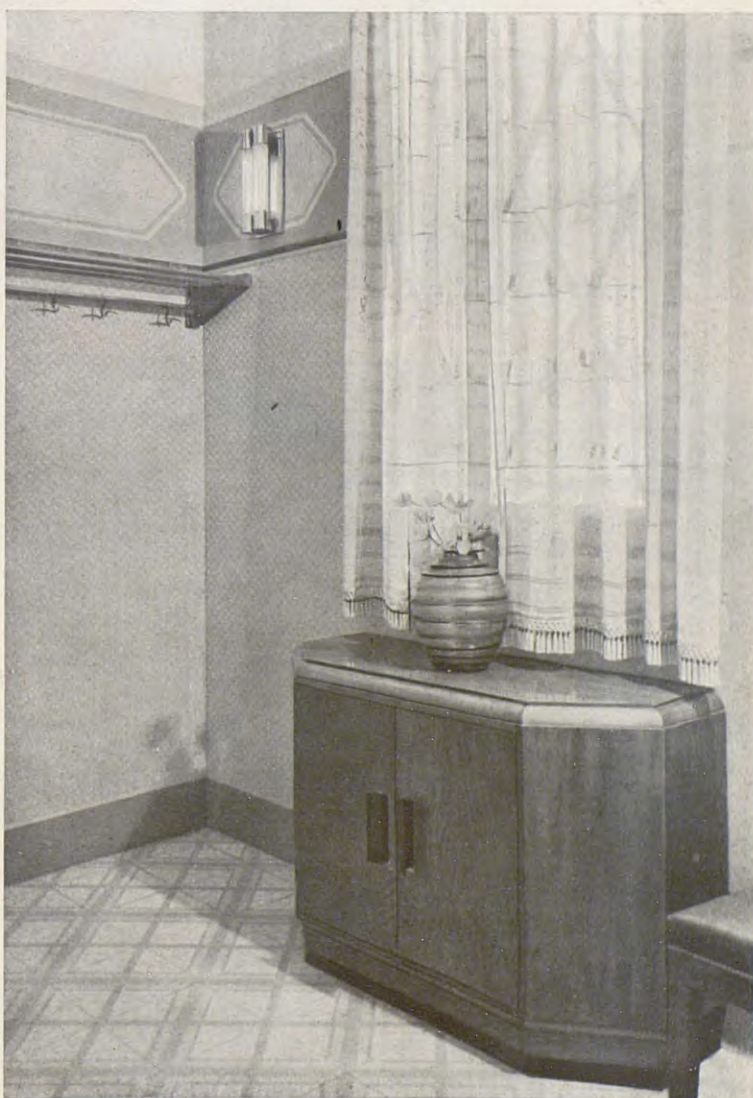
L'evolució que ha sofert la vida domèstica, les noves condicions de vida i llur valor social són, segons diu sovint Jaume

Marco, problemes en els quals li és grat d'especular. I la seva personalitat de tècnica doblada d'artista li permet d'anar de l'agencament d'una cambra íntima, d'un ambient mat i d'opacitat argentada, a la projecció d'un rutilant establiment comercial. Tanta vàlua té en ell, per exemple, la considerable col·lecció de cadires i butaques que ha arribat a crear, la qual formaria una monografia interessantíssima, com el cànon per a les proporcions dels mobles que publicà temps enrera sota el títol de «Per la humanització del moble».

Ordre, afinació, matis, són les resultants d'aquest art distintiu que Jaume Marco posseeix més aparentment que les seves condicions de manipulador excellent de tots aquests oficis i de tants d'elements mecànics que cooperen a satisfer aquesta humana necessitat material del repòs i del confort.

Però com a recurs d'home d'ofici, sempre es reserva finalment el saber desvetllar, de manera quasi insensible, un tènue lirisme i una sensació emocional producte d'aqueixes harmonies que ell aconsegueix amb la llum i el color formant un halo inefable.

JOSEP MAINAR



JAUME MARCO. VESTÍBUL. PROP. DR. FERRANDO. 1931. FOTO SALA.



JAUME MARCO. ESTUDI. PROP. J. MARCO. 1932. FOTO SALA.



JAUME MARCO. SALA D'ESPERA. PROP. DR. MONROSET. 1933. FOTO SALA.



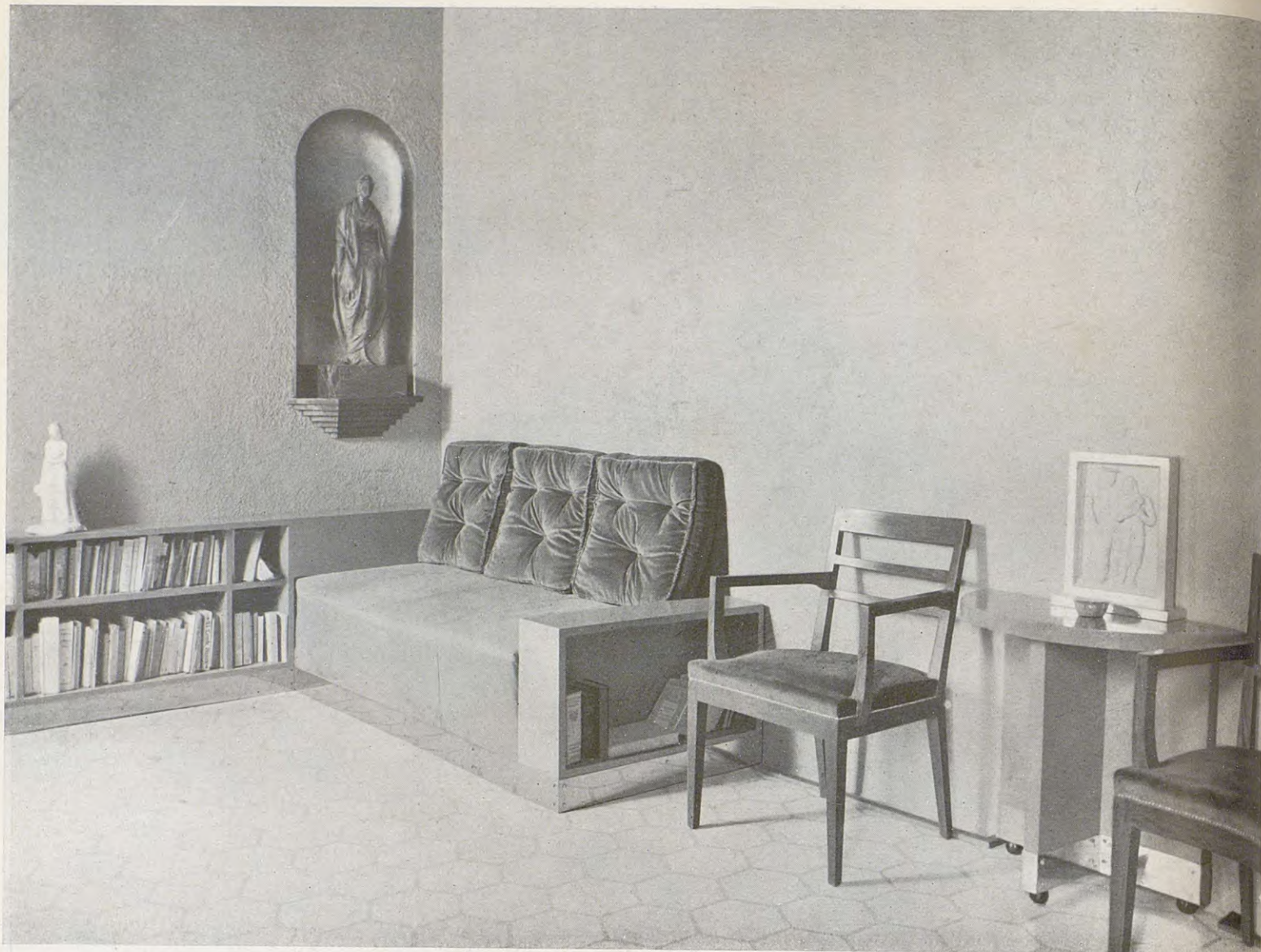
JAUME MARCO. TOCADOR OSCIL·LANT. PROP. S. MARSAL. 1933. FOTO SALA.



JAUME MARCO. BUTACA DE TOCADOR. PROP. S. MARSAL. 1933. FOTO SALA.



JAUME MARCO. SALA D'ESPERA. PROP. DR. FERRANDO. 1931. FOTO SALA.



JAUME MARCO. SALA D'ESPERA. PROP. DR. MONROSET. 1933. FOTO SALA.



JAUME MARCO. SALA DE CONSULTA. PROP. DR. MONROSET. 1933. FOTO SALA.



JAUME MARCO. DORMITORI. PROP. COMPTE-RUSIÑOL. 1932. FOTO SALA.

EL PINTOR GEORGES KARS

Les mans de Georges Kars tenen una sana rusticitat pagesa. Aquestes mans deuen haver resistit moltes vegades les sollicitacions d'una intelligència abusiva: els drets del cor i de la sang han estat defensats per aquestes mans de moliner. El pare de Kars fou moliner a Kralupy, un petit vilatge dels volts de Praga.

Kars, com tots els pintors que en el segle passat no havien nascut francesos, trobà en la seva terra un ambient poc culte per a desenvolupar el seu esperit. Anima errant la seva, fugí aviat de Bohèmia en recerca de nous límits. Anà primerament a Munic —en aquella època el centre de la cultura pictural de l'Europa Central—. Fou deixeble de Franz Stuck. Aviat l'esperit del mestre li fou estranger girant els ulls vers els impressionistes alemanys Liebermann i Slevogt, i, per mitjà de reproduccions, vers Manet, Renoir, Cézanne i Van Gogh.

A Praga exhibien aleshores —com a Barcelona, en aquelles exposicions internacionals «provincianes», que avui algú retreu amb ganes de restaurar— els artistes francesos, però es tractava dels Lucien Simon, Jacques-Emile Blanche, Cottet, etc. Fou vers l'any 1904 que Kars pogué admirar directament, en el seu país, una tela de Cézanne (el retrat de Valabrègue), i a Viena una exposició de Van Gogh, la qual li produí una impressió inextinguible.

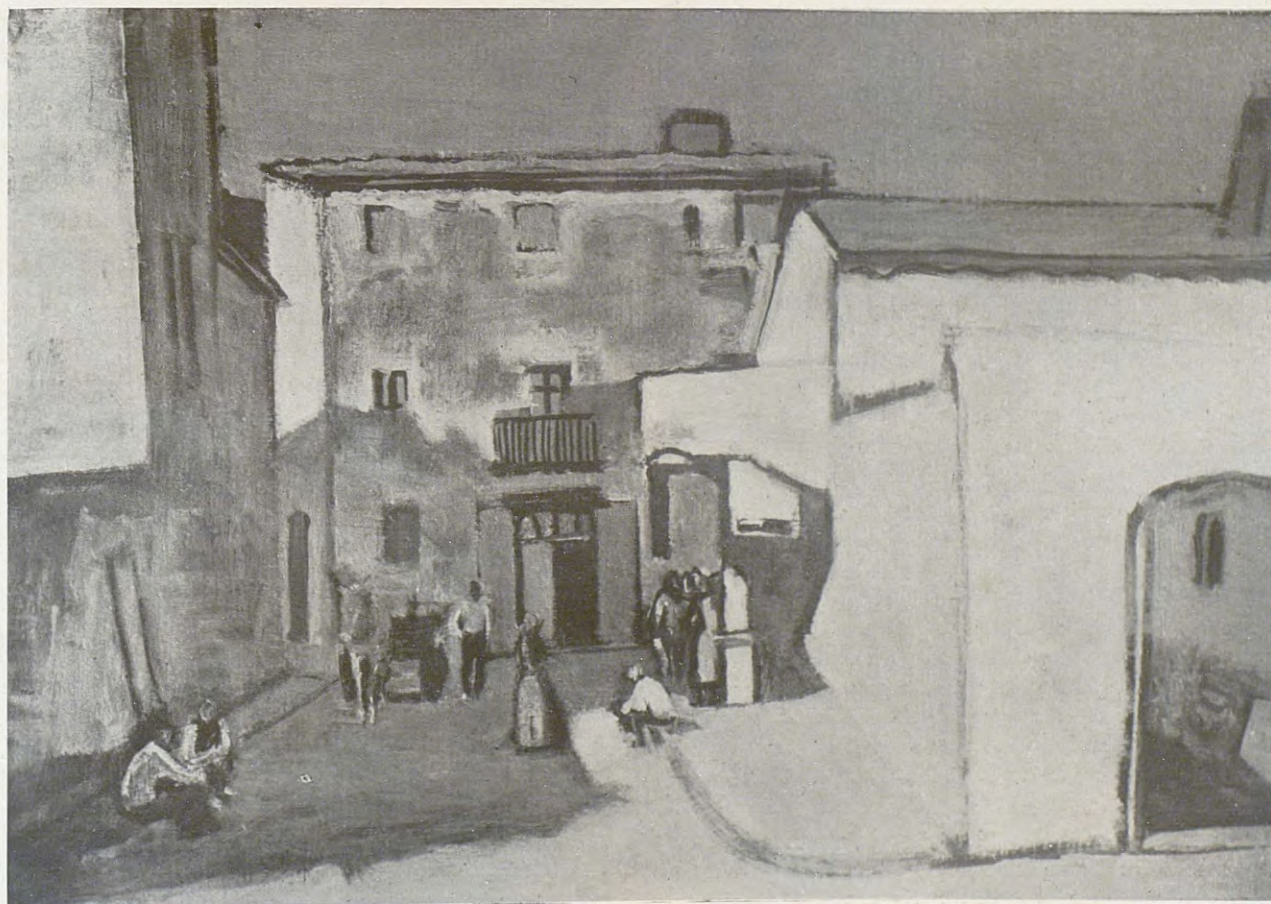
De Munic a Viena i de Viena a Praga, l'artista enyorant el desconegut en totes les parts de la terra, emprengué el seu primer viatge a París, i després el seu somniat viatge a Espanya.

La Península Ibèrica atragué tostemps l'atenció del nostre

artista: el prestigi guanyat per la crua i espaiosa Espanya, a còpia de literatura amb temes de curses de braus i de costums orientals, guanyava el cor de Kars. El nostre pintor diu: «Espanya m'ha atret sempre per la seva actitud romàntica.» A Madrid, doncs, romangué algun temps, aprenent el castellà en les «penyes» de cafè. Fou allà on travà amistat amb Juan Gris. Al Prado, féu les seves memorables còpies de Velàzquez i Goya, còpies que avui figuren en una col·lecció txeco-eslovaca.

De Madrid, l'artista —sempre amb aquella set insatisfeta d'infiní i de límit— retornà a Praga, amb la intenció d'arrelar en la seva pàtria. Ben aviat es donà compte que a Bohèmia els artistes contemporanis, en general, eren lluny d'osques, per la qual cosa decidí anar altra vegada a París, on es deixà arrossegar pels corrents de la renovació portada a terme per Matisse i Picasso, i esdevingué així un dels mestres més considerats de l'Escola Multinacional de la ciutat del Sena.

Georges Kars té una primera època impressionista que es clou en 1908; una segona època que pot catalogar-se dintre les direccions del *fauvisme* i del cubisme, sense, però, arribar mai a l'impossible de la pintura absoluta. Aquesta època fineix en començar la gran guerra. Després de les dissorts bèl·liques d'Europa, l'art de Georges Kars, sempre vivent, pren uns camins nous: són els camins de restauració de la idea totalitària de la pintura. En aquesta tercera època, Kars sembla abdicar a vegades dels esquemes o tendeix a controlar-los davant de la natura. Per arribar a aquesta darrera etapa, a vegades de retorn a l'estil fins a cert punt cursiu, l'artista passa per un període de plenitud



GEORGES KARS. TOSSA. EL MERCAT DEL PEIX. 1933.

formal que s'inicia francament en 1921 i s'intenta cloure en 1925. Des d'aleshores fins a la data l'artista oscilla entre aquest estil que podríem qualificar d'objectiu — si tots els maniàtics de la nova objectivitat («Die neue Sachlichkeit») no haguessin desacreditat aquest mot —, i un estil fortament i graciosament fauve.

Dintre l'estil ple — substancialment formal —, l'artista ha donat obres admirables, com *Baigneuses*, 1921 (Col·lecció Sir William Orpen, Londres); *Nature morte*, 1922 (Museu Mannheim); *Nature morte*, 1923 (Col·lecció Marien Pré, Anse, Rhône); *Nature morte*, 1926 (Museu de Los Angeles, Califòrnia); *Femme au perroquet*, 1926 (Museu de Praga); *Route à Rochemaure*, 1926 (Col·lecció Eug. de Rothschild, París); *Nature morte*, 1928 (Col·lecció C., Nova York). Aquest estil culmina en la tela *Femme à l'œillet*, 1928 (Col·lecció B. Kantorova, Praga), en la qual l'art del nadiu centro-europeu sembla arrelar en la gran tradició gòtica del seu país. La tradició danubiana es fa sentir ací: hom pensa davant aquesta testa femenina en Lukas Cranach, el major. (El pagès nòrdic que hi ha en el fons de Kars es parteix una mica el lloc amb el cavaller vienès.)

És, al meu entendre, en la tendència totalitària, substancialment formal, on l'art de Georges Kars ateny una major originalitat. ¿Qui és que, en els temps que correm, pugui vantar-se d'estar lliure d'influències? Des de Picasso a Matisse, hom pot assenyalar-les a tots els mestres contemporanis. Georges Kars, en el seu estil amb tendència al volum, emprèn, fins a cert punt, el mateix camí de restauració de la tradició sensual seguit per Dérain. En els seus bodegons, sobretot, el mestre obté per a la matèria aquella plenitud qualitativa, antimística, de les obres que s'han concebut en un sentit de suculència pictòrica. Kars, sense ésser el que correntment s'anomena un gran colorista, obté gammes harmòniques i ben travades, pels obscurs o els contorns ben disposats. La seva pintura és, sobretot, feta a base de valors i recolzada en un fort sentit de la forma. Però, sempre hi ha en la paleta de Kars el recurs de la seva fantasia, que sap transposar els matisos de la color sense degradar el to.

I és que Georges Kars és un gran dibuixant: un dibuixant que anota amb exactitud d'home sensible, tots els matisos de la línia i del clarobscur. Els dibuixos al llapis Conté, de Kars, sempre vertebrats, són ja veritables pintures.

Per la seva disciplina de dibuixant i, potser, per la cultura txeca recollida en l'ambient on veié la llum, l'artista pot abandonar-se a la fuga i a la calligrafia, sense caure mai en frívola deliquescència. Sempre hi ha alguna cosa ruda, fortament pagesa, sana com les mans del mestre, en l'obra civilitzada del pintor txec de l'Escola de París. Kars és a vegades un Matisse, però sempre és un Matisse sense refinament excessiu: un Matisse sense roses luxoses, exquisides, ni fanées. Sense putrefacció.

Davant les obres de Kars, hom sent aletejar «una fantasia amable i matisada», germana de la del seu gran company el poeta Guillaume Apollinaire, mort en la gran guerra. Però aquesta fantasia és sempre continguda pel seu esperit sorneguer de moliner de Bohèmia. Les grans mans de pagès de Georges Kars han resolt molts drames estètics, amb llur força i amb llur flexibilitat.

Kars, podríem dir que, en una direcció tota espiritual, continua a vegades l'antiga escola gòtica de la Bohèmia septentrional; la de Tomàs de Módena i Teodor de Praga — la de la taula votiva de Ocko de Vlasim en el Rudolfinum de Praga —. Fins la manera vasta i plana, tant com el seu gust pels contorns plàsticament vistos, tant com la simplicitat estatuària de la seva concepció formal, tenen reminiscències d'aquella escola a la qual els *connaisseurs* cerquen les arrels en aquella altra Escola d'Avinyó, tan emparentada amb la nostra. Per bells atavismes de la cultura, i potser de la sang, Georges Kars s'ha trobat bé a Catalunya. Es troba bé a Catalunya.

El geni paysan del nostre poble plau abundantament al pintor de Kralupy. Per això el nòmada Georges Kars ha plantat a Tossa el tenderol d'una casa d'estiueig. Kars vol arrelar una mica, mica, en la nostra terra.

RAFAEL BENET



GEORGES KARS. RAM DE FLORS. 1927. COL. PARTICULAR. HAMBURG. FOTO POPLIN.



GEORGES KARS. EL PINTOR I LA MODEL.



GEORGES KARS. DONA AMB UN LLORO. 1926. MUSEU DE PRAGA. FOTO ROSEMAN.



GEORGES KARS. PORTUGUESA. 1929. COL. A. GROS. PRAGA. FOTO ROSEMAN.



GEORGES KARS. EL DRAP BLAU. 1930. COL. A. PARÍS. FOTO POPLIN.



GEORGES KARS. FIGURA. MUSÉE DU JEU DE PAUME. PARÍS. FOTO POPLIN.



GEORGES KARS. MENJANT CIRERES. 1933.



GEORGES KARS. CAP DE DONA.



GEORGES KARS. FIGURA. 1928. COL. KANTOR, PRAGA.



GEORGES KARS. DONA NUA. 1928.

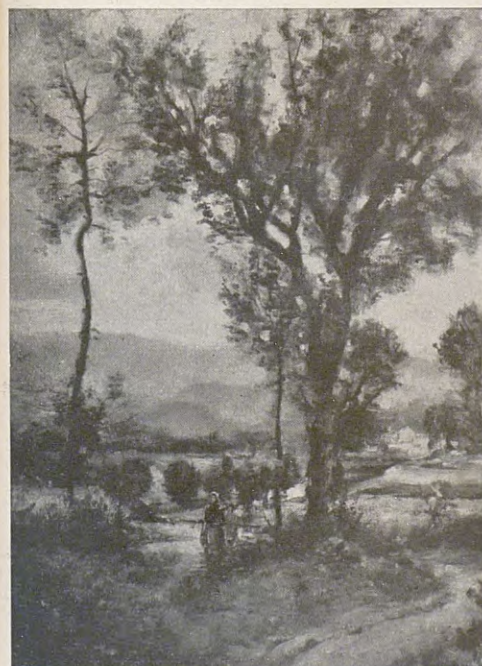
LES EXPOSICIONS — DOCUMENTAL



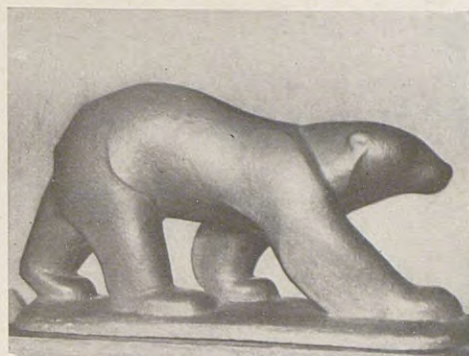
D. CARLES. LA PINACOTECA. 2-16 DESEMBRE 1933.



JOAQUIM VANCELLS. SALA PARÉS. 2-16 DES. 1933.



J. MOMBRÚ. LA PINACOTECA. 16-29 DES. 1933.



PUJOL MONTANÉ. GALERIES LAIETANES.
25 NOVEMBRE A 8 DESEMBRE 1933.



DIAZ COSTA. SALA BARCINO.
25 NOVEMBRE A 8 DESEMBRE 1933.



VALDEMI. GALERIES LAIETANES.
25 NOVEMBRE A 8 DESEMBRE 1933.



SALVADOR DALÍ. CATALÒNIA. 8-25 DES. 1933.



JOSEP PUIGDENGOLAS. SALA BARCINO.
9-24 DESEMBRE 1933.



PERE DAURA. SYRA. 2-15 DESEMBRE 1933.



F. MUNTANYÀ. GALERIES LAIETANES.
25 NOVEMBRE A 8 DESEMBRE 1933.

E X P O S I C I O D E L N U

ORGANITZADA PEL CIRCOL ARTISTIC DE BARCELONA - SOTERRANIS DE L'ESTACIO DE SARRIA, PLAÇA DE CATALUNYA - 15 DESEMBRE



ENRIC MONJO.



PERE DAURA.



ANTONI MATARÓ.



MARTÍ LLAUDADÓ.



JOSEP M. PRIM.



CAMPS-RIBERA.



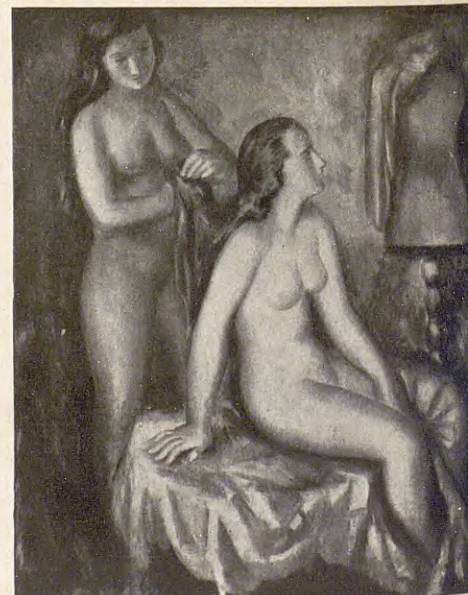
GUSTAVE COCHET.



ANTONI GARCIA.



CARME CORTÉS.



ALFRED OPISSO.



JOAN COLOM. L'LAGOSTERA. COL. JOAN CAMPS. FOTO BESTARD



J O A N C O L O M

Del pintor Joan Colom existeix, publicada en les Monografies d'Art de les Edicions Merli, una biografia escrita per Joan Sacs. És un document anotat amb la màxima elevació de miraments humans, car el molt pintoresc que traspua en certs períodes és adequat, és de bona llei. En aquest treball, que segons sembla és més un escoli merescudament encomiàstic que un estudi ample i definitiu, Joan Sacs ha espresmut el suc d'un bon parell de llimones, però l'acuitat de judici en ell habitual, en neutralitza tota l'acidesa. El gran crític d'art, aprofundeix en aquesta obra l'anècdota domèstica, constata les vicissituds dramàtiques relatives a la formació espiritual del pintor Colom i acaba per resumir el caràcter genuí i el sentit jeràrquic de la seva pintura dins el moviment artístic de Catalunya. Hi ha, per tant, qui amb molta més autoritat que nosaltres s'ha ocupat ja de la forta personalitat artística del pintor Joan Colom. Aquesta circumstància ens porta a limitar a posta el nostre comentari sobre aquest pintor, a la sola indicació dels punts més significatius de la seva estètica paisatgística.

Segons opinió nostra, Colom és un pintor de sentiments preimpressionistes. Per aquesta raó, és més afí a la colla del bosc de Barbizon, que adherit al grup de lluitadors enardits per Emili Zola.

Els paisatges de Joan Colom donen la mesura exacta del seu lirisme equilibrat i transparenten alhora la riquesa de sentit pregon de què és posseïdor l'home que, amb un esperit gairebé bucòlic, els ha pintats. En aquest sentit, Colom va de vegades més enllà de Barbizon i s'agermana amb Claudi de Lorena. En aquests casos, l'artista, per damunt del pintor, domina el natural com si fos un riquíssim tapís i sap subjectar-lo amb cadències cromàtiques radiant d'un gust arquitectònic magnífic.

En els millors moments pictòrics, Joan Colom ens apareix tot ell instint i altitud. L'agre de la terra adquireix en la seva paleta quelcom molt aprofundit de concreció lapidària. Lluint amb la contraposició esmaltada dels tons d'ametista i d'argent, que són en ell uns tons singularíssims, Colom ens ofereix pintures d'una gran agilitat en l'expressió lumínica. La ratlla circular de l'horitzó, difosa en lo flonjor acotonada que recull el misteri de l'hora, sovint s'hi deixa veure com el reflex de l'acer d'un alfange posat al sol. Es tracta dels paisatges de Joan Colom que hom anomena «arrencats» del natural; uns paisatges, la contextura dels quals ofereix, conjuntament, l'energia de Manet i la finor de Sisley. L'aire i la llum constitueixen el respir d'aquestes teles exemplars. Són potser aquestes, precisament, les teles que més proporcionen a Colom el prestigi autèntic d'un pintor modern



JOAN COLOM. LA PEDRERA. FOTO BESTARD

ben dotat de les prerrogatives preponderants, a ell plenament conferides per l'escola impressionista. Però això, que ressona efectivament en l'aspecte tècnic del pintor, no arriba a estrafer el credo estètic de l'artista. Aquest apareix sempre amb vincles irrompibles, unit al lirisme objectivista dels grans pintors, pre-impressionistes i neoclàssics.

Joan Colom, doncs, és més ell com més les seves obres li prenen un prestigi anecdòtic de poesia popular. Tant com el pintor desatent, el contingut animat de la composició i de l'estètica viva del paisatge, així mateix minva la seva poderosa virtut lírica. Sense que li calgui renunciar a la recerca de les qualitats essencialment pictòriques, és quan l'artista se les apropia i sap infondre'ls un gran alè idealista, que Colom esdevé, tot ell, un paisatgista de tipus lorenà.

Hi ha altres teles de Colom, més ajustades a la visió directa, en les quals hom diria endevinar el mateix xarbotament de la sang sota el llis sanitos de l'epidermis. El pintor assoleix en aquestes obres, articulades amb aplom, un empast gràvid impressionant i també una coordinació plàstica molt viva. La qualitat, que és el fort d'aquestes pintures, fetes a base d'acords sostinguts i pregons, és més convincent que encisadora. Hom diria que el pintor s'ha provat la força i que, de tant com ha reeixit, ha anul·lat l'artista. Aquest és el Colom de *L'home del paraguai*, dels *Pallers*, de *La Fira de Bourg Madame* i de *Terres roges*.

En aquestes obres, el treball del pintor ha estat tan intens en el seu procés de plasmació, que hom no deixa de veure que, si la feina ha pogut finalitzar-la tan victoriosament, ha estat a causa de posar en joc tots els ressorts anímics del seu temperament decidit i voluntariós.

Hi ha en el pintor Colom, després, l'altre aspecte, el que és

més seu a judici nostre: hi ha el pintor de matèria igualment potenciada, però no tan densa; el pintor, les obres del qual, més fetes amb amor que voluntat, hom podria adscriure dins el concepte, típicament pre-impressionista, de la natura composada i sentida en repòs. En aquestes obres, l'expansió lírica del seu esperit es manifesta poderosa i sap recercar l'harmonia general del paisatge amb la més alta inspiració simfònica. Podríem dir que són obres d'aquest caràcter poemàtic reeixit, dues de molt conegudes: la que representa una visió pirenenca dels *Xalets de Font Romeu*, i aquella altra que transcriu *L'Aplec de Sant Benet*, de Tossa. La primera, té tot l'encís bucòlic d'un quadre de Claudi de Lorena; la joia camperola de la segona, us aferma, encara més, en la creença que Joan Colom és un pintor d'estètica paisatgística loreniana.

* * *

Ara fa uns deu anys, un artista amic nostre ens portà a l'estudi que el pintor Joan Colom tenia—i pensem que té encara—en el número 99 del carrer de Claris. Fou per a nosaltres una joiosa avinentesa, i recordem que amb tot l'entusiasme d'aquest món, vàrem dir a l'amic que ens havia acompanyat: «Joan Colom és un pintor-poeta, i en visitar-lo en la intimitat del seu estudi, hom no pot sentir altra emoció que aquella tan singular de què parla Heine quan per primera vegada visità a Weimar la casa de Goethe.»

No és pas gens excessiu—si tractem de guardar les degudes proporcions de talla, de lloc i també d'època—de trobar una certa concomitància espiritual entre el pintor català i el poeta alemany. No ho és, en primer lloc, si tenim en compte els gustos pictòrics de Goethe, el qual sabé admirar el paisatgista Claudi de



JOAN COLOM. EL BALADRE. COL. CAMPS. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. TARDOR. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. ALZINES. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. PINS I ALZINES. COL. JOAN CAMPS. FOTO BESTARD.

Lorena. I en segon lloc, tampoc no és, justament, perquè, en la profunditat del concepte estètic en la pintura de paisatge, Colom i de Lorena s'assemblen força. El darrer fou el paisatgista més líric del seu temps; sabé exaltar tota mena de bucolismes amb amor i sense que l'anècdota expressés el més petit menyspreu per la pintura. En un sentit, si així pot dir-se, racial, idèntiques circumstàncies concorren en Joan Colom. Ell, com de Lorena, és un pintor de base poètica, un pintor que, essent-ho de debò, té un contingut espiritual fortíssim.

Quan la pastositat de la pintura de Joan Colom no es fa excessiva, quan la densitat no ensordeix gens la fina joia sensual que la informa sempre, esdevé aleshores dosificada i apta, pel seu lirisme clar i substanciós, a recordar les belles teles del pintor, les obres del qual arribaren a constituir per a Goethe una de les seves afinitats electives.

No és Colom, per a dir-ho així, un realista tocat i posat; es val dels temes objectius, n'accentua tant com pot llur fesomia concreta; però té, d'habitud, una gran capacitat de fantasia en l'elecció dels elements representatius del paisatge, i és sempre eloqüent i profund en la rica orquestració de les qualitats expressives emergides de la puixant coordinació plàstica, nascudes del bell conjunt estructural del quadre.

És per això que hom pot suposar, ben justificadament, que també Goethe hauria admirat el nostre pintor, l'estètica paisatgística del qual és tan similar a la del seu pintor preferit, que hom diria que és tallada en un mateix patró arquitectònic. En les seves obres de producció darrera—algunes d'elles ací repro-

duïdes—el sentit arquitectural de Colom és tan vigorós com ho fou el d'aquell pintor que en 1600 neixia a les terres altes de Chamagne i que, més tard, atret pels paratges lluminosos apropiats a la mar Mediterrània, travessava els Vosgos a peu i esdevenia el més gran paisatgista de l'època. També el pintor Colom cercà aquests paratges únics, i en ells ha edificat el seu mestratge indiscutiblement excels.

Insistim, verament convençuts, en la nostra apreciació: Joan Colom és com un Claudi de Lorena, el qual hagués substituït els temes pastorals per la bellugor i el dinamisme de les fontades i els aplecs de les terres meridionals de Catalunya; és com un Claudi de Lorena rediviu, el qual hagués adaptat la seva pintura a l'actual modalitat vitalista i que, sense renunciar en el més mínim la seva estètica paisatgística tradicional, hagués elegit el nostre país com lloc de privilegi on millor i més folgadamente poder-la exercitar. El que hi ha és que Colom no ha hagut d'efectuar la cursa a peu dels Vosgos a les riberes de la Mediterrània. Ell hi ha nascut i no li ha costat tant de copsar-ne la depurada solemnitat i d'escutar-ne els divinals secrets. És pels grans mèrits adquirits en la constant plasmació del seu encís estructural i pictòric, que Joan Colom ha esdevingut el més selecte glossador d'aquests paratges meravellosament desentelats.

Moltes de les obres darrerament produïdes per aquest pintor, alhora que representen una felicitat caracterització de la seva voluntat constructiva, són el reflex vivíssim de les virtuts ideològiques que predominen, com a nadiues, dins el seu temperament de gran artista.

JOAN MATES



JOAN COLOM. SANTA CRISTINA. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. MERCAT A GIRONA. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. PEDRET. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. BELLOCH. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. CALELLA DE PALAFRUGELL. COL. CAMPS. FOTO SERRA



JOAN COLOM. GIRONA. FOTO BESTARD



JOAN COLOM. PAISATGE. COL. GIMFERRER. FOTO SERRA



APEL·LES FENOSA. RETRAT. 1933. COL. PUJOL. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. RETRAT. 1933. COL. PUJOL. FOTO SERRA.

A P E L · L E S F E N O S A

La qualitat de fragància reconeguda pel meu admirat amic Rafael Benet a les obres de l'escultor Apel·les Fenosa prové, sens dubte, d'un delicat component de la mateixa ànima de l'artista: la tendresa.

Una tendresa vestigi d'innocència dulcifica la matèria temàtica en la qual actua l'escultor. Matèria que mai no perd la dignitat de la pròpia natura, ans guanya emotivitat en ésser transformada en carn d'idea.

Una llei d'amor és a la base de l'art. Sense amor no hi ha lirisme: sense lirisme no hi ha art eficient.

Jo diria que les escultures de Fenosa estimen.

I, com menys tèrbol esdevé l'amor que extreu formes virtuals dels blocs verges, més es realitza, en la representació de les aparences humanes, aquella transfiguració subtil en música, encisada en imatges escultòriques, que revela singularment l'exquisida sensibilitat del nostre artista. Les seves Gràcies de

tòraxs prims i malucs amples, i la cadència amable dels cabells de les seves figures, prodiguen, en tònics harmoniosos, l'admirable identificació de gracilitat i gràcia que caracteritza l'art del nostre escultor.

En l'obra de Fenosa hi ha ritmes àgils, actualitat de vol i de repòs, estil i caràcter. Tot això, a un punt satisfactori de maduresa. Però, sobretot, l'aglutinant d'aquests accidents: el lirisme.

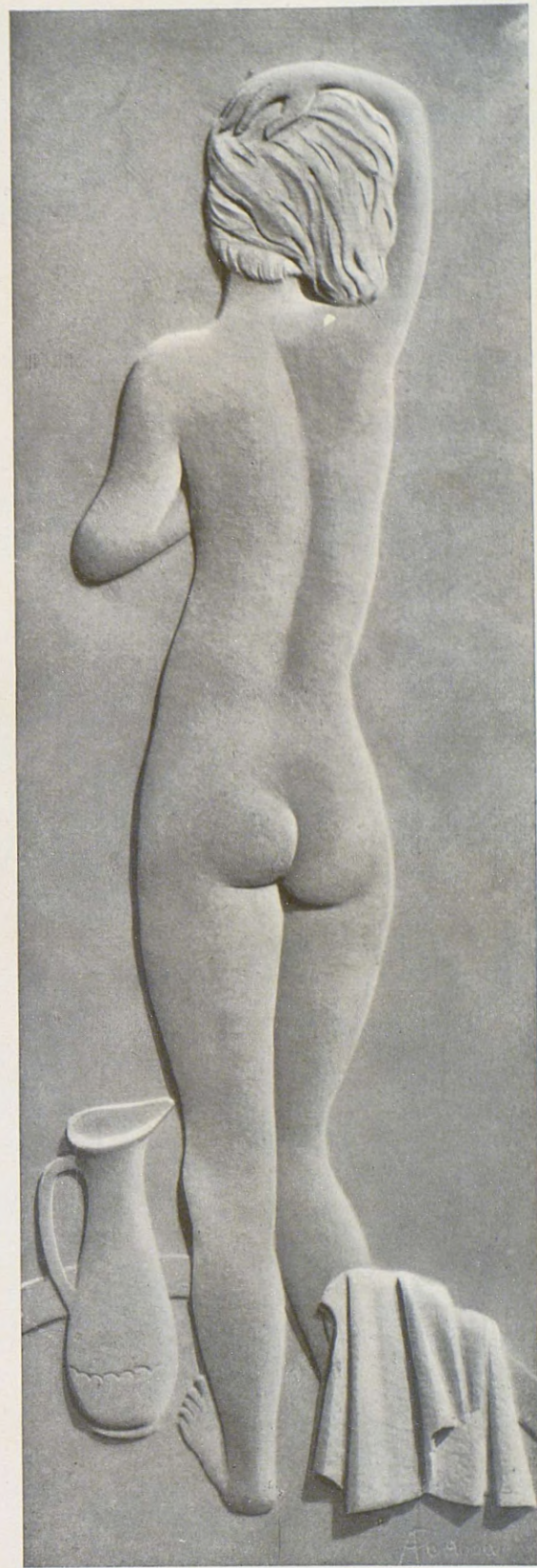
Emergents de qualsevol concepció artística i amb la gràcia inerme de llur candor, els fets vàlids de la sensibilitat s'imposen. Heus aquí unes testes d'infant l'egípcia del mirall, diferents plasmacions de les tres Gràcies, una guitarrista...

Tot recollint la línia casta i l'accent cordial de les escultures d'Apel·les Fenosa, sóc feliç d'expressar la meva emoció per l'obra d'aquest suavitós artista.

SEBASTIÀ SÀNCHEZ JUAN



APEL·LES FENOSA. NU DEL MIRALL, 1933. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. BAIX RELLEU, 1933. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. LES TRES GRÀCIES. 1924. COL. C. NART.



APEL·LES FENOSA. DONA TOCANT LA GUITARRA. 1924. COL. A. LEVEL.



APEL·LES FENOSA. CAP DE NENA. COL. P. CREIXAMS. FOTO MARC VAUX.



APEL·LES FENOSA. LES TRES GRÀCIES. 1933. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. BAIX RELLEU. 1933. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. CAP DE DONA. 1933. FOTO SERRA.



APEL·LES FENOSA. PARAVENT DE TRES FULLES EN COURE. 1933. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. NATURA MORTA. 1927. COL. ALBAREDA. BARCELONA. FOTO SERRA.

J A U M E M E R C A D É

L'obra d'aquest artista comença amb la fuga i l'entusiasme propis de la joventut, la qual és acceptada per la crítica amb un crèdit que després ha estat confirmat.

La seva personalitat es dissimula sota les influències de l'Acadèmia Galí, de la qual fou excellent deixeble, i es troba cohibida per la preocupació dels problemes pictòrics que allí es plantejaven.

La personalitat, però, existeix. Quan—encara que lentament—es desprèn de les boires escolars, aquesta personalitat apareix amb les característiques que han de constituir més tard la seva originalitat. En aquest procés cal comptar l'assimilació de tot aquell treball que al costat dels companys i sota la vigilància del mestre, constituïa el bagatge de la seva primera exposició.

En els treballs que ha vingut elaborant, hom s'adona que conserva d'aquella època els colors calents i daurats de la seva paleta, i la relació de valors a base dels tons foscos.

Gradualment, la paleta se li va aclarint. Els daurats de la seva primera època són substituïts pels tons argentats que el distingiran dels altres pintors. La relació de valors hi és obtinguda sense fer visibles els mitjans. El dibuix va ordenant-se. Ens apropem al pintor actual sense les perfeccions tècniques que han vingut

Som en un període de constructivitat; la preocupació del volum i de les ratlles, l'equilibri i la ponderació d'aquests mateixos, marquen les obres del nostre artista. Paisatges i natures mortes. Aquestes darreres, sensibles i delicades, les harmonies de les quals es fan remarcar visiblement.

Els paisatges urbans, harmònics també, nets i clars, els quals constituïran una novetat; aquests motius, juntament amb les flors, admirades en les Exposicions de Primavera, el pintor ja no els abandona, els continua, superant-se sempre.

L'artista ha trobat el maridatge de la seva personalitat i de les formes de la llum per ell representades. Així veurem, en endavant, la plasmació del paisatge de Valls en les seves teles. També eren de Valls els seus paisatges primers; en les seves primeres teles, però, el paisatge era la motivació d'uns quadres, mentre que actualment, l'anècdota del lloc representat desapareix per tal de trobar-nos amb la llum i les muntanyes de Valls fetes pintura.

El paisatge és projectat en les seves teles amb característiques exclusives del temperament d'aquest pintor, fill del país, el qual expressa fidelment perquè el coneix i l'estima com cap altre, i del qual sap sorprendre totes les seves fineses. Així s'aventura cada

vegada més pels camins desconeguts de la sensibilitat, per tal d'arribar a l'obtenció dels imponderables del paisatge i a l'agermanament de totes aquelles qualitats que ja des dels començaments constituïen la seva personalitat.

Ascendent sempre el seu camí, com ja hem indicat, toca els límits de la perfecció.

Des dels seus començaments fins ara, la trajectòria del nostre artista ha anat seguint l'òrbita de la pintura moderna francesa, més ben dit, ha rebut les seves influències beneficioses, i es troben aquestes reflectides en el seu treball.

Influència comprensible, donada la inquietud provocada per la sensibilitat d'en Mercadé, el qual, degut al seu treball d'orfebre, ha pogut mantenir-se davant la seva pintura com un espectador, la qual cosa li ha permès una actuació crítica de la seva obra, i li ha facilitat la correcció i la perfecció, que l'han portat a la superació de la major part de les seves condicions nadiues i a l'assimilació de les conquestes de la pintura moderna francesa.

L'obra actual es manté dins una serenitat que exclou la repetició. Podríem parlar en ella de la sumptuositat de la llum i de la severitat d'aquesta, expressades amb pinzellades sintètiques i el màxim de sobrietat i amb una realística comprensió de l'ambient.

Jaume Mercadé, amb les màximes possibilitats, avui posa en la seva carrera el problema dels clàssics—els problema de la limitació—i manté, amb l'esplendidesa màxima, la coordinació del seu treball amb els elements del nostre paisatge.

Les sensacions alhora de repòs, de dolcesa i fortitud que trobem en el paisatge de Valls, són evocades objectivament i amb tota llibertat, en les seves pintures.

El desenvolupament complet de la seva obra, no li permet altre camí que la intensificació de totes aquelles conquestes que ha obtingut en la seva carrera de pintor; l'afinament que no

ha d'excloure la força, i en conjunt portar totes aquestes qualitats vers l'obtenció de l'obra mestra.

Aquest és el camí que han seguit els grans mestres del paisatge. I en aquest sentit, la valor qualitativa de les darreres produccions de Mercadé, plenes de saviesa, no ens fan enyorar la frescor i l'empenta de la juvenesa, perquè sap mantenir sempre viva l'emoció creadora de tota obra d'art.

Heus ací el camí que ha recorregut l'obra de Jaume Mercadé des de la primera exhibició dels seus quadres, fins al moment actual. Hem cregut millor donar-ne aquesta visió panoràmica que no aturar-nos a fer un estudi concret de la seva producció darrera.

Avui Jaume Mercadé s'ha situat com una de les valors de la pintura catalana, lloc ben estimable reconegut per tothom.

La distinció de les seves natures mortes, l'argent dels seus paisatges, són prou coneguts avui per tots aquells que s'interessen i segueixen el moviment de la pintura a casa nostra.

No hem parlat de les seves figures per tal com aquestes són menys conegudes del públic, i encara, perquè representen una quantitat mínima de la seva producció.

Les que coneixem, però, d'aquesta, posen de manifest la seva ciència del dibuix i la seva força colorística, per bé que la seva personalitat hi apareix més cohibida. Fa l'efecte que les seves figuracions són tractades, més que com obres completes i per tant representatives d'una emoció estètica, com estudis, en els quals l'artista es formula problemes diversos per resoldre'ls. Es pot fer molt més aviat l'elogi de la tècnica que de l'emoció en elles expressada.

Malgrat tot, però, són obres dignes de la consideració de la crítica i que voldríem veure, més sovint, entre l'obra d'aquest artista.

JOSEP LLORENS ARTIGAS



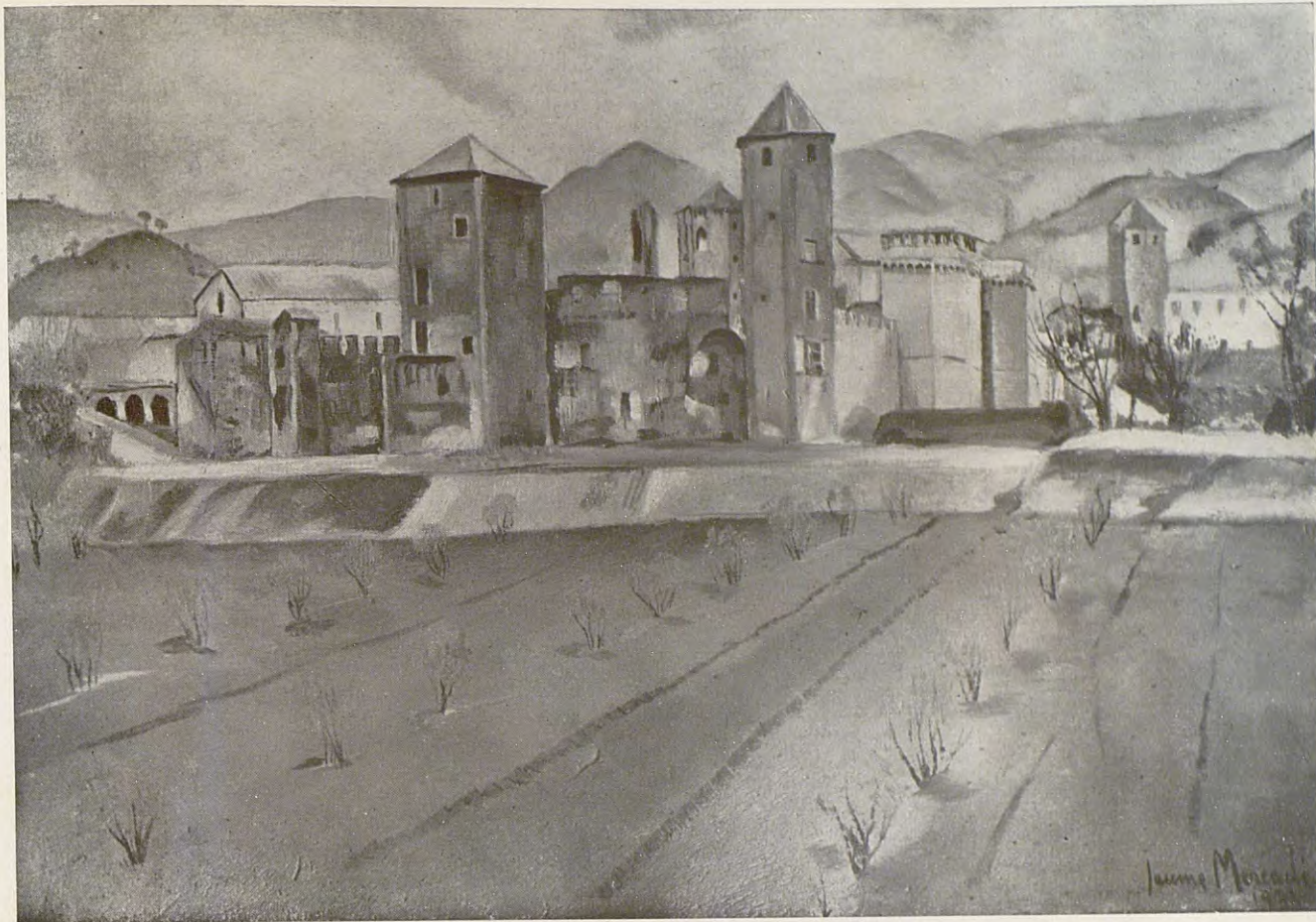
JAUME MERCADÉ. PRIMAVERA POBLET. 1928. COL. SANTIAGO JULIÀ. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. AMETLLERS. 1926. COL. JOSEP SALA. BARCELONA. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. HIVERN. VALLS. 1924. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. POBLET. 1933. COL. LLUÍS PLANDIURA. BARCELONA. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. PAISATGE TARRAGONÍ 1932. COL. LLUÍS PLANDIURA. BARCELONA. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. ALZINES I PINS. 1928. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. PINS. 1932. COL. GENERALITAT DE CATALUNYA. FOTO SERRA



JAUME MERCADÉ. FÀBRIQUES. VALLS. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA. FOTO SERRA.



JAUME MERCADÉ. ANEMONES. 1923. COL. CÍRCOL ARTÍSTIC. BARCELONA. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER, EL PARAL·LEL. 1930. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO GODES.

SOBRE E. BOSCH-ROGER

Això que diuen de vegades als artistes: «Vosaltres veieu el món per un forat», jo crec que—per als pintors sobretot—és l'exaltació més brillant i l'elogi més apreciable que pot fer-se del seu art. Per un forat el món apareix detallat i precís, i del seu espectacle hom pot destriar tots els matisos; per un forat hom pot evadir-se del panorama del món, que, fet i fet, és el que fa perdre'n l'encís; per un forat, finalment, hom pot fer-se càrrec amb detenció de les bel·leses del món i hom pot donar-se voluptuosament a la plasticitat dels seus paisatges. Cal, doncs, per a assolir, copsar i domtar tot allò d'esmunyedís i de bell que té el món, espiar-lo per un forat.

Aquesta constatació no ha estat feta fins que ha aparegut el món modern—la ciutat, diversa i imprevista com un mollusc—i fins que un hom no ha parat atenció en la bel·lesa dels paisatges urbans. Quan la ciutat ha enlairat els seus edificis, ha calgut mirar cap a terra, parar atenció en el raig de sol que s'esquitlla per les cantonades, adonar-se de la imponderable bel·lesa dels contrastos i dels vermells damunt dels grisos i adonar-se encara de tot el

que dóna vida al moll de la ciutat, que en un moment donat és una paret posada com un obstacle, o bé una finestra, o bé les barraques i els arbres dels suburbis. La intensitat, la diversitat dels panorames que se'ns donen amb una ciutat moderna és una inacabable mina d'elements plàstics. Una sola ciutat moderna ofereix tants elements com el món ampli i rodó de fa cent anys; la ciutat és inexhaurible. Em direu que cada època es porta el seu truc, però és innegable que l'aparició de la ciutat autèntica ha coincidit amb l'aparició del segle XX, i que l'aparició de la ciutat, amb totes les conseqüències que se'n deriven, significa una revolució en tots els ordres. L'aparició de la ciutat significarà, doncs, en el camp pictòric, que és el destinat a copsar-ne el color, el dinamisme, la poesia visual, en una paraula, una revolució major que en cap altre. La dificultat de reeixir a reconstruir l'espectacle ciutadà estarà en relació amb la diversitat i amb el moviment d'aquest espectacle. D'antuvi pot dir-se, però, que el que reïxi, ultra la qualitat de pintor, en posseeix una altra: la de pintor modern.



BOSCH-ROGER. EL PORT. 1933. FOTO SERRA.

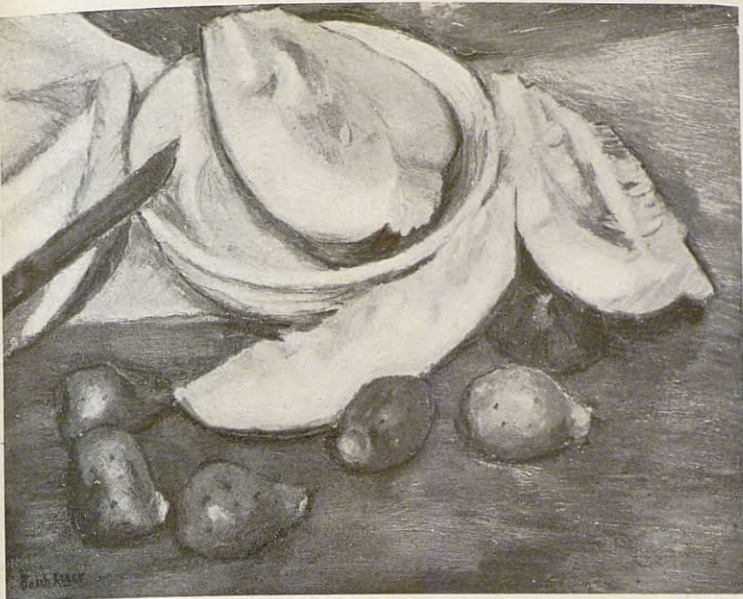
I, passat d'això, ¿què més podria dir-vos de pintura i de ciutat que no us hagués de citar, per tenir-los tan a la vora, els noms d'una ciutat i d'un pintor? Barcelona i Bosch-Roger representen avui l'exemple més gràfic i més exacte de tot el que vinc dient.

Creat a Barcelona, temperament molt modern, l'autodidacta Bosch-Roger està identificat amb la ciutat barcelonina i amb el ressol que ens ve de Montjuïc. Bosch-Roger ha atemperat—al llarg del temps—la seva manera de fer, del *fauvisme* al constructivisme; però Barcelona n'ha sortit sempre ben parada i sense engany. Tan identificat està el nostre pintor amb la seva i la nostra ciutat, que tot el que pinta viu sota la seva influència. En els seus bodegons pressentirem la llum de Montjuïc que s'escola pel finestral i que arriba fins a la tela i clarifica la paleta més aviat fosca del pintor, tot indicant-nos que a baix el carrer les botigues porten noms noucentistes i que el port s'endevina a la vora. Complexa, dinàmica, llorda, la ciutat per a Bosch-Roger és un escenari i un espectacle. Tot el que pertany a la ciutat és aguditzat definitivament en les seves teles. Espectacle i escenari es renoven constantment, i això és el que plau al pintor, que a cada moment ha d'utilitzar expressions diverses. Heus ací el dinamisme exuberant, audaciós i controlat. Aquest dinamisme valent porta Bosch-Roger fins als temes més difícils. Bosch-Roger rebol-

ca els seus pinzells en els obstacles d'una manera, sovint, dramàtica. Hi ha en la seva obra la constatació d'una greu inquietud, i l'acarar-se a les coses amb un rigor íntim i amb una causticitat sorprenent.

I, cosa simptomàtica, Bosch-Roger no es val de res més que d'ell mateix per a expressar aquest dinamisme. La paraula truc està desterrada del seu diccionari. Amador de la violència com a efecte de la seva mateixa inquietud, es dóna als contrastos; començà utilitzant una paleta de clarobscur que avui ha estat negligida, a canvi d'una gamma més ampla que li permet un joc més violent i més lliure. No per això Bosch-Roger ha oblidat els contrastos colorístics. Avui el blanc no alterna amb el negre, però el verd alterna amb l'ocre, i una ratlla vermella alterna amb una ratlla de blau. No oblidem, però, que Bosch-Roger ha desterrat del seu diccionari la paraula truc. Tan fàcil com seria, en una tònica de temes a tractar com els que tria o com els que conviden Bosch-Roger a donar-se al colorainisme, el pintor defuig, per contra, tot abús dels colors, i encara avui és un to melangiós el que domina en la seva paleta. De tard en tard salta l'imprevist, el crit, però això només quan s'ho porta l'espectacle i per guanyar plasticitat.

Bosch-Roger s'aboca als seus paisatges. La seva és una pintura estratègica, per la complicació de l'escenari davant del qual es



BOSCH-ROGER. NATURA MORTA. 1932. COL. ALBAREDA. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. NATURA MORTA. 1931. COL. MANUEL PALAU. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. MERCAT. 1933. FOTO SERRA.



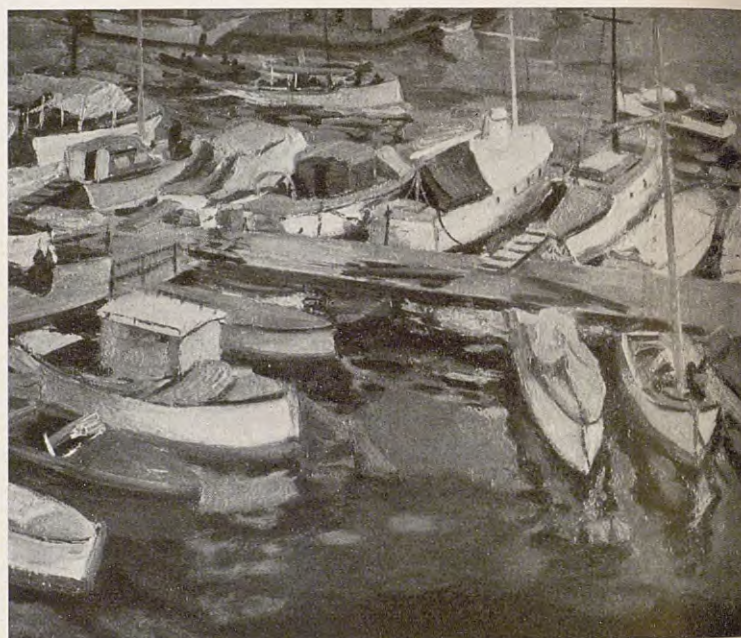
BOSCH-ROGER. ELS CANOTS. 1932. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. PAISATGE D'HIVERN. MONTJUÏC. 1934. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. PAISATGE DE MONTJUÏC. 1932. COL. JOSEP SALA. FOTO SERRA.

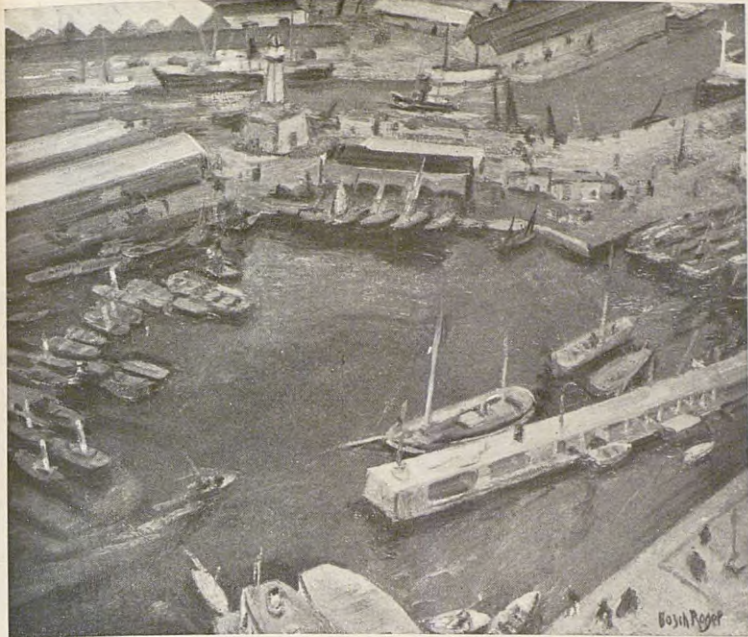


BOSCH-ROGER. UN RECÓ DEL CLUB NÀUTIC. 1933. COL. F. PÉREZ. FOTO SERRA.

colloca. Aquest abocar-se als paisatges li permet—a mitja vista d'ocell—recollir i concentrar la màxima quantitat d'elements pictòrics en l'espai més reduït. Tots aquests elements, materials, aferrats a la matèria, impressionen vivament la sensibilitat voluptuosa de colors, de moviment i de relleus, del pintor. La pintura de Bosch-Roger es debat en un món sensitiu i voluptuós. Tot el que pugui impressionar els cinc sentits és colleccionat i ordenat pel pintor. En les seves pintures, hi veiem, hi sentim, hi gaudim els cossos en llur moviment. Aquesta fibra realista del pintor no serà, però, suficient per a sotmetre'l a l'objecte fins a esclavitzar-lo. L'objecte depèn del pintor, que després d'apoderar-se'n el modifica i l'adapta; consciència constructiva i ordenada enmig d'una aparent dispersió.

De la ciutat mediterrània Bosch-Roger ha temptat tots els recons. Coneixedor aprofundit, captador meticulós de la pols de tots els miralls barcelonins, a Bosch-Roger li plau tant la renglera de platans del passeig de suburbi com la grisa grolleria estilitzada dels mercats, com l'onada artificial que assaja un ritme d'acordió de Noruega, en la humida i corcada cadena de les pedres del moll. Bosch-Roger s'acara amb un posat de guatlla inofensiva i observadora, amb tots els recons insospitats i de vegades tèrbols que s'adormen darrera Montjuïc. Però no sempre és el tràngol ni la ziga-zaga que li empeny els ulls; recons apacibles on la tarda assaja la seva perdigonada, amb verds frondosos i jardins per civilitzar. Paisatges primitius, «per civilitzar», exactament repetirem. Hi ha com una mena d'evasió, i Bosch-Roger segueix pintant això amb el mateix tarannà amb què pintava els bruits i el dinamisme de la ciutat moderna. Però l'evasió no hi és del tot. Pintura exuberant, sensitiva: hom pot veure, sentir i gustar el paradís que s'escola amb l'aigua d'una font i alhora la pols immunda i la paret cantelluda de les barraques dels suburbis. El contrast no el deixa mai, ni aquella mica de dramatisme de les seves teles. Adhuc davant dels temes apacibles, inventats per al repòs i per a l'abandonament, Bosch-Roger es sent colpit i hi endinsa un objecte incisiu i brillant com una navalla.

IGNASI AGUSTÍ



BOSCH-ROGER. EL PORT DES DE LA TORRE SANT SEBASTIÀ. 1932.
COL. J. M. RIBAS I CASAS. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. LA PALANCA. 1933. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. LA PASSAREL·LA. 1932. COL. J. M. RIBAS I CASAS. FOTO SERRA.



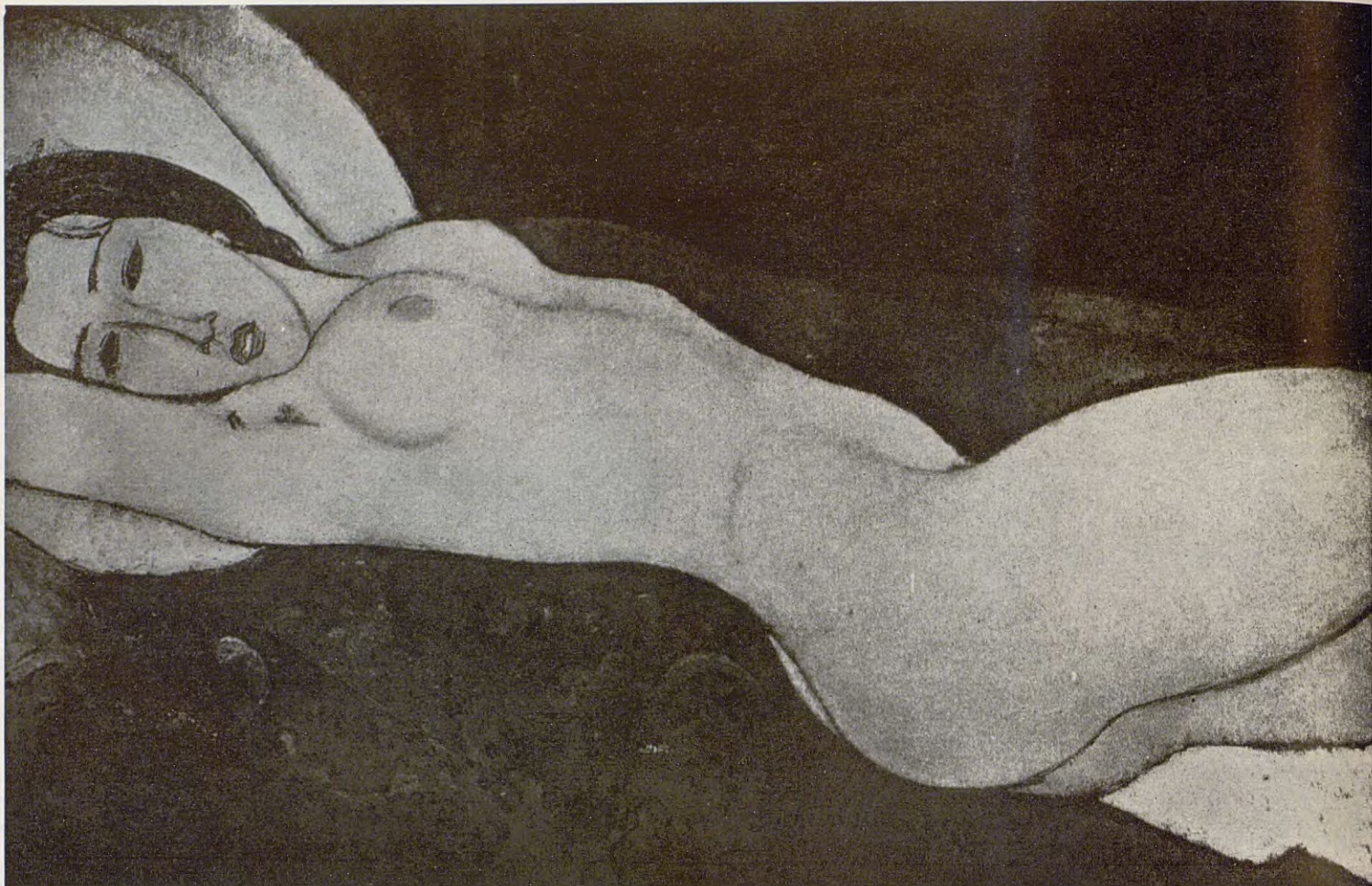
BOSCH-ROGER. BARQUES. 1933. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. EL RELLOTGE DEL PORT. 1931. COL. BASSAS. FOTO SERRA.



BOSCH-ROGER. L'ESTACIÓ DE SARRIÀ. 1932. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



AMEDEO MODIGLIANI. DONA ENDORMISCADA. 1917. COL. G. MEUNIER.

AMEDEO MODIGLIANI

Nat el 12 de juliol de 1884 a Livorno, on cursà els seus primers estudis. Visqué algun temps a Florència, a Roma i a Venècia. L'any 1906 s'establí a París, on morí el 25 de gener de 1920, a l'hospital de Charité.

Hi ha esparsos en les biografies i en els records vivents de Modigliani trossos rosa, blau i negre de la seva vida podrida pels estupefaents, l'alcohol i la fam, d'una humanitat, d'una grandesa i d'una senyoria avergonyidores. Els homes, en constant error judicial, victimaren aquest gran innocent, reu d'humanitat, el més gran pintor italià dels nostres temps.

Culte, Modigliani, coneixedor ferventíssim d'Alighieri, intoxicat tant de poesia absoluta com d'excitants prohibits, va conèixer, va estudiar i va aprendre dels seus italians «quan era burges», i de l'art negre, i de Cézanne, i del cubisme, sense embriagar-se'n. Els seus passats, els seus contemporanis, l'alcohol i l'haschisch no van poder exercir gran influència sobre el pintor. Amb els primers, però, adquirí coneixement, amb els altres... s'interposava... ell només. L'obra de Modigliani és sàvia i intel·ligent.

De 1916 ençà mai no hi ha res que ens reveli cap marrada, cap contradicció, cap negació dels seus principis. L'obra en acció ascendent creix, madura, va completant-se, és, qui sap!, a mig camí, quan la vida del pintor, vençuda per freqüents hemoptisis, s'extingeix. «Cara Itàlia!»

Les figures creades per Modigliani són llargues i fines i amb el coll corbat com una branca de palmera. En els seus rostres mai no s'hi reflecteix el dolor ni la tristesa. Les seves mans són fines, llargues i blanques. Modigliani és el pintor de la puresa.

Modigliani estilitza les formes, però no cau mai en l'amanerament. Els ulls de les seves figures, unes vegades plens de foscor, altres transparents com una aigua marina, altres d'una color tar-doral, i els nassos, llargs, tirant a l'esquerra, o a la dreta, o rectes, respirant intensament amb els narius ben oberts o mig closos, són sempre diversos i característics. Modigliani no deforma.

Modigliani és un líric intimista.

Modigliani és un pintor sensual. Ama la matèria. La pintura i la carn. Però la sensual densa flonjor de les sines abundants, i els ulls clucs dels melics, i la polpa tensa i flonja dels ventres, i les cuixes de les dones nues de Modigliani, pintades amb densitat de pasta, mai no desborden la puresa formal i el lirisme del pintor.

Les dones nues de Modigliani mai no fan olor de femella en llit.

JOAN MERLI



AMEDEO MODIGLIANI. LA MULLER DE L'ARTISTA. 1919.



AMEDEO MODIGLIANI. DONA ROSSA RECOLZADA. 1917. COL. BING.



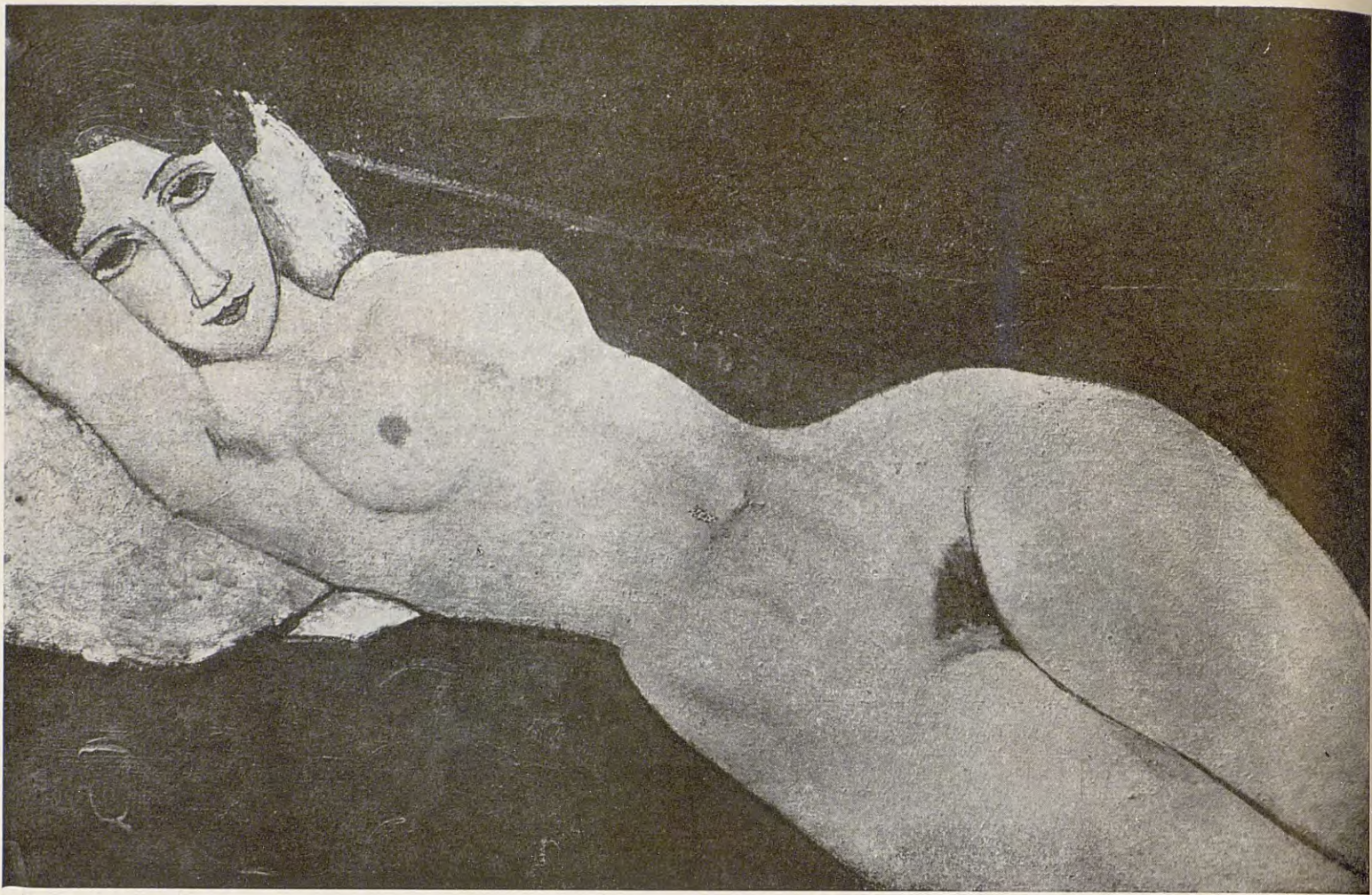
AMEDEO MODIGLIANI. RETRAT. 1918.



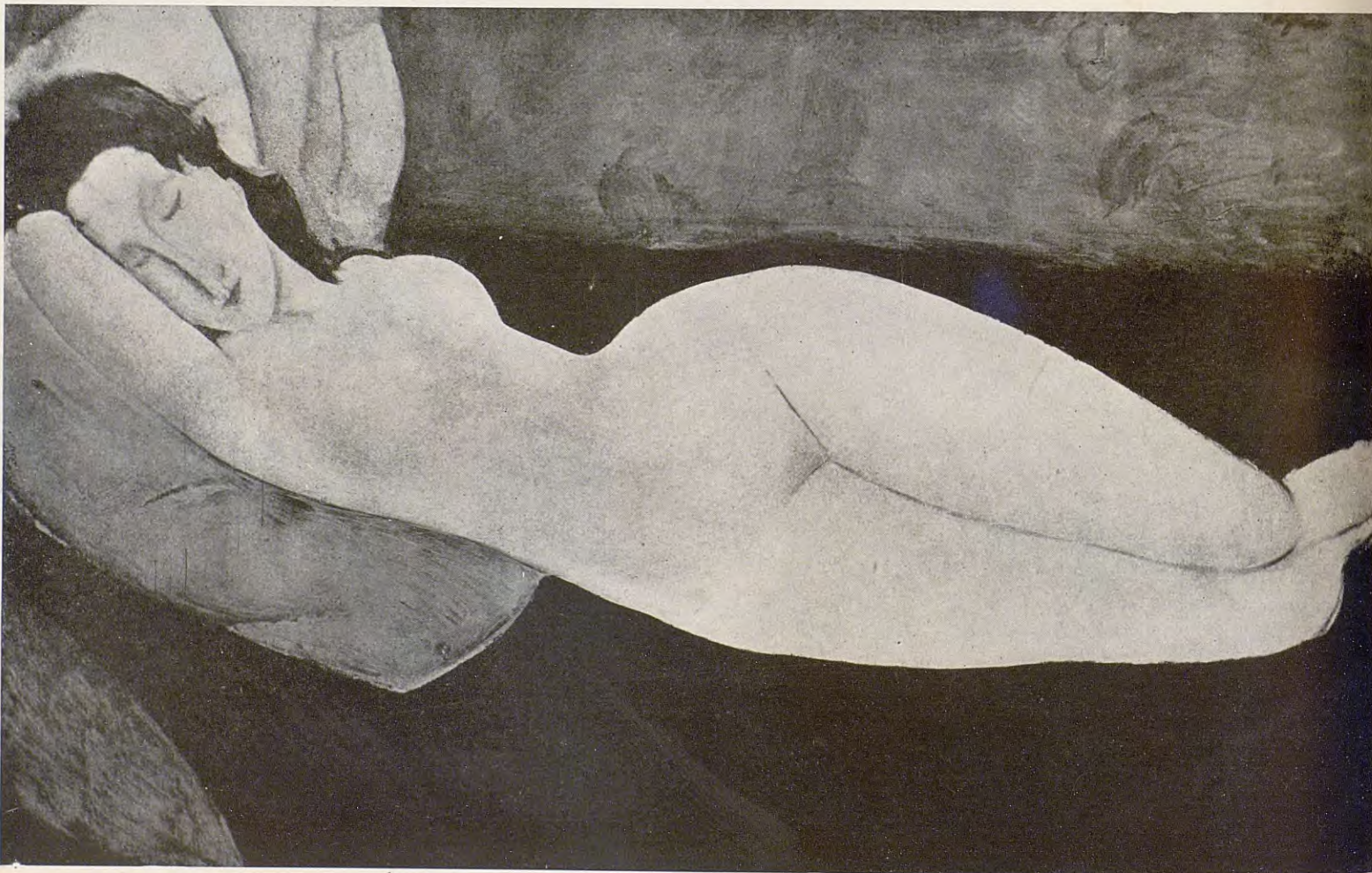
AMEDEO MODIGLIANI. EL COLL DE MARINER. 1917.



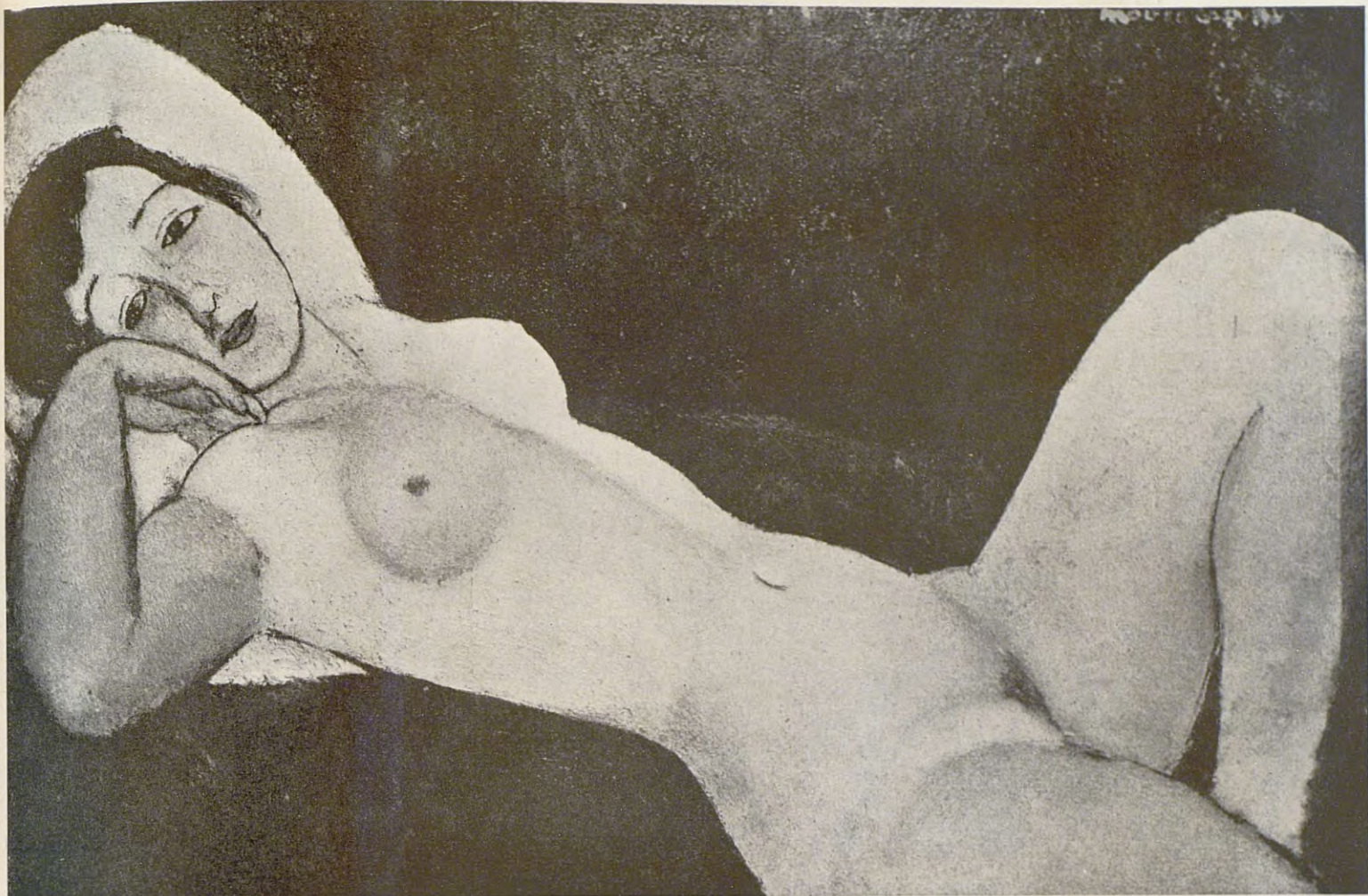
AMEDEO MODIGLIANI. FILLA DE POBLE. 1917.
COL. ZBOROWSKI.



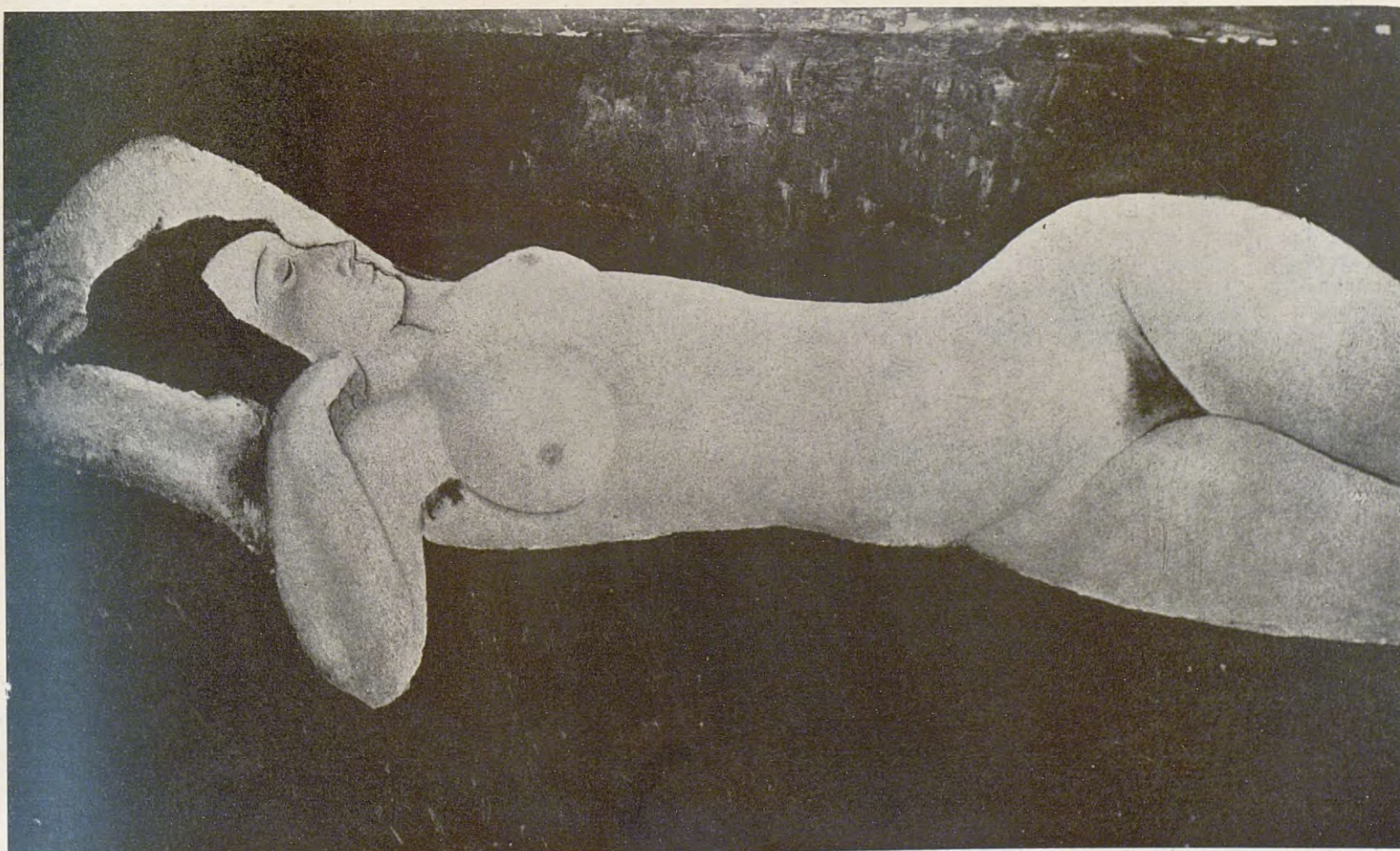
AMEDEO MODIGLIANI. NU AJAGUT. 1917. COL. BAIXERAS.



AMEDEO MODIGLIANI. NU AJAGUT. 1920. COL. BROOKS.



AMEDEO MODIGLIANI. SOMNIADORA. 1918. COL. NETTER.



AMEDEO MODIGLIANI. NU SOBRE UN DIVAN. 1919. COL. NETTER.



SOLEDAD MARTÍNEZ. FIGURA.



SOLEDAD MARTÍNEZ. RETRAT. 1931. FOTO SERRA.

SOLEDAD MARTÍNEZ

No són fruit únicament de sensibilitat alada les obres de Soledad Martínez. El control intel·lectual hi té a veure en cada un dels graons d'una evolució seguida. El secret que radica en elles és un fitar constant de llur autora en la simplificació, en la purificació espiritual i, de retop, en una mena d'impalpabilitat de la tècnica que ben plenament respongui a l'esperit.

Fou del tot contrària a aquesta la nostra primera impressió que tals obres ens causà. Un tripijoc d'influències ens va semblar descobrir-hi: París i l'Escola de París, amb el previ bagatge de les lliçons apreses mirant i remirant els grans impressionistes, els post-impressionistes més cabdals i el lirisme dels *fauves*. Maurice Utrillo i la seva *gaucherie* no ens hi semblava aliè.

I no obstant, a qui un dia darrera l'altre dia es capfica a ben conèixer la creació subtil de Soledad Martínez, aquell arplec de parentatges que damunt la pintora ens feia la impressió d'originar-hi un batibull de tècniques, se li apareix a no tardar com una sèrie d'influències favorables que s'han succeït en un bon ordre i han infòs a l'eclosió d'una poncella del jardí de Madame Morisot la saba que li cal per a esclatar com a gardènia blanc-trencada. Si Soledad Martínez va saber dir-nos, amb el seu cor tentacular, l'esquellerinc del barri parisenc amb l'ardida vegetal exornació del verd de regadora i amb el carmí-magenta del rètol de botiga, sempre, però, jugant amb el blavís i el gris del cel i la llunyania, i d'aquesta vibrant coloració sembla seguidament haver-se'n esmunyit a corre-cuita, no és que així vagi a expressar-nos un desig de canviar per la boirina la franquesa, evocant-nos sordament, i basant-se en una entonació preconcebuda, l'espectacle del món.

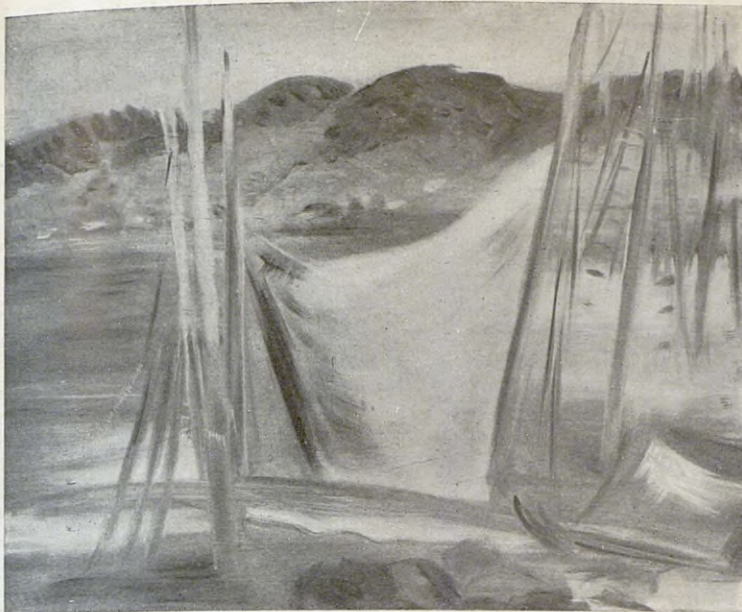
En cadascun dels moments de la pintura de Soledad Martínez es palesa el lliure albir, mai no s'hi marquen impositcions momentànies de l'instint que de tota altra humana facultat es desen-

tenguin, sempre hi ha el control de l'intel·lecte, que—en harmonia amb el cor—es dona pressa a intervenir; i no és la preconcepció afallerada únicament perquè faci l'obra ben bonic, la que arriba a decidir la intensitat i la gamma: és la meditació—un acte intel·lectiu—que com a preceptor sembla que actuï, amb el fi que la sensibilitat mai no es desboqui.

El trencament de tons diríem que en Soledad Martínez és deixonda sobre un jaç de claps sintètics, variant en cada tela. És en aquest sentit d'una visió conjunta (i en contra de l'amor per les ardides taques soltes que l'esmentat paisatge parisenc pot expressar-nos, en el sentit que l'avançament o canvi marca ben bé la trajectòria d'ella; però aquest avançament no té per base cap declarat criteri tècnic, sinó que es fonamenta estrictament en una impositció espiritual.

En reforç d'aquest judici la pintura mateixa ha volgut—simultàniament o en ràpida alternància—emprar en harmonitzacions pregones el rosa-caobí entrelaçat amb l'ocre en unes obres i el gris i el rosa-lilà en unes altres, i ha volgut sobretot dir-nos en els més recents instants d'Eivissa i de Mallorca, que quan la cosa s'ho demana, ni que en siguin molt de blanques o de ben lleus colors les barques i les velas de les barques que a primer terme reposen, pot ella pujar els colors del llunyedar, sense perill de perdre la perspectiva cromàtica, en les tofes verdes del turonet coster o en les teulades de les cases. Aquest detall és un dels que ens indiquen fins a quin punt d'espiritual finesa arriba l'art de Soledad Martínez. Ateny ella, despreocupant-se de la tècnica, i amb la conjunció preclara de la sensibilitat i el lliure albir, fineses en l'execució de les pintures d'una blava cel·lística a estones mig tintada de groc o de siena-carminós, d'un aire on palpitin els cors de les impúbbers o s'hi conta la història dels velers.

JOSEP F. RÀFOLS



SOLEDAD MARTÍNEZ. PAISATGE DE MALLORCA. 1933. FOTO SERRA.



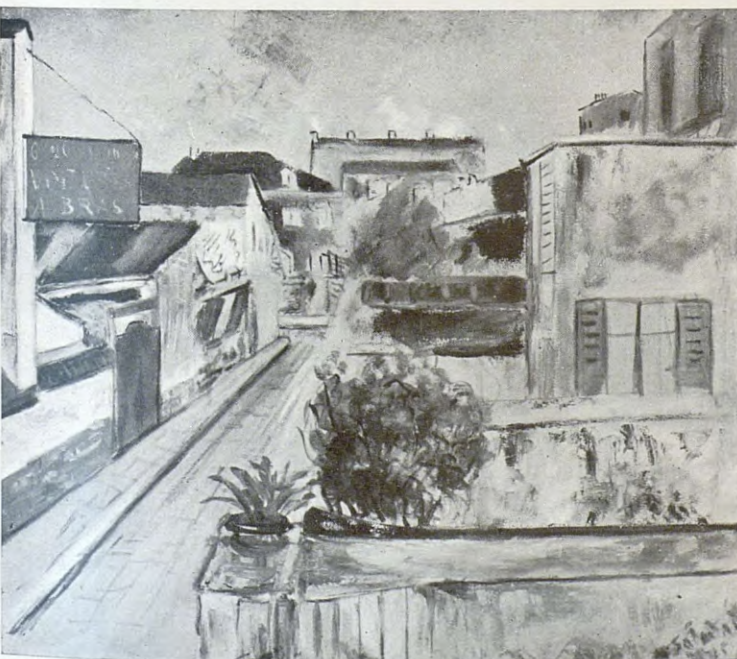
SOLEDAD MARTÍNEZ. PAISATGE DE MALLORCA. 1933. FOTO SERRA.



SOLEDAD MARTÍNEZ. FAISATGE D'EIVISSA. 1933. FOTO SERRA.



SOLEDAD MARTÍNEZ. PAISATGE DE POISSY. 1933. FOTO SERRA.



SOLEDAD MARTÍNEZ. CARRER DE PARÍS. 1926. FOTO SERRA.



SOLEDAD MARTÍNEZ. ESTUDI. 1928. FOTO SERRA.

Un grup d'Art Constructiu a Madrid

M'és demanat que digui quelcom del Grup d'Art Constructiu que he fundat a Madrid. Jo ho faré amb moltíssim plaer.

La cosa no és fàcil d'explicar en poques ratlles. Però començo per dir que aquest Grup no és un grup més, com tants altres que es fan i es desfan: grups en què s'apleguen uns quants pintors i escultors sota un nom.

No; és quelcom amb una finalitat ben precisa, i a més creat en vista a una actuació determinada. La seva finalitat ja queda declarada pel seu nom; quant a la seva actuació, és contra la desorientació i anarquia artística. Anem a explicar això, i després com està constituït i en quina forma funciona.

He dit que no era fàcil explicar això breument, no per la natura de la cosa, que no té dificultats, sinó perquè s'ha de fer un xic d'història.

Farà cosa d'uns quatre anys, d'una conversa tinguda amb Theo van Doesburg va sortir la idea de fundar «Cercle et Carré». Quina finalitat tingué aquell grup? La mateixa que té ara aquest, fundat a Madrid, enfront de les mateixes causes que varen determinar aquell: divagació, anarquia, manca de base, fals concepte de l'art plàstic, tendències morbofes, snobisme; gosadia i mala fe, aliades, per a imposar-se, tant pel desig de reputació com de profit material. És a dir, desconeixement en uns; en altres, propòsit deliberat d'arribar no importa per quin mitjà. Tot plegat, un safareig. Però aquí s'ha de dir que sense la dèria que tant ell com jo hem tingut sempre d'aplegar la gent per a un fi d'aquesta naturalesa, no hauria sorgit la idea. L'atzar va fer que ens trobéssim i la cosa va cristallitzar immediatament. «Cercle et Carré» va ésser un fet, va tenir la seva revista, va fer les seves exposicions, va donar conferències, fins que elements com els que es proposava combatre, treballant-lo per dins, varen desnaturalitzar-lo de tal manera que ja no va tenir objecte la seva existència, i vàrem deixar que s'extingís tranquil·lament.

Recordo tot això, en pensar ara en aquest nou grup de Madrid (que ben aviat tindrà major importància que la que va tenir «Cercle et Carré» a París), perquè, si bé el propòsit i actuació són els mateixos, té en canvi altra estructura i altra base que, potser, faran més duradora la seva existència. No és, com he dit, un grup per afinitats de tendències (com fou «Cercle et Carré») entre diversos artistes, i que s'apleguen sota una bandera; és més aviat una escola de treball i de treball de conjunt, en sentit ben estricte, constructiu i no combatiu, desinteressant-se de tot el que passa al seu voltant, atent sols a fer feina conscient.

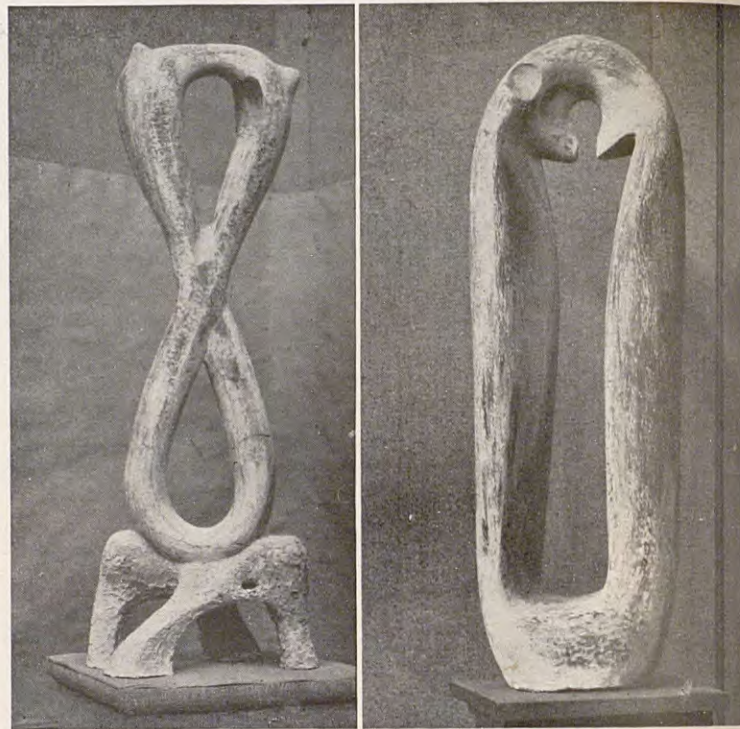
Si els qui varen amidar la Terra varen deduir després el sistema decimal, nosaltres, basats en altra mida, hem determinat una base, i aquesta és la nostra raó de l'ésser, i de l'ésser en la forma que ens anem formant. Tot, dins del Grup d'Art Constructiu, és determinat, lògicament bastit per raó necessària. Anem a coses concretes, constants, controlables, avui i sempre. És aliè al nostre propòsit el fer art modern o tradicional: res d'això no resa amb nosaltres. Però sí volem un art en el sentit de creixença (que per aquest fet ha de donar coses noves), és a dir, de continuïtat, en la sola línia que nosaltres posem i devem admetre. Perquè el que nosaltres entenem per construcció no és quelcom en sentit unilateral, sinó universal, és a dir, no solament plàstic, sinó dins una totalitat, abraçant tots els ordres que volem dins la unitat.

Així queda estructurat el nostre grup, determinant-se tot dins d'ell per llei constant, i que ha d'ésser la que és i no altra. De manera que, o bé s'ha d'acceptar per enter el que ha motivat la seva existència — la idea de Construcció —, o rebutjar-lo també totalment.

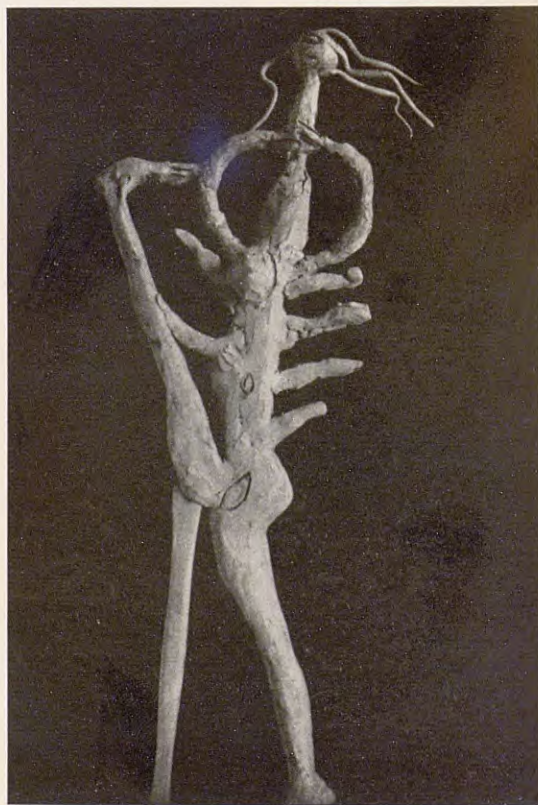
He dit que era una escola de treball, però no una escola d'art. En efecte, no ho és. Si té un principi sobre el qual es fonamenta tot, no té, en canvi, dogma de cap mena i permet tota mena de manifestacions, tant en el que respecta a la personalitat artística de cadascú com en sentit creatiu de noves modalitats. Al contrari, aquesta diversitat ha d'ésser el fruit d'haver obtingut la llibertat pel coneixement clar de les coses, pel que podria dir-se saber.

I això ens porta al que és entranya de la cosa: ciència. Ciència, sí, però no tal com s'entén correntment l'activitat que cau sota aquesta denominació; no per això unilateral, sinó universal; de la qual ciència l'art és una part, o més bé, un mode de manifestació: l'expressió estètica.

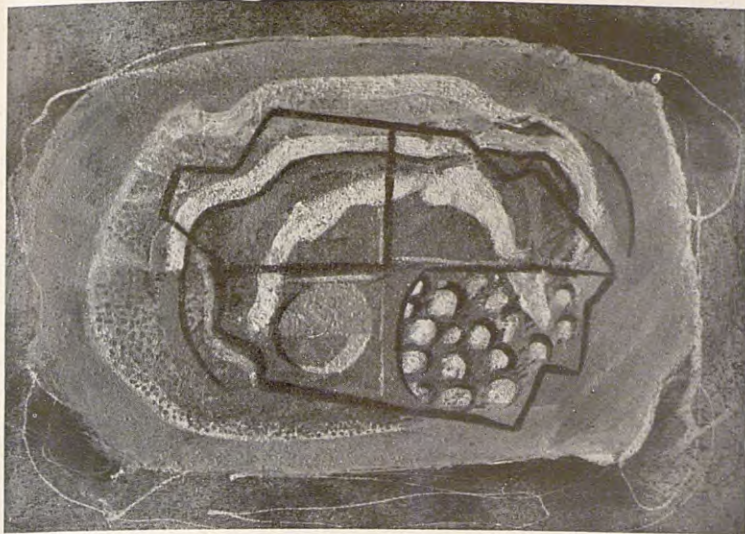
Aquesta, per altra banda, hem volgut portar-la a la màxima puresa: que només fos plàstica, rebutjant tota mena de descripció, de representació, d'influència literària, social, religiosa, moral, etc.



E. DÍAZ YEPES. ESCULTURA



BENJAMÍN PALENCIA. ESCULTURA. 1928.



BENJAMÍN PALENCIA. PINTURA.



MARUJA MALLO. ESPANTAOCELLS. 1931.



L. CASTELLANOS. PINTURA.

Anant, a més, dret a quelcom de concret, d'absolut, amb contingut real.

En resum, anar a la consciència de les coses, però sense matar l'instint ni l'emoció, sinó més bé, enquadrar aquesta part vital en l'arquitectura, dins l'ordre i la mida.

Quelcom de nou?

Res d'això. Al contrari, continuació; però, com he dit abans, en el sentit de creixença. Tradició, si voleu, però única, absoluta, ja que és per raó necessària. És el cas d'una llei, que no comparteix amb cap altra la seva existència, ja que la contradiria. I també, com he dit més amunt, quelcom que s'ha d'acceptar o rebutjar en la seva totalitat.

Si estem dins un sentit de tradició, no és per a refer cap període d'art, ja que no hi estem en sentit històric. Aquest aspecte no ens interessa sinó pel que enclou de constant. I vet aquí la

idea que jo he llançat aquí i per la qual treballa aquest grup.

Els treballs, que per ara són treballs de laboratori i que per aquesta raó no són obra definitiva, no crec que tinguin interès per al públic. No sóc, per aquesta raó, partidari de donar-los a llum.

Però el Grup té els seus amics, pintors i escultors, que ens encoratgen amb llur adhesió i que han volgut respondre a la nostra invitació cedint llurs obres per a formar una sala a part dins el Saló de Tardor d'enguany, aquí a Madrid.

També crítics d'art amics han pres la paraula en ocasió d'aquest saló nostre, explicant la significació del Grup.

I és tot el que de moment puc dir, per ésser tot just en el començar.

J. TORRES-GARCIA

Madrid, novembre 1933.

U N I T O N E

«Unit One» és el nom d'un grup recentment constituït d'artistes anglesos pintors, escultors i arquitectes, el qual s'ha manifestat per primera vegada fa quatre o cinc mesos a la Mayor Gallery de Londres.

«Unit One» és compost pels artistes següents: Colin Lucas, Frances Hodgkins, Edward Wadsworth, Bàrbara Hepworth, Henry Moore, Edward Burra, Wells Coates, John Armstrong, Paul Nash, John Bigge i Ben Nicholson.

Una cirera fa seguir una altra cirera o un penjoll.

A propòsit de la presentació de «Unit One», el senyor Herbert Read, a qui, per inhibició, cedim tot seguit la paraula, ha dit:

«Unit One» no és un grup de nous artistes. Els onze membres que el componen tenen ja una reputació establerta. No propugnen cap nou principi en art. Aleshores? L'artista modern és essencialment un individualista. El seu desig no està d'acord amb cap patró, no vol seguir cap línia, no vol rebre instruccions de cap mena, sinó ésser tot el més original possible. Ésser ell mateix i expressar-se segons ell mateix en el seu art. Però els artistes originals, com Wadsworth, han de crear-se un públic perquè apreciï llur art; han d'ésser, no tan sols poetes o pintors, sinó també propagandistes de llur poesia o de llur pintura. Consideren, inclús, qüestió important per a un artista servir-se d'un agent de publicitat i anunciar-se ells mateixos obertament. Han de recórrer als més subtils i més suggestius mitjans per a atreure's l'interès del pú-

blic sempre apàtic. La unió dels artistes d'«Unit One» és espiritual, no pas tècnica. Aquests artistes entenen que cap mètode de pintar, d'esculpir o de fer arquitectura no és el més just. No creuen que llur art expressi un sentiment comú ni tenen una ambició directriu. Paraules d'un dels seus fundadors, Paul Nash: «L'«Unit One», pot dir-se, s'ha aixecat per expressar l'esperit contemporani, el qual manifesta peculiarment l'avui en pintura, escultura i arquitectura.» Aquest esperit contemporani pot ésser distingit per un abandó general del criteri de «copiar la natura» en pintura i dels estils històrics en arquitectura. Les Acadèmies existents estan desastrosament fora de lloc en relació a l'esperit de l'època. Hem de procurar crear noves acadèmies que puguin, en una data propera, prendre les funcions de les velles. L'«Unit One» no pot, de moment, arrogar-se la infallibilitat. Pot resultar fantàstic posar el vi novell del modernisme en els vells cups de la tradició acadèmica. Una nova tradició apareix. I com que aquesta tradició creix, requerirà l'organització i la formulació que proporcionen les acadèmies. «Acadèmia» és un mot del qual s'ha abusat i mai no serà possible redimir-lo. Però, entretant, com que les funcions d'una acadèmia són necessàries, aquestes poden ésser acomplertes en el futur per grups del tipus «Unit One».—

Encara deia més coses el senyor Herbert Read. Però no eren més originals que aquestes. N'hi ha ben bé prou.

No és necessari afegir-hi res més.

★

NOTICIARI

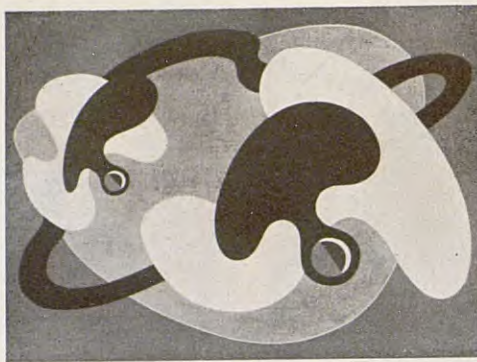
Ho hem dit en un altre número: les notícies i les actualitats són tan relatives en una revista d'aparició mensual, que aquesta secció no és absolutament necessària i pot cedir el seu espai, quan cal, a una altra matèria menys moridora. Però ara, justament, hi ha notícies i actualitats que ho seran encara molt temps després que aquest cinquè número d'ART haurà vist la llum.

L'EXPOSICIÓ DEL NU, reportada documentalment en el número quart d'ART i en aquest, ha tingut l'èxit que els seus organitzadors desitjaven i el que els seus detractors li han facilitat. L'exposició, però, haurà desencisat els paladars preparats per la literatura en blanc, blau i rosa que ha estat profusament creada al llindar mateix del bon gust i la moral, amb la possible intenció de demostrar el despropòsit dels seus organitzadors. Ara que l'Exposició del Nu ha parlat per ella mateixa, seria qüestió que sortís algú que trenqués un esqueix d'alfàbrega en honor i desgreuge de l'entitat organitzadora i dels senyors que tingueren l'honor d'ésser igualment incriminats per llur qualitat de membres del jurat al qual fou encarregada la difícil missió de seleccionar i escollir les obres que l'han constituïda.

EL MINISTRE de Comunicacions postals de l'Estat francès, M. Mistler, ha encarregat originals per a l'edició de timbres de correu als artistes Dunoyer de Segonzac, Daragnès, Laboureur, Ceria, etc. No és mai tard si l'home arriba! M. Mistler s'ha cobert de glòria i no voldríem altra cosa sinó que a casa nostra fos dignament imitat. Els col·leccionistes intel·ligents de timbres tenen segurament aquest mateix criteri, i per tal que ací fos seguit l'exemple hi podrien fer tant o més que nosaltres.

ART s'associa fervorosament als actes de l'homenatge que els artistes i col·leccionistes catalans rebran al mestre Joaquim Mir, amb motiu de la seva Exposició constituïda amb obres de les seves millors èpoques que la Sala Parés ha organitzat del 27 de gener al 9 d'aquest mes de febrer.

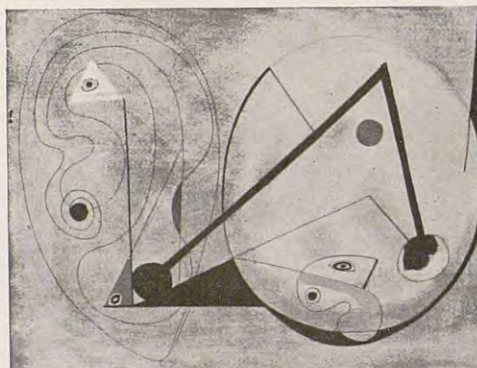
AMB AQUEST cinquè número, ART és a menys de la meitat del que constituirà el seu primer any d'existència. És en premsa el número extraordinari consagrat a l'obra pictòrica d'Isidre Nonell. Desitjant que l'esmentat volum sigui el més complet possible, la Direcció d'ART prega tots els propietaris o coneixedors de nonells vulguin donar-li'n coneixement, o bé trametre-li bones fotos contenint al dors el títol del quadre, la data, les mides i l'adreça i el nom del propietari.



EDWARD WADSWORTH



EDWARD BURRA



BEN NICHOLSON



BARBARA HEPWORTH

I ACTUALITATS

«ENS MANCA UN PALAU D'EXPOSICIONS D'ART» és el títol d'un article aparegut en el número primer d'ART, que és, en aquestes vigílies de la convocatòria als artistes per a l'Exposició de Primavera 1934, actualíssim. És cada dia més apressant que Barcelona compti amb un Palau d'Exposicions d'Art on les grans manifestacions col·lectives anuals, la revisió de l'obra dels nostres valors traspassats i la dels nostres grans mestres vivents, i les exposicions d'artistes estrangers, impossibles fins ara, per manca del local convenient, puguin celebrar-se amb el màxim de dignitat, tal com pertoca a Barcelona pel seu bon nom i l'honor que deu als seus artistes.

L'Exposició de Primavera de l'any darrer —el temps que ha passat d'aleshores ençà no ens autoritza a oblidar-ho— ens va fer contraure un compromís, fou contret verbalment i explícit per les nostres primeres autoritats, que consistia a dotar ben aviat els nostres artistes plàstics d'un Palau d'Exposicions d'Art, que resolgués per sempre el problema angoixós de no saber mai on es podrà celebrar l'exposició anual, i les deficiències de la seva precària instal·lació. L'article alludit advocava perquè aquest any l'Exposició de Primavera, tercera d'ençà de la seva represa, pogués ja ésser estatjada amb la propietat que es requereix.

BEAUX-ARTS, la prestigiosa revista francesa, ha tingut oberta a casa seva una exposició intitolada «Seurat, ses amics et la suite de l'impressionisme».

ALGÚ, en recordança d'articles de més de dos dels nostres més distingits crítics, ha assenyalat la conveniència, potser, que s'establís unes regles generals que podrien regular l'atorgament de premis i mencions, la concurrència a un concurs i els concursos mateixos, el que poguessin o no generar la desnaturalització dels establiments de beneficència, etc., la qual cosa, possiblement, no és desorbitada.

MODIGLIANI. Amb motiu de les exposicions que d'aquest artista s'han celebrat recentment a París i Bruxelles, s'ha fet molta literatura sobre la seva vida de bohemí més o menys sincer. Els artistes d'una vida pintoresca, com més dolorosament pintoresca millor, són, generalment, més discutits comentats i coneguts per aquesta que per llur obra, la valor de la qual, si la té, i gran valor té la de Modigliani, la d'Utrillo, la de Soutine, sembla que els sigui reconeguda i estimada a més a més. Especulació cruel, quan no és escrita d'un germà de l'ànima, aquesta literatura del pintoresc, tan sols del pintoresc, de la vida d'un home que ha restat, per sobre de tot, un gran pintor.



DURAN CAMPS. GALERIES LAIETANES.
3-13 GENER 1934.



JOSEP MOMPOU. SALA PARÉS. 13-26 GENER 1934.



ENRIQUE OCHOA. GALERIES LAIETANES.
9 - 22 DESEMBRE 1933.



RAMON LÓPEZ. GALERIES LAIETANES.
23 DESEMBRE 1933 - 5 GENER 1934.



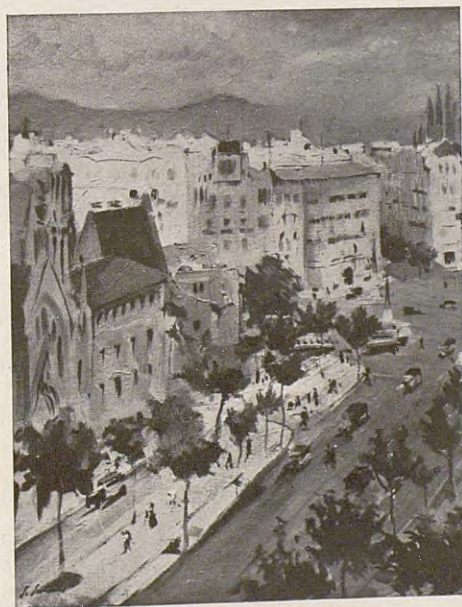
TITO CITTADINI. SALA PARÉS.
30 DESEMBRE 1933 - 12 GENER 1934.



BRUNO BERAN. GALERIES LAIETANES.
9 - 22 DESEMBRE 1933.



SANTIAGO COSTA. GALERIES LAIETANES.
23 DESEMBRE 1933 - 5 GENER 1934.



SALVADOR SABATES. ART VIVENT. SALA BUSQUETS.
29 DESEMBRE 1933 - 12 GENER 1934.



JOAN ROVIRA. ART VIVENT. SALA BUSQUETS.
29 DESEMBRE 1933 - 12 GENER 1934.

E X P O S I C I O D E L N U

ORGANITZADA PEL CÍRCOL ARTÍSTIC DE BARCELONA - SOTERRANIS ESTACIÓ DE SARRIA, PLAÇA CATALUNYA - DESEMBRE 1933-GENER 1934



ANTONI VIDAL ROLLAND. FOTO ARXIU MAS.



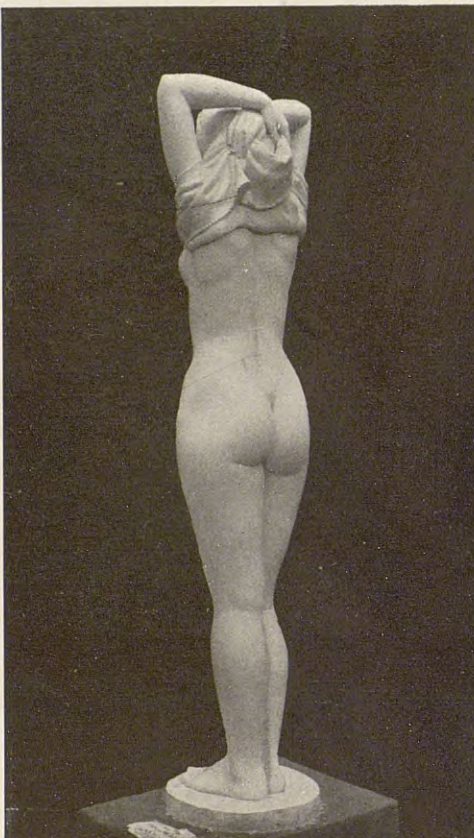
ANTONI VILA ARRUFAT. FOTO SAGARRA I TORRENTS



ERNEST SANTASUSAGNA. FOTO ARXIU MAS.



J. FABREGAT. FOTO SAGARRA I TORRENTS.



ANTONI PAREDES. FOTO ARXIU MAS.



JOSEP CLARÀ. FOTO ARXIU MAS.

LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL



ELISI MEIFRÉN. SALA BUSQUETS.
13-26 GENER 1934.



PERE CREIXAMS. FOTO SAGARRA I TORRENTS

LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL



JOAN ANTÓ. ART VIVENT. SALA BUSQUETS.
29 DES. 1933 - 12 GENER 1934. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. PLAÇA D'OCATA. 1933. FOTO GODES.



M I Q U E L V I L L À

L'art és l'expressió d'una emoció amb mitjans emocionants. No recordem qui ho va dir. Ni quan. Però heus ací, en poques paraules, una definició de l'art més simple que tots els tractats del bell i més clara que totes les estètiques i totes les teories.

Els qui, sortosos d'ells, han nascut amb un cor sensible, s'emocionen fàcilment. Tenen la facultat d'experimentar múltiples impressions morals.

Aquestes emocions, els uns se les callen. Agradables o penibles, se les guarden, en frueixen o les suporten en silenci.

D'altres, per contra, tenen la necessitat d'exterioritzar-les. Llurs sentiments més íntims es manifesten vivament i sobtadament. Són explosions. Brollen com l'aigua calenta dels gèisers.

Ara bé, aquestes darreres emocions adopten diverses configuracions exteriors. Dins les arts, l'escultor les traduirà amb plàstica corpòria, el pintor amb línies i colors, el dansarí amb plàstica animada...

Però, entre aquests artistes, n'hi ha que treballen per llur goig personal, que volen donar una forma a les emocions experimentades, i que no volen mostrar a ningú aquesta materialització, que guarden gelosament com un record. A aquests, no se'ls pot exigir que llurs transcripcions, exclusivament per a llur ús particular, siguin clares i entenedores.

Aquests mitjans han d'ésser el més universals possible. Seran tant més emocionants com més generals siguin. Si el cubisme, el sobrerrealisme i altres ismes han fet fallida, és perquè les emocions hi eren expressades amb mitjans inintelligibles de tan íntims i personals. Aquelles emocions, expressades amb xifres, amb caràcters de convenció, només tenien un sentit per a les persones que les havien creades i per a aquelles, poques, que, amb una sensibilitat semblant a la de l'autor, podien emocionar-se amb aquell vocabulari xifrat.

L'art és l'expressió d'una emoció amb mitjans emocionants. Aquests mitjans, si no són universals, no seran emocionants, seran perfectament inoperants.

I heus ací que ja hem arribat allà on anàvem. Miquel Villà és un artista que expressa les seves emocions amb mitjans emocionants. Emocionants perquè universals.

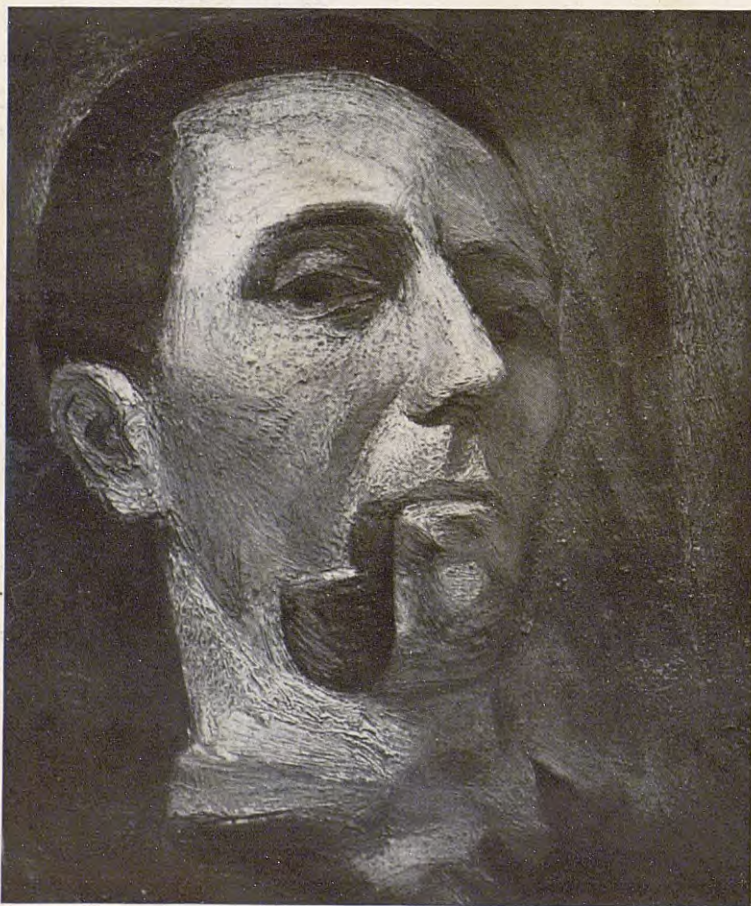
Miquel Villà és un home d'una sensibilitat extraordinària, que experimenta una gran riquesa d'emocions. Un home dotat. Aquestes sensacions, però, Villà no les rep contemplant els seus paisatges interiors, com tants d'altres, sinó esguardant els paisatges exteriors. Villà és un apassionat de tot el que el rodeja, dels grans espectacles naturals, de la vida, en un mot. I és davant d'aquesta quan la seva ànima es sent torbada. I és aleshores quan Villà



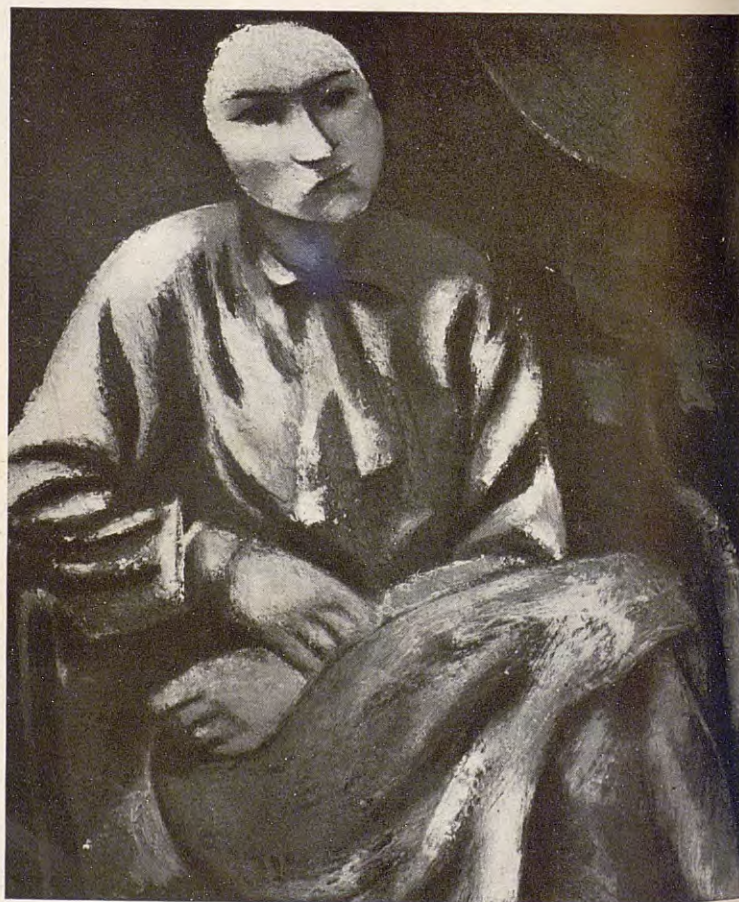
MIQUEL VILLÀ. LA FINESTRA. AMSTERDAM. 1932. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. LA FINESTRA. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. AUTORETRAT. 1933. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. RETRAT DE LA SRA. W. H. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. LA CUINA. 1933. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. CANAL D'AMSTERDAM. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. LA MUNTANYA DE SANT MATEU. 1932. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. MASNOU. 1932. FOTO SERRA.

sent la necessitat d'eternitzar aquesta seqüència d'emocions, de donar-les una forma i de fer-ne participar els seus semblants.

Pintor nat, Villà no pot materialitzar d'altra manera aquestes emocions que amb formes i colors. I aquests seran l'intermediari entre les seves emocions i les dels altres. Els mitjans per a expressar les seves emocions.

Però ja hem dit que aquests mitjans, per a poder comunicar a la resta dels mortals l'emoció de l'artista, han d'ésser emocionants. I per a ésser emocionants han de tenir un abast universal, han d'ésser entenedors, han d'ésser compresos pel més gran nombre possible de persones.

Miquel Villà, que ho ha vist clar, no ha volgut explicar-se amb clau, amb codi secret o xifres. No. Ha volgut expressar-se, no amb un dialecte o amb una llengua de difusió limitada, sinó amb un llenguatge internacional, una mena d'esperanto. I ha anat a cercar els mots del seu vocabulari en les grans constants, en els grans standards humans, els més intel·ligibles. Ha anat a cercar les formes i les colors per expressar-se en la natura. Cal afegir que no les podia anar a cercar enlloc més. Car, com hem dit, Villà només s'emociona davant els paisatges exteriors, davant el gran espectacle de la natura.

Parlem ara, si us plau, del procés que segueix Miquel Villà per traslladar a una tela les emocions rebudes del natural.

Primer, aquestes sensacions són una gran confusió. Un perfecte caos. Villà les transporta atropelladament al quadre. Pinta tot el que té al davant amb golafreria apassionada. Inscriu en la tela rectangular tots els elements que pot. Fins que queda extenuat... Els moments d'emoció han passat. I, esbravada aquesta, intervé la intel·ligència. Constata. S'esgarrija davant aquell gar-



MIQUEL VILLÀ. EL BALCÓ. 1932. COL. AJUNTAMENT DE BARCELONA. FOTO SERRA.

buix. I s'apressa a ordenar-lo. No és pintor qui no organitza les seves sensacions davant la natura, diu Villà...

I ell no vol desmentir-se.

I vol ordenar la confusió del primer raig. Plegar a una disciplina l'emoció incontrolada.

I comença el lent, el pacient treball d'eliminació. I els accidents van cedint lentament el pas a l'essencial...

Els colors van prescindint de les variacions que els infligeix la llum i es van acostant paulatinament a l'standard, el veritable color de les coses, el color local. L'arquetipus, la quinta essència. Les formes es van despullant suaument de llur ganga i, com una pedra preciosa desposseïda de la part terrosa, van apareixent nues i descarnades, pures i simples, reduïdes a l'essencial... Fins a convertir-se en el conjunt compacte de plans esquemàtics que són les darreres obres de Miquel Villà, cubisme humanitzat.

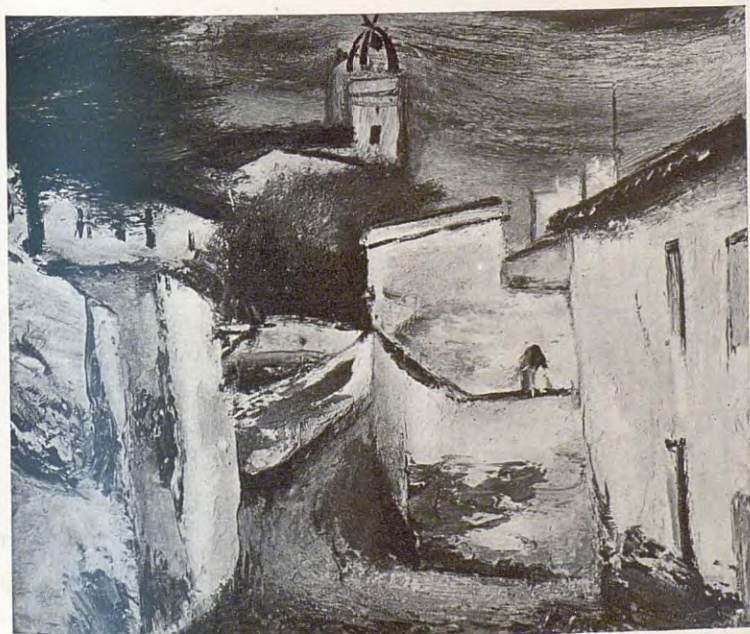
Però el més sorprenent és que aquesta tasca pacient d'eliminació del superflu, de reducció a l'essencial, de depuració, no aconsegueix estrangular la força tempestuosa, fresca i espontània, de l'emoció inicial. Les obres de Villà—artista que per damunt de tot és do i temperament—semblen una improvisació violenta, l'expressió impetuosa i torrencial d'una emoció fortíssima. Uns mitjans fortament emocionants, repetim-ho.

Però l'espectador que examini aquestes obres lentament veurà com un ritme invisible mena aquella torrentada, com un canemàs subtil aguanta aquella matèria tan rica de qualitats i de matisos pictòrics, aquella pasta saborosa de sumptuositat rarament igualada, i com unes línies insensibles ordenen aquells plans despullats.

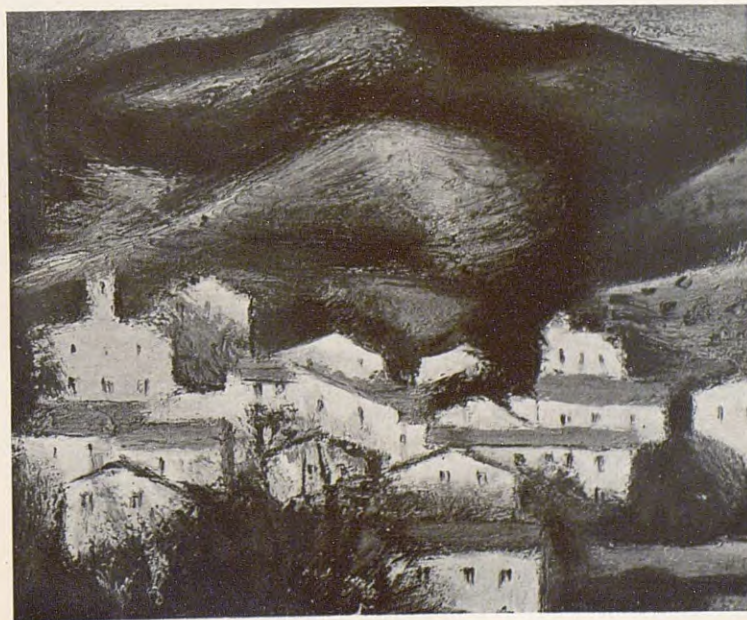
Miquel Villà... Un pintor, un gran pintor fortament dotat, que exposa les seves emocions amb mitjans emocionants, d'un caràcter i d'una força expressiva considerables. SEBASTIÀ GASCH



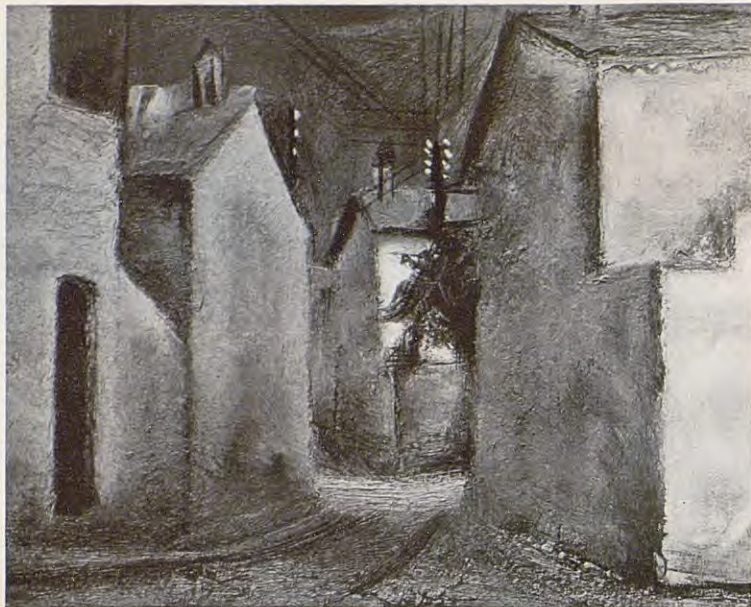
MIQUEL VILLÀ. LES VAQUES. 1933. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. CARRER DE MASNOU. 1932. FOTO SERRA.



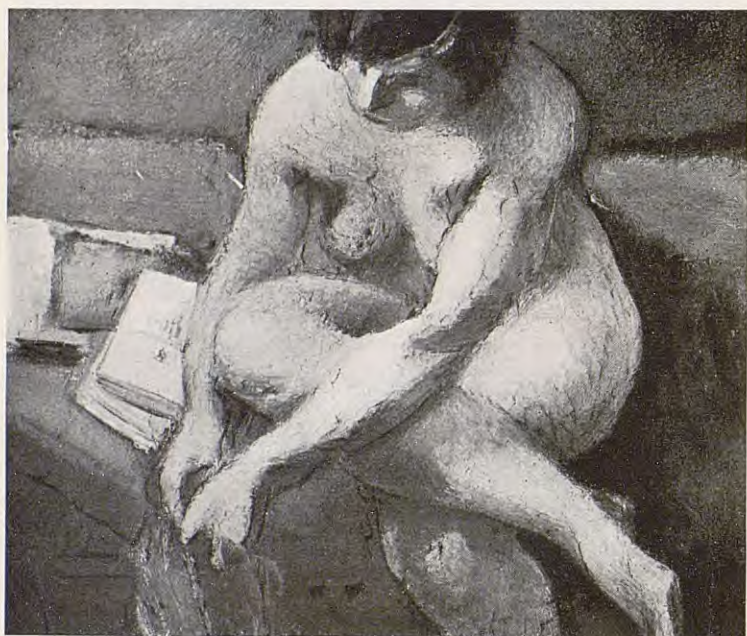
MIQUEL VILLÀ. TEIÀ. 1932. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. CARRER DE MASNOU. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. LA CUINA. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. NU. 1933. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. L'ESTABLE. 1933. FOTO GODES.



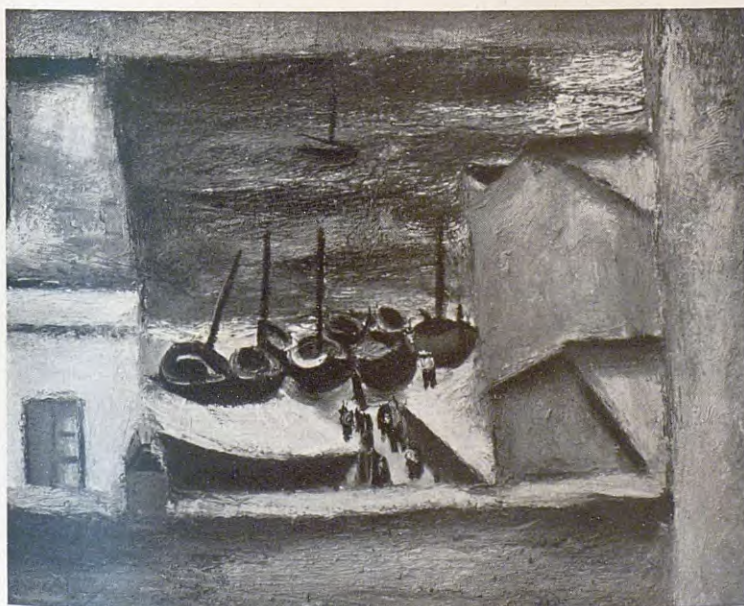
MIQUEL VILLÀ. MONTSERRAT. 1931. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. PAISATGE D'HORTA. 1933. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. PAISATGE D'HORTA. 1934. FOTO GODES.



MIQUEL VILLÀ. MONTGAT. 1932. FOTO SERRA.



MIQUEL VILLÀ. CARRER DE MASNOU. 1932. FOTO GODES.



PAU GARGALLO. DONA DORMIDA. 1924. COL. VAYREDA.

P A U G A R G A L L O

Pau Gargallo i Catalan, artista aragonès de formació catalana, és una de les personalitats més innovadores de la plàstica contemporània. Abans de comentar les principals característiques de la seva obra escultòrica, sigui'ns permès anotar algunes dades de la seva complexa carrera.

Arribat de molt jove a Barcelona, tot seguit començà la seva formació artística a l'escola de Llotja, i més tard sota el guiatge d'Eusebi Arnau. En 1903 féu el seu primer viatge a París, i ben aviat tornà a Barcelona, on es quedà fins a principis de la Gran Guerra, que retornà a París. Durant aquest període veiem l'obra de Gargallo en plena gestació. El món de l'art passava una de les èpoques d'intensa inquietud. Picasso i Braque ens revelaven llurs troballes cubistes. Tots els artistes de la terra sentien el neguit de la paraula nova. La nova descoberta que dintre de poc temps havia de caure en l'oblit o, si voleu, a les glòries pàgines de la Història.

Si en aquella època Gargallo no hagués tingut confiança en el valor propi, hauria estat arrossegat—com tants d'altres—per l'allau demagògica de les pseudodisquisicions esteticistes d'aquell moment. Però, el nostre escultor tenia prou força creadora per a vèncer l'obstacle de l'ambient i plasmar la seva visió escultòrica.

Fou en els primers anys de la Guerra, i trobant-se a París, que descobrí en els metalls llurs màximes possibilitats d'expressió estètica.

D'aquesta època es conserven pocs exemplars, entre els quals

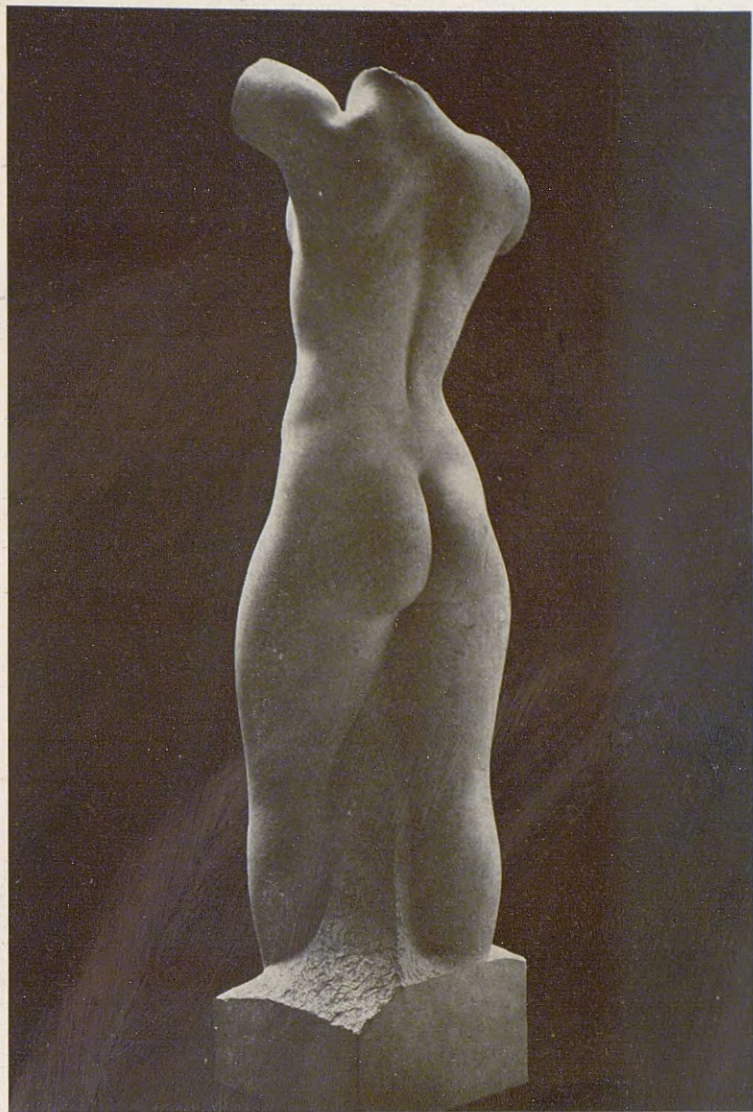
cal remarcar unes quantes màscares d'intensa expressivitat. París, en plena guerra, era una ciutat inclement, i en retornar a la nostra ciutat Gargallo sentí unes esporàdiques velleïtats de mostrar la seva habilitat en models d'anell que influïren, tot seguit, la joieria barcelonina. Nomenat professor de l'Escola Superior de Bells Oficis i de l'Escola Elemental del Treball reprengué l'escultura de metall amb major domini de la matèria i amb major claredat de concepte. En aquesta època utilitza, també, el plom, que algunes vegades—com en el *Violinista* (avui en el Museu d'Art de Catalunya)—revesteix un esquelet de fusta. La ductilitat d'aquest material fou un ajudant servicial a la seva màxima fantasia, però degut a la migrada resistència que té el plom a la deformació, desistí, al cap de poc temps, per reprendre el coure i el ferro.

En l'exposició municipal de Primavera de 1921, l'art de Gargallo fou exhibit en una sala especial. Aquesta exposició determinà la consagració de l'escultor en el nostre món artístic.

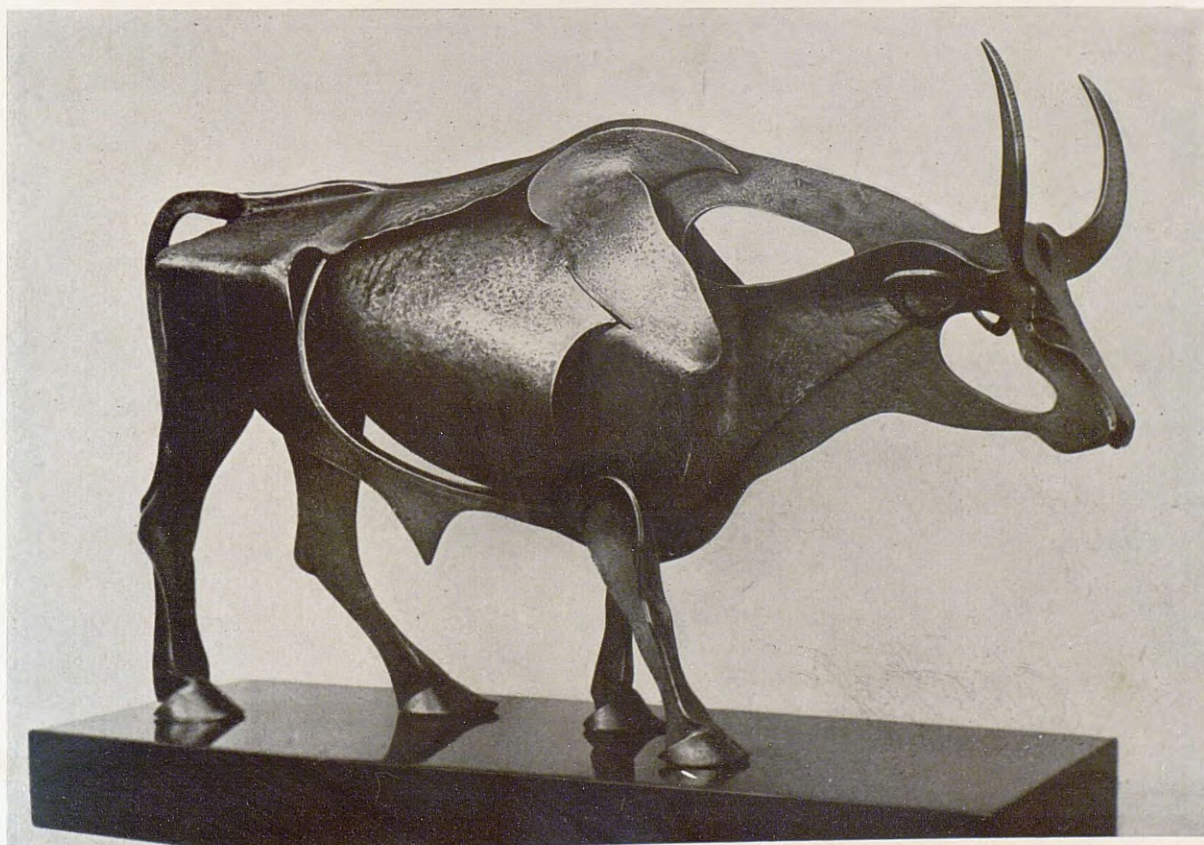
El 1924 Gargallo retornà a París i s'installà en el taller de la rue Blomet, on encara treballà obres de plom, però en traslladar-se a la rue Dohis de Vincennes, tornà al coure i al ferro, altra vegada. D'aquesta època són: la *Dansarina*, que tant d'èxit obtingué al Saló de Tardor; l'*Arlequí* (col. Rothschild), que triomfà al Saló de les Tuileries, i així, cada obra exposada constituïa un nou èxit per al seu autor. Seguí, després, el *Cap de profeta* i la *Bacant*, que fou la darrera escultura realitzada a Vincennes. Installat a París mateix, avenue du Maine, treballa, prin-



PAU GARGALLO. TORS DE DONA. 1915. COL. VOGEL.



PAU GARGALLO. TORS DE DONA. 1932.



PAU GARGALLO. BOU BASC. 1930. COL. G. BERNHEIM.



PAU GARGALLO. NOIA DE CASP. 1919. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA.

principalment, en les obres destinades a l'Exposició Internacional de Barcelona: estàtues eqüestres de l'Estadi de Montjuïc i dos marbres per a la nova urbanització de la plaça de Catalunya.

Seguint el procés de l'obra gargalliana ve, després, un sojorn a Barcelona, on realitza la gran *Dansarina*, que, tots recordareu, fou exposada al Saló dels Artistes Reunits de Montjuïc, i segueix el *Cap del Picador*, que tan ben acollit fou pel públic parisenc l'any següent. D'aquesta època recordem, entre altres, *El Gall*, *El Bou*, *El Violoncel*, *La dona que es pentina*, *Gitana*, *Dansarina*, en coure, mostres, totes elles, del gran talent de l'artista, la majoria de les quals passen a la casa del marxant parisenc Georges Bernheim, el qual, a partir d'aquesta època, es fa càrrec de la seva producció.

En els darrers temps de la seva estada a l'Avenue du Maine, i sobretot en el taller del Parc de Montsouris, treballa el ferro d'un gruix molt major que abans, i això determina un aspecte nou a la seva producció. L'obra adquireix, des d'aleshores, la robustesa que tota obra d'art pur ha de portar en ella mateixa. Surten del taller el *Tors de dona*, una de les millors obres metalliques de l'artista, l'*Arlequí flautista* i el *Noi romà*, que unifica, potser per primera vegada, la sensibilitat de l'escultor de pedra amb l'artífex del metall.

Passa després a instal·lar-se a la rue Vaugirard, i allí reprèn la idea del *Profeta*, originària d'un dibuix del 1912.

Al costat d'aquesta producció metallística, hem d'anotar l'altra, no menys valuosa, executada en pedra, marbre i bronze, que constantment ha seguit la directriu de la gran tradició escultòrica. Dintre aquesta modalitat cal distingir els retrats de Picasso, Nogués i Segura, la *Noia de Casp* i el *Tors de Gitanet*, que actualment són al Museu d'Art de Catalunya.

A París executa *El Repòs*, *Les dones dels cànirs* (col. Cambó), *Maternitat*, *El noi de la flor*, diverses figures en terra cuita d'una gràcia exquisida, i darrerament l'admirable pedra *Tors de dona*.

* * *

L'historial de la seva producció m'ha pres l'espai que volia reservar a uns breus comentaris sobre l'obra de Gargallo. Aquesta



PAU GARGALLO. CANTADORA. 1915. COL. FABRE.

obra, que ha estat el fruit d'una abnegada obstinació posada al servei d'un ideal i servida per uns dots notables.

En la producció escultòrica contemporània Gargallo és un dels més grans innovadors. Un inventor, gosariem dir, si és que en Art es pot inventar alguna cosa. I com en tots els creadors, després d'ell han aparegut els imitadors, tots els que només es refien de la fórmula plàstica, o els que supediten la visió de l'obra a l'estil. Però tots aquests acòlits de l'obra gargalliana no entelaran la forma del mestre. Venècia resta sempre meravellosa, malgrat les postals aquarellades.

MÀRIUS GIFREDA



PAU GARGALLO. BACANT. 1931.



PAU GARGALLO. LES DONES DELS CÀNTIRS. 1926. COL. FRANCESC CAMBÓ.



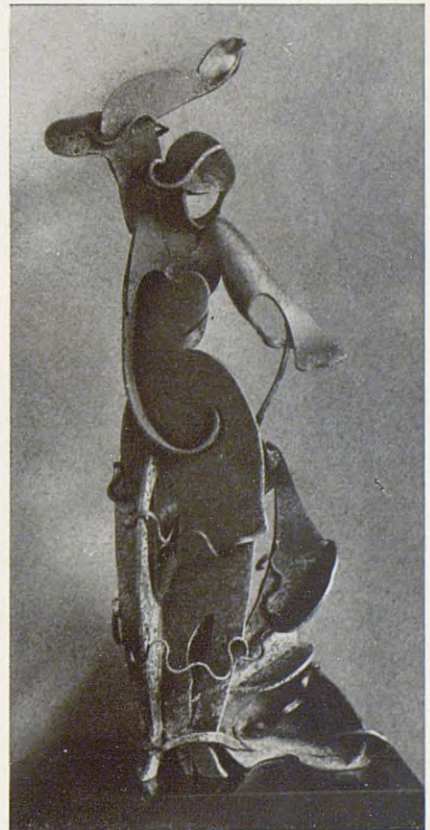
PAU GARGALLO. BAIGNEUSE. 1924. MUSEUM FRENCH ART INSTITUTE. FILADELFIA.



PAU GARGALLO. BAIGNEUSE. 1924.
COL. D'ŒLNITZ.



PAU GARGALLO. BALLARINA. 1929. COL. G. BERNHEIM.



PAU GARGALLO. BALLARINA ESPANYOLA. 1931.
MUSEU D'ART DE CATALUNYA. BARCELONA.



RAFAEL BENET. MURA. 1927. COL. JOSEP BARBEY. FOTO SERRA.

R A F A E L B E N E T

Les característiques d'aquest artista, el qual un dia anomenàrem pintor-ciutadà, són la inquietud i la sensibilitat.

Els viatges, les troballes, les aportacions de tota mena, el seu bagatge espiritual no fan més que activar aquests dos estats de la seva emoció estètica.

Des de la seva primera exposició a les Galeries Laietanes, tot just sortit de l'Acadèmia Galí, fins a la seva darrera exposició a les Galeries Maragall, la seva trajectòria no ha estat més que l'afinament que li ha donat la ciutat amb tot el seu trasbals vital.

Aquest sentit de civilitat, però, és aconseguit a costa de molts sacrificis, havent arribat al camí de la síntesi, quan la comprensió es fa més hermètica, quan els problemes estètics envaeixen el camp i la pintura es torna una preocupació.

Un cop alliberat de les influències del seu mestre i partint a la ventura vers la conquesta de la pròpia personalitat, Rafael Benet féu un camí ràpid i ascendent, sobresortint tot seguit i essent remarcant per la crítica pels seus paisatges de Mura, sobris, austers, sostenint-se amb una gran dignitat, de tal manera que avui, al cap de quinze anys que són fets, segueixen essent admirables per les altes qualitats d'honoradesa i de sensibilitat que posseeixen.

El seu triomf fou el quadre «La pluja», el qual el féu entrar al Museu per la porta gran. Més endavant, els èxits es continuen i el seu quadre del Saló de Primavera de l'Agrupació Courbet és adquirit pel Comitè d'Honor, essent destinat al Museu. Aquests

èxits, però, no deturen l'artista, ans al contrari, l'esperonen, fent-lo desplaçar a la recerca de temes nous i de paisatges que li siguin menys familiars que el seu propi de Terrassa.

El veiem a Olot aconseguint un èxit complet amb les obres que hi executa. A Corbera, a Tossa, d'on comencen les seves marines.

Pintor de figures, naturaleses mortes i paisatges, en tots els aspectes, sap projectar-hi la finíssima visió que té de la realitat exterior.

Les seves activitats pedagògiques i literàries no han fet més que afinar les seves condicions de crític.

El seu treball és laboriós, constant, essent, però, el resultat fluid i lleuger com si fos nascut sense cap preocupació.

Nosaltres, que l'hem vist al treball, sabem com hi ha hagut teles en les quals ha treballat durant anys sencers, transformant-les contínuament fins a aconseguir el resultat definitiu. I això no solament amb teles grans, sinó amb les de grandària corrent; i es diria, després, que aquestes teles han estat executades amb dues simples sessions.

La inquietud d'aquest artista ha fet els canvis de tècnica o mitjans d'expressió dels quals s'ha servit per a manifestar-se. Els seus dots intel·lectuals i les seves qualitats sensitives l'han menat sempre per un camí dreturer, i des que la seva personalitat arribà a manifestar-se en la seva obra, s'ha mantingut sempre



RAFAEL BENET. INFANTS. 1933. FOTO SERRA.

igual. L'únic, repetim, que ha canviat, han estat les maneres de servir-se del seu llenguatge estètic, havent-lo influenciat en totes aquestes coses exteriors els estudis i els viatges; l'essència, però, del seu art, ha estat sempre la mateixa.

Qualsevol que sigui el gènere de pintura que tracti—figura, paisatge, naturaleses mortes—, en tots s'hi veu l'espectacle d'unes qualitats predominants que han arribat a la seva plenitud.

Rafael Benet ha portat la seva inquietud al grau màxim, i les seves obres, malgrat llur simplicitat exterior, reflecteixen aquell estat d'esperit.

Si una pintura ciutadana porta en el seu actiu totes les conquestes de l'esperit, produeix a la vegada un esgotament de la sensibilitat. En aquest cas, un retorn al camp, no vist com un ciutadà, sinó convivint amb ell i formant-ne part, donaria a la pintura d'aquest artista un renovellament molt més fruitós pel fet de venir d'ell mateix en lloc de l'adquisició de les modernitats més recents.

Rafael Benet és prou fort i prou fi per a resoldre aquests problemes per tractar-se d'un artista vivent en el qual convergeixen contínuament totes aquestes tendències, totes les preocupacions i totes les vibracions de la vida actual. Així les complicacions de fora i les que ell porta a dins es lliguen i fruiten.

En aquest aspecte la pintura de Rafael Benet és de les més representatives a casa nostra. En pocs artistes trobem un contacte tan visible entre l'artista i la seva obra. Per això, en el cas de Rafael Benet ens podem adreçar directament a l'artista en parlar de la seva obra.

En alguna altra ocasió hem dit, referint-nos als seus dibuixos,

que s'observa en ells un exquisit gust ciutadà i una fina transparència dels seus estats d'ànim; que la seva tendresa no li deixa produir obres serenes, per contra, però, matisava la seva producció d'un indefinible encís.

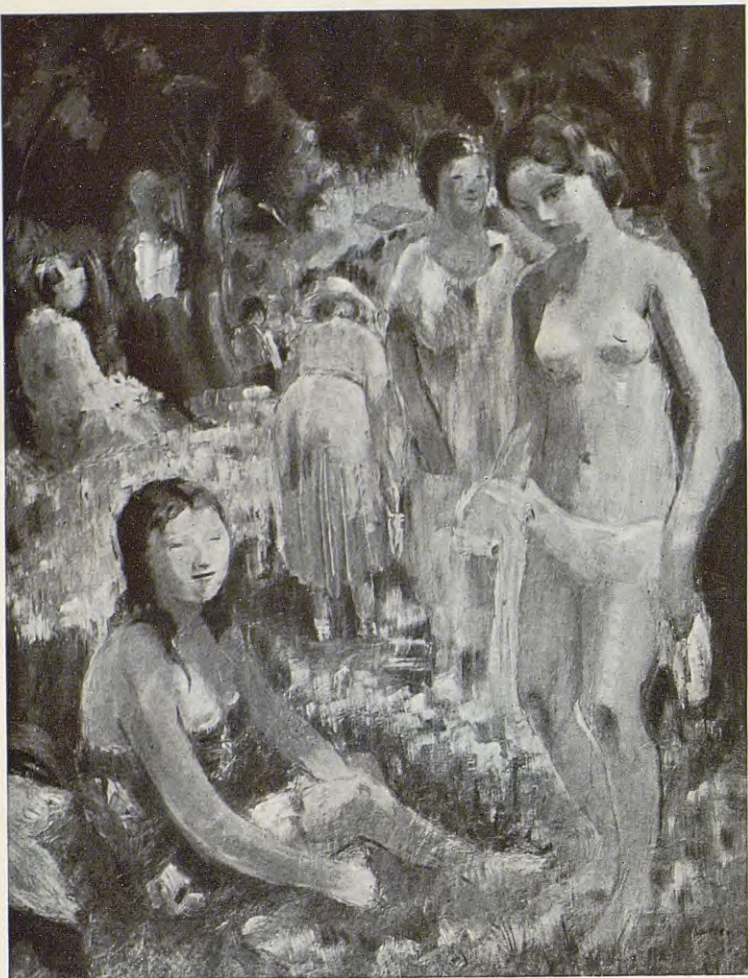
Aquestes paraules, dites en 1919, poden ésser aplicades encara a la seva producció actual, per tal com l'artista ha estat fidel al seu temperament malgrat ara hagi arribat a un punt tan culminant de la seva obra.

Això a part, no creiem que Rafael Benet pugui aturar-s'hi, en aquest punt; és massa jove encara per a detenir-se a contemplar el camí recorregut; cal que continuï marxant endavant i produint-nos aquelles obres que tenim dret a exigir de la seva sensibilitat i de la seva inquietud devoradores.

Rafael Benet sintetitza en la seva producció tot el curs dels darrers anys de la nostra pintura. És el pintor representatiu dels artistes de la seva generació. En la seva obra hi trobarem reunides totes les preocupacions, les falles i les victòries també d'aquell estol de pintors que es donà a conèixer al començament de la guerra a l'hora que el cubisme vivia el seu gran moment a París.

Tot just sortit de l'escola, Rafael Benet es féu seu ràpidament tot aquest neguit que ens arribava de fora, i per bé que no milità mai en cap escola determinada, sabé recollir-ne els batecs més intencionats que les animaven.

Avui, animador ell mateix, la seva activitat pren múltiples aspectes i, pintant o escrivint, el seu esperit es projecta sobre totes les activitats artístiques de casa nostra. JOSEP LLORENS ARTIGAS



RAFAEL BENET. EN EL CAMP. 1933. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. CAP. 1933. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. EL MEU CARRER. TERRASSA. 1930. MUSEU DE TERRASSA. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. PLAÇA DE SEPÚLVEDA. HIVERN. 1931. COL. JOSEP ALBERT. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. LES FEIXES DE CAN POBLA. SANT LLORENÇ DEL MUNT. 1930. COL. PAU CASALS. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. TOSSA EN ROSA I BLAU. 1928. COL. FERRAN BENET. FOTO SERRA.



R. BENET. LES TRES GRÀCIES. 1931. COL. A. PUIG GAIRALT. FOTO SERRA.

PERE DAURA A SAINT-CIRQ

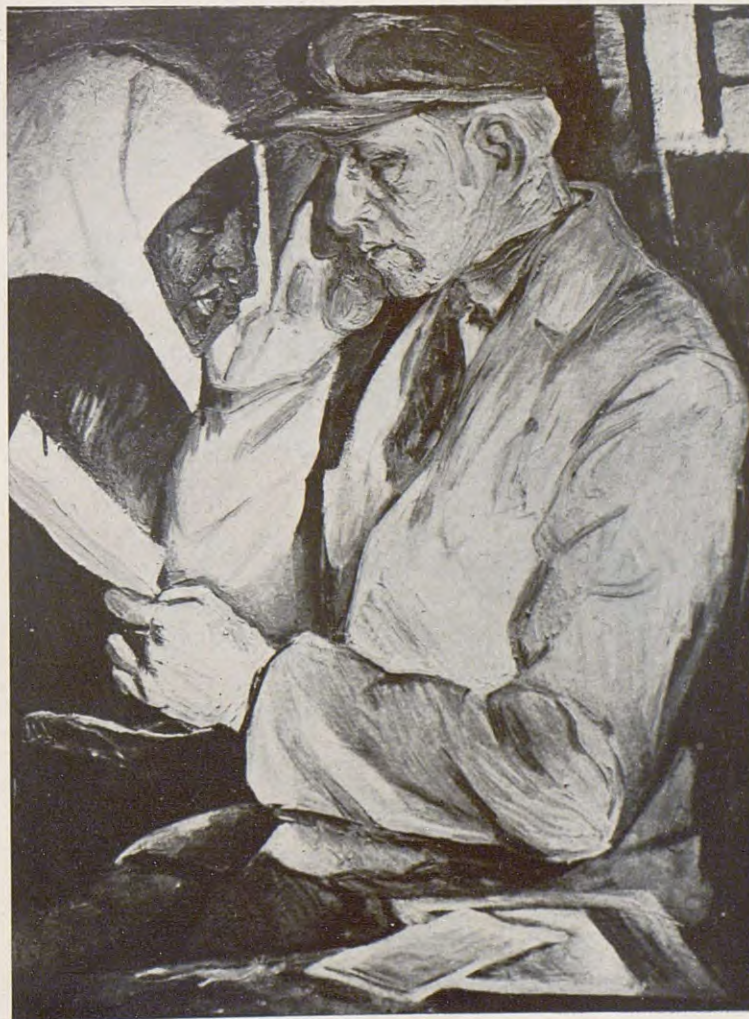
El pintor Pere Daura sojorna a Saint Cirq. En aquest poblet, situat al confí del Migdia de França, d'un ambient saturat d'antigor, medieval, ple de reminiscències feudals, i on sembla que encara ressonin les veus autoritàries dels senyors que amb rigorisme despòtic dominaren altre temps la clara i transparent Occitània, ha anat creant les seves magnífiques simfonies de color. Avui, però, d'aquells senyors occitans no en resten a Saint-Cirq sinó la supèrbia dels qui consideren meritori el fet històric que llurs avantpassats els haguessin servit o que, per contra, els haguessin hostilitzat. Ara, la susdita pagesia apropada a Cahors, no hi ha ningú que pugui, amb la seva autèntica i brillant executòria, humiliar la gent que hi fa vida geòrgica, per bé que la petita població de què hom fa mèrit no sigui, segons la dita popular, una bassa d'oli. En certs aspectes—això cal dir-ho—, la pau del camp és i ha estat sempre un mite. A Saint-Cirq, lloc somrient però irritable, pocs homes hi ha, actualment, que siguin posseïdors de les virtuts cíviques i del criteri pacificador de Pere Daura. La resta dels pobladors, porten el senyor ficat al cos. No es concep un Saint-Cirq sense l'additament solemne de la seva senyoria. Però aquest títol, amb tots els mereixements de qui millor n'ha sabut transcriure i exaltar l'ambient del seu paisatge, l'ostenta el nostre pintor. I és potser per manca d'altre senyor, que, al nadiu, que, com ja hem indicat, té dins l'ànima, fortament in-crustada, la idea rànica de servitud o d'animadversió, no li desplaui

reverenciar o donar disgustos a un dels artistes catalans de sensibilitat més afinada. Menys mal que aquest, que com a home és un bon observador i també un bon diplomàtic, sap ésser comprensiu i humà en judicar l'irreductible defecte d'altivesa que els camperols d'aquells verals, com si en ells fos un orgull de raça inextingit, serveixen immutable a través dels anys. Pot dir-se, doncs, que a Saint-Cirq, poble sobreït de costums i de tarannà tradicionals, la vida hi és calma, però que aquesta mateixa lentitud, generalitzada en l'evolució del caràcter dels seus pobladors, ha fet impossible de transformar en afectuosa confraternitat els odis terribles de l'agrupament terrerol medieval encara supervivent i, segons sembla, invicte.

Si bé, pel que toca a la gent, el medi rural de Saint-Cirq se'n ofereix del tot rude i rebec a la convivència harmoniosa, en canvi, quant a bellesa pictural i valor plàstic, el lloc no pot ésser més amable i exquisit. Tota la comarca és com un coixí de randes translúcides, és un teixit de tapisseria amb llüissors suavitzades per una llum esponjada que realça el cromatisme de la superfície i fa que aquesta esdevingui, tota ella, una làmina irisada de matisos subtils. I no és menys exemplar, si així pot dir-se, l'ossamenta titànica d'aquest singular paratge occità. El planimetrisme i la idea de vastitud arquitectònica us la dóna amb eloqüència el llarguíssim serpent argentat del riu Lot, sempre ondulant enjogassat per les profundes balmes de pedra rogenca, que són els



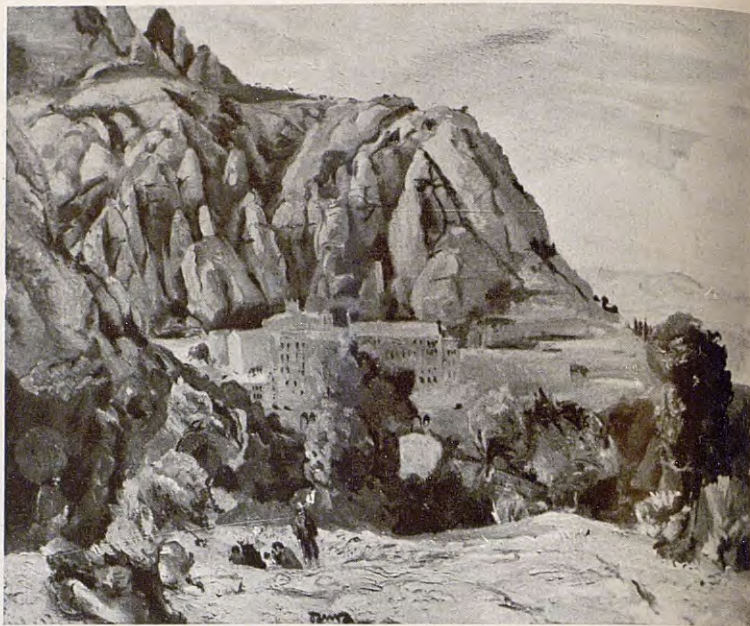
PERE DAURA. LA CASA DEL PINTOR HENRI MARTIN A SAINT-CIRQ. 1932.
FOTO SERRA.



PERE DAURA. PINTURA. 1925. COL. VERUCKEN.



PERE DAURA. LA CARTOIXA. FOTO SERRA.



PERE DAURA. MONTSERRAT. 1931. FOTO SERRA.



PERE DAURA. LA NOIA. CÒRSEGA. 1928. FOTO SERRA.



PERE DAURA. COMPOSICIÓ. 1932. FOTO SERRA.



PERE DAURA. PORT DE CASSIS. 1925. COL. BLAIR. FOTO MARC VAUX.



PERE DAURA. NATURA MORTA. 1928.



PERE DAURA. CARRER NEVAT A SAINT-CIRG. 1933. COL. LLUÍS PLANDIURA.
FOTO SERRA.

ciclòpics basaments d'uns espadats altíssims. Dalt la plataforma d'un d'aquests penya-segats característics, a mig aire dels quals tenen refugi les àguiles i a baix hom acorrala els senglars, s'alça elegant, presidint l'íntim recolliment del veïnat de Saint-Cirg, i com a tret principal de la fesomia senyoriuola del lloc, una església del segle XV. La restant edificació del poblet de referència, la compon integralment un nucli dens de cases de l'Edat Mitjana, amb unes teulades brodades de líquens grogosos, fortament adherits a la vermella i vaporosa argila. Heus ací, en síntesi poc reeixida, una estampa de l'incomparable Saint-Cirg.

En aquest tocom que podríem anomenar celest, si massa sovint no fos presa de la més sorda tempesta infernal, és on Pere Daura, amb la seva exemplaríssima sagacitat colorística, realitza els seus prodigis de captació lírica i esmerça la seva acuitat objectiva, sempre revestida d'un gran prestigi espiritual.

El pintor Pere Daura és un home, l'instint del qual ha passat pel sedàs depurador de la intel·ligència. És per això que tot, en ell, té el caràcter d'una veritat explicada amb la deguda propietat d'expressió i l'imprescindible acurament de llenguatge. Per mitjà d'un tacte exquisit, evocador de les més fines delicadeses japonitzants, amb un estil noble i original, lleument acartellat, el nostre artista és el traductor plàstic de l'ànima del paisatge de Saint-Cirg.

En aquest llogarret, que compta la seva edat per centúries, el pintor Pere Daura hi fa estada amb els seus—estada fecunda i joiosa—d'ençà de 1929. Format a París, en uns temps d'agitació màxima, en uns moments d'alta febricitat renovadora, en els quals predominava l'actitud ideològica davant els problemes pictòrics, i hom els resolvia transposant a la plàstica les idees introspectives de caràcter més absolut, Daura sentí la nostàlgia del camp i en ell decidí d'anar a fer vida de pintor militant. En el camp, a Saint-Cirg, cercà el venturós equilibri del seu intel·lecte i recobrà la frescor instintiva del seu art, que és un art emotiu, essencial i humà.

Pere Daura sap que de l'essència del fruit hom pot fer, si a mà ve, melmelada. Però també sap allò altre que, sobre el particular i amb raó poderosa, tantes i tantes vegades s'ha dit, ço és: que és millor l'essència en el fruit, el fruit en l'arbre i



PERE DAURA. PORT DE CASSIS. 1925.

l'arbre en el paisatge. Comprendre això ha volgut dir, per a aquest pintor intelligentíssim, atènyer els miraments delicats i sensibles de la seva fase actual, sense deixar de fer obra robusta. El lirisme diàfan, bellament transparentat en les seves teles de paisatge de Saint-Cirg i de Mallorca, contrasta amb la fuga trepidant de les seves pintures del port de Cassis, datades el 1925 i avui introbables. Ja molt abans, en 1920, Pere Daura havia esplèndidament reeixit en la visió del patètic humil de les coses i havia produït obres d'una pregonia intensitat dramàtica. Aquestes etapes de lluita viva, indicadores del tumult interior de l'artista, denoten la sincera i estable evolució per ell darrerament efectuada. Resolts en bé els seus neguits, l'alta virtut homogènia del seu art personalíssim, Pere Daura l'assoleix a partir dels seus bells paisatges de Tarragona i de l'illa de Còrsega. Avui, la serenitat objectiva de la seva pintura apareix tan fortament enriquida d'experiències de tota mena i tan alimentada de resultats positius variats, que fa pensar en quina elevació d'esperit podrà, quan vulgui, aquest pintor, llançar-se a fons i produir obres definitives, obres assolides amb plenitud.

En aquests moments de desconcert i de marasme en les arts plàstiques, el recés de Saint-Cirg esdevindrà per al pintor Daura una propícia motivació de fecunds exercicis plàstics. Tot fa pensar que la consciència artística d'aquest pintor no té altre disseny que el d'abastar per a la seva obra un sentit inconfusible de lleialtat i també un vital aspecte de totalitat. Pot dir-se, doncs, que a Saint-Cirg Pere Daura hi anà a viure per tal de poder servir millor el seu credo d'artista incontaminat, hi anà a fer vida amb el fi de poder romandre més fidel a la seva vocació profunda de pintor. És a Saint-Cirg on Pere Daura projecta la seva forta voluntat de reeiximent vers el futur.

JOAN MATES



PERE DAURA. EL CÂNTIR PROVENÇAL. 1926. COL. XAVIER VIDAL DE LLOBATERA. FOTO SERRA.



PERE DAURA. EL RIU A SAINT-CIRQ. 1933. COL. AJUNTAMENT DE BARCELONA. FOTO SERRA.



PERE DAURA. CASES VELLES A SAINT-CIRQ. 1932. COL. MERLI. FOTO SERRA.



PERE DAURA. ALTAFULLA. TARRAGONA. 1929.



PERE DAURA. DEYÀ. MALLORCA. 1932. COL. JESÚS CAMBÓ. FOTO SERRA.



PERE DAURA. DEYÀ. MALLORCA. 1932. COL. ALBAREDA. FOTO SERRA.

ANTONI VIDAL ROLLAND

En una de les converses discretes i interessants que ofereixen a diversos amics les estades a la nostra ciutat d'un dels millors dels nostres dibuixants, resident habitualment lluny de nosaltres, home cultíssim, avesat a tots els climes, i al qual vénen de nou poquíssimes de les coses que poden passar pels mercats artístics més importants del món, fou remarcat un fet, relacionat amb les nostres activitats artístiques, ben digne d'atenció i estudi.

Aquest fet és alguna cosa que caracteritza actualment el nostre mercat i el singularitza d'extraordinària manera. Contràriament al que ha passat sempre pertot arreu i passava ací mateix no fa pas gaires anys, la producció dels artistes de les més joves promocions, en comptes d'hostilitzar, molestar o sacsejar les habituds i el gust general del públic, s'encarrila d'una manera gairebé absoluta dins el que aquest públic necessita, vol i estima.

S'han acabat ja les lluites, s'han acabat ja les incomprendensions, que ningú no fa res perquè existeixin, que tothom evita curiosament. Entre la producció més nova, més verdelosa i el públic al qual va dirigida, hi ha una compenetració que, certament, no havia estat vista mai enlloc.

S'ha fet temps que cada nou artista que sortia a la palestra portava un pensament original, una personalitat agressiva per als llocs comuns en què el públic s'entretenia i que per aconseguir que hom l'acceptés s'havien de lliurar veritables batalles; és lluny aquell temps en què crítics i escoliastes s'havien de dedicar a un intensiu atapeïment de cranis, en què l'amant de les arts s'escarrassava a anar al darrera de l'artista, per entendre aquelles novetats amb què aquest se li presentava, per assimilar-se les noves idees que els exegetes li predicaven. Avui l'«amateur», a casa nostra, és servit a cor què vols; ja no s'ha d'esforçar al darrera de l'artista; l'artista li va al davant portant-li just el que li plau, el que entén i el que desitja.

Mentre esperem que algú, un dia o altre, o nosaltres mateixos, amb prou lleure, estudiï les causes, les circumstàncies i les conseqüències d'aquest capgirament, ens limitem a assenyalar-lo.

L'assenyalem i el lamentem. Algú podria aplaudir, encoratjar i estimular, més encara, aquest afluirament general de l'abrivada jovenívola en les nostres arts, aquesta exacta correspondència entre els nostres artistes més incipients i el nostre públic, que no seríem nosaltres. No és pas als joves a qui escau el cultiu del lloc comú i de l'anècdota convencional, sigui la que sigui.

El públic, fet i fet, és avui exactament el mateix de sempre. Viu de convencions, de valors entesos i de tranquil·litat, sobretot de tranquil·litat. Com abans installava els seus interiors amb mobles modernistes, avui els installa amb atuells d'aquests que en diu «cubistes». Ell, el que vol és que no li trastornin gaire sovint els seus costums, els seus gaudis i les seves satisfaccions.

Li va costar massa d'arribar-se a convèncer que els tòpics tamborinescos eren buidor i insensibilitat, perquè al cap d'anys i panys de brega amb si mateix per tal d'entendre-ho ben bé, es resignés, avui, a rebutjar els nous tòpics que li són servits abundantment en substitució d'aquells.

I els tòpics d'avui, com els d'ahir, com els de sempre, són fets de vacuïtat, de peresa i de comoditat. I si aquells qui emplenaven les revistes il·lustrades de llavors, que flotaven en l'am-

bient i que s'havien infiltrat en l'ànima de l'«amateur», eren servits pels artistes més vells i encartonats, contra els quals projectaven les seves ardidesses les noves promocions, els d'avui, que emplenen, també, les revistes il·lustrades i que, també, eixamoren tot l'ambient, són servits per les noves promocions amb una unanimitat alarmadora de debò.

És per això que és altament reconfortant trobar artistes joves que saben no abandonar-se al tòpic dominant—estimat a tort i a dret, ben rebut de tothom—, on els esperaria un èxit tant més temptador com més fàcil d'obtenir, tant més seductor com més bona companyia hi trobarien, i estimen més, com aquest Antoni Vidal Rolland, arriscar-se als mil perills que comporta el cultiu d'una pintura honesta, treballada i completa, en la qual la personalitat de l'artista sigui alguna cosa més que una pura sensació vagament lírica o quintaessenciadament espiritual, una pintura en la qual la narració dels elements sigui clara, concreta i precisa, en la qual cada objecte tingui la seva forma, cada qualitat la seva expressió, cada volum el seu relleu, cada cos la seva pesantor, cada buit la seva profunditat, cada color el seu matís i cada terme la seva distància. Una pintura, en definitiva, on hom trobi aquella intensa, ferma i substanciosa qualitat realística i, per tant, profundament pictòrica, de què tan lluny són els valors entesos de tota mena.

JOAN CORTÈS I VIDAL



A. VIDAL ROLLAND. NU. 1933. FOTO ARXIU MAS.



A. VIDAL ROLLAND. PEIXOS. 1933.



A. VIDAL ROLLAND. FRUITA DE TARDOR. 1931.



A. VIDAL ROLLAND. PERDIU I FRUITA DE TARDOR. 1932.



A. VIDAL ROLLAND. CAÇA. 1931. COL. HIGINI BLANCO.



A. VIDAL ROLLAND. PAISATGE. 1932. COL. XAVIER NOGUÉS.



A. VIDAL ROLLAND. NU. 1932.



A. VIDAL ROLLAND. CAÇA. 1931. COL. HIGINI BLANCO.



A. VIDAL ROLLAND. CASTANYES. 1933.



A. VIDAL ROLLAND. FLORS. 1932. COL. PRATS.

OLGA SACHAROFF

En aquells anys del cubisme i al seu costat, com per una llei de gràcia i contrapès, nasqué la pintura del duaner Rousseau. I foren els mateixos satèl·lits del cubisme, seguidors de la via més oposada a la pintura de Rousseau, els qui s'esmerçaren a aixecar el seu nom, com si cerquessin amb aquestes lloances un equilibri que necessitaven i el repòs de llur percaçar incansable d'idees i d'abstraccions. Així, la fraternal convivència d'aquestes dues ales de pintura ens sembla perfectament explicable. Hom resolgué d'una manera bifurcada, dualista, la indefectible presència de plàstica i poesia, d'intel·ligència i d'instint. La torturada lucidesa i un desig de comprensió dut a l'extrem, que segellen de grandesa i de fracassos bona part de la pintura dels nostres temps, privà un dia de tota intervenció de l'instint i del cor en la creació artística. Per a contrarestar l'ambició cerebral i estrictament plàstica del cubisme, es va fer del tot necessària la presència d'una pintura més o menys instintiva, incontrolada, sotmesa únicament a la crida dels àngels.

Ara, dones i infants, pintarien el seu món de miracle. Almenys inicialment, cal veure la pintura d'Olga Sacharoff des d'aquest angle. Reialme d'imaginacions cànides, romàntic encisament, es-

pectacle de les coses més pures suggeridores de cercles de delicadeses, transfiguració del món, pintura que viu de la realitat, però que l'expressa molt a la seva manera, com si es servís de realitats abandonades, aparicions que t'embolcallen en les hores dels records i dels somnis. Natura arbitrada per la mà més fina i pel vol més àgil. Potser mai no havíem vist aparèixer d'una manera tan palpable qualitats de bondat i delicadesa, que se'ns fan avui, per mitjà d'aquesta pintura d'Olga Sacharoff, perfectament visibles. Joia també; i la joia més blanca i més pura, estany on es banyen frèvoles algues melangioses i desencisades amorosint-ho tot. Però la malenconia no és res més que una companyia i no pot fer desaparèixer la felicitat elemental, gairebé inconscient, que respiren els rostres tranquils i serens dels personatges dels seus quadres. Felicitat de vides una mica tímides i de nets de cor.

En la pintura d'Olga s'endevinen qualitats inèdites i una sensibilitat completament femenina, que es manifesta en qualsevol fragment de les seves realitzacions. Altrament la seva aparent ingenuïtat traeix un control que no l'abandona mai. No es pot parlar en aquest cas d'aquella inconsciència que explica tantes coses de



OLGA SACHAROFF. JARDÍ DEL CAMP DE MART. PARÍS. FOTO MARC VAUX.



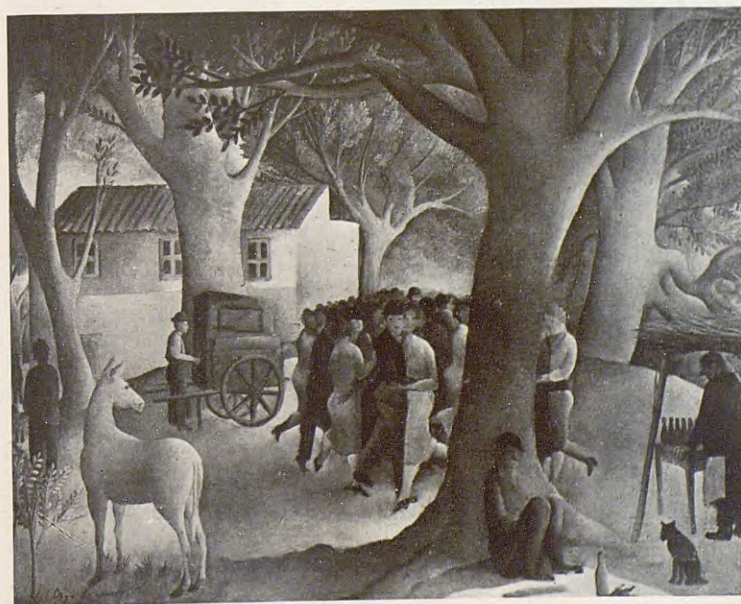
OLGA SACHAROFF. RETRAT. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. L'APERITIU. TOSSA. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. EL DINAR. TOSSA. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. FESTA AL CAMP. BARCELONA. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. IDIL·LI. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. PAISATGE DEL MIGDIA DE FRANÇA. FOTO MARC VAUX.

la pintura de Rousseau per exemple. Olga vigila sempre i el primitivisme de la seva pintura va acompanyat d'una estricta elaboració intel·lectual. Premeditacions a cop d'ull insospitables condicionen i àdhuc confegeixen els destins de la seva obra.

En el darrer període d'aquesta pintura la tendència intel·ligent agafa encara més importància. També guanya en intenció i intensitat. Abandonament de tota anècdota fàcil i recerca de les qua-

litats estrictament pictòriques. Dolcíssims rostres femenins amb coloms a la mà, on a vegades passa, tan tènue com vulgüe, l'ombra de Renoir. Tot el més essencial de la seva pintura s'aboca en aquestes delicades creacions. Arbitrarietat i lucidesa aconseguint victòries sense límits. Per a nosaltres aquests rostres femenins del darrers temps i els paisatges del migdia francès, constitueixen la millor part de la pintura d'Olga Sacharoff.

JOAN TEIXIDOR



OLGA SACHAROFF. FIGURA. FOTO MARC VAUX.



OLGA SACHAROFF. FIGURA. FOTO MARC VAUX.



MAURICE UTRILLO. LA RUE CUSTINE. 1909-1910. COL. LEPOUTRE.

MAURICE UTRILLO

A malgrat del nombre de circumstàncies que li eren favorables, Maurice Utrillo, fill de la pintora Suzanne Valadon, amic d'artistes prestigiosos freqüentadors de casa seva, lluny del prodigi, possiblement mai no hauria revelat els seus formidables dots si, per prescripció, la seva mare no li hagués posat un llaips als dits, al seu retorn de la primera cura de desintoxicació, complerts ja els dinou anys. És a partir d'aquest moment que, desvetllat el seu instint, Maurice es deixà emportar per la pintura, més que amb vocació, amb veritable desfici. La producció dels seus primers anys ateny una quantitat insospitada. En el període que comprèn els anys 1907 i 1908, pinta uns set-cents paisatges. És l'època blanca. Abandonà aviat l'impressionisme, pel qual s'havia deixat influir en els començaments, per a lliurar-se, d'una manera absoluta, al realisme, que havia de constituir l'època més pròdiga i més sòlida de la seva obra.

Utrillo, pintor realista, no s'accontenta de reproduir l'aspecte superficial dels objectes. Vol reproduir, reconstruir seria el mot exacte, sobre les seves teles els objectes mateixos. Enderiat, fins a l'ofuscació, precursor diríem, si volguéssim creure que res no ha estat primer, barreja sorra i guix a la pintura per tal d'obtenir

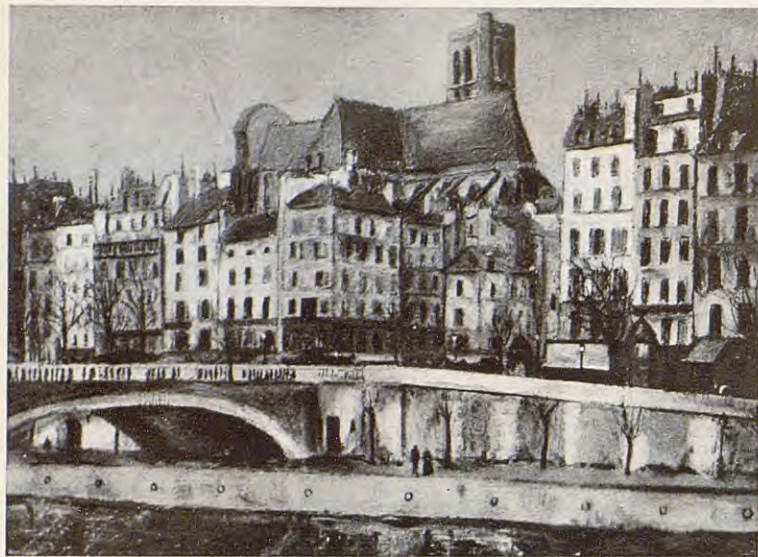
la densitat, el gruix material, l'ànima i l'aspecte dels fangs i les terres i les pedres i dels revestiments arquitectònics. Resten d'aquesta primera època d'Utrillo obres cabdals de la pintura del nostre segle.

Utrillo, però, no trigà, adquirida una experiència suficient, a esbandir de la seva paleta les barreges, que ja no li podien proporcionar efectes que no sabés aconseguir amb la pintura a l'oli. I, en efecte, el realisme, la més intel·ligent reproducció del natural, en l'obra d'Utrillo, restà igualment viva, igualment intensa. Més aviat el gruix densíssim, la generosa pasta de les seves teles, adquirí una major humana sensualitat.

L'obra d'Utrillo entre els anys 1917 i 1920, comença una nova època en la qual segueix encara sense variacions notables, que potser ja serà la darrera, d'un colorisme penetrant, pintura fluida, i amb una certa tendència al popularisme. Època considerable.

Maurice Utrillo restarà en la història de l'art dels nostres temps com un dels més grans pintors, representat d'una manera immortal per les pintures realistes, densíssimes, de l'època blanca, la seva primera època. El pintor de la «banlieue» parisenc, de Montmartre i les catedrals de França!

JOAN MERLI



MAURICE UTRILLO. QUAI DE L'HÔTEL DE VILLE. 1912. COL. VAN LEER.



MAURICE UTRILLO. ÉGLISE DE MURATO. CÔRSEGA. 1912. COL. ADOLPHE BASLER.



MAURICE UTRILLO. RUE À STAINS. 1912.



MAURICE UTRILLO. ÉGLISE DE MONTMAGNY. 1912.



MAURICE UTRILLO. CATHÉDRALE DE BAYONNE. 1917.
COL. «LE PORTIQUE».



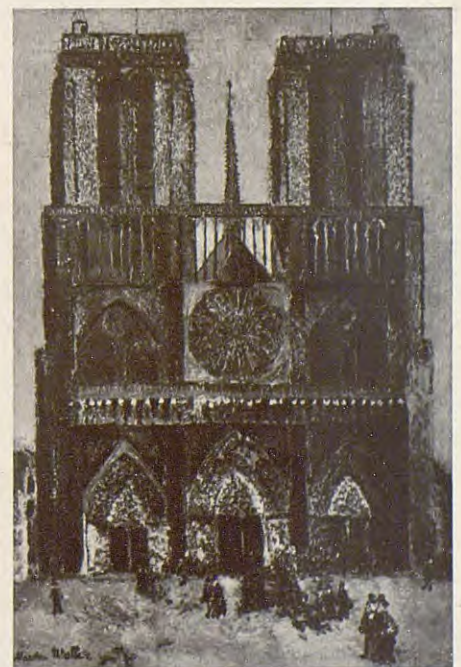
MAURICE UTRILLO. RUE CHAPPE.



MAURICE UTRILLO. LA RUE DES ABBESSES. 1912.



MAURICE UTRILLO. LA MAISON DE MIMI PINSON. 1915.



MAURICE UTRILLO. NOTRE-DAME DORÉE.
1910-1911.

LES EXPOSITIONS — DOCUMENTAL



E. GRAU SALA. SYRA.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



J. OLIVET LEGARES. GALERIES LAIETANES.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



MARY TAYLOR. SALA BUSQUETS.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



J. V. SOLÀ ANDREU. GALERIES LAIETANES.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



B. MAS COLLELLMIR. SALA BUSQUETS.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



T. BOIX. GALERIES LAIETANES.
20 GENER A 2 FEBRER 1934.



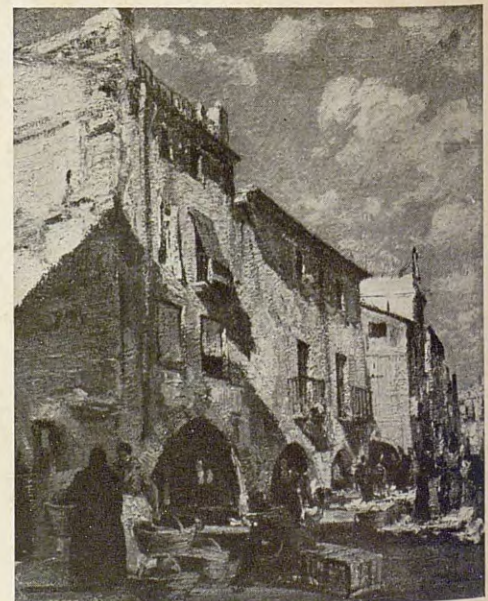
JOSEP MARAGALL NOBLE. SALA PARÉS.
10 A 25 GENER 1934



JOAQUIM MIR. SALA PARÉS.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



JOSEP BOIX SOLER. GALERIES LAIETANES.
20 GENER A 2 FEBRER 1934.



JOAN COLOM. LA PINACOTECA.
27 GENER A 9 FEBRER 1934.



JOSEP MOMPOU. CADAQUÉS. 1926. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



J O S E P M O M P O U

Fins fa poc, l'art de Josep Mompou fou fet més de fragància que de substància. De la pintura d'antany d'aquest mestre, es desprèn un perfum subtilíssim, indeleble. Perfum inoblidable. Aquesta qualitat i perennitat de perfum s'explica perquè la labor de síntesi de totes les realitats—tant de les del món fenomènic com de les metafísiques—hi era molt ben portada. La destil·lació per sensibilitat i intel·ligència, produí una condensació perfecta: l'extracte de la part més fina, volàtil, de la veritat. La quinta essència de les coses.

Per això el Mompou d'antany—que és el que assolí un major nombre d'èxits—menyspreà de les realitats tot el que pesa, atenent-se únicament al que vola. Per al seu esperit—avui compromès en noves provatures—resultava indigesta la totalitat de la substància de les coses: l'artista triturava amb les dents del seu cervell la totalitat del món dels sentits, per a reduir-la a essència, que és la substància de les ànimes. Per això, Mompou s'ha alimentat llarg temps—i en el fons continuarà alimentant-s'hi sempre—de la llum i l'olor. Per llargs anys el món de l'artista fou

gairebé immaterial, delicat, efímer. Un món imperceptible per als sanguinis.

Per això es pot dir de l'art del Mompou d'antany, que és flor i no fruita. Que és símbol, que és esquema i que, generalment, no viu del fenomen directe, sinó del seu líric avenir. Mompou veié, i segurament veurà, el món en futur, i per això el transposà en harmonies inèdites de color i d'arabesc.

Aquesta alada aventura, que ha estat una de les trajectòries més radiant de l'esperit del pintor, no admet altra precisió que la d'una calligrafia sensible, escrita d'un sol traç, amb una mica d'elegant tremolor. Tot aquell arabesc en què foren transposades la natura i les coses, és més insinuat que establert: més fet de suggeriments que de definicions tancades. Mompou, en un desfici exquisit—en un papalloneig inquiet, però segur—, xuclà, amb els nervis i els ulls, la mel de cada cosa. Totes les coses, per a ell—per vulgars que puguin semblar als altres mortals—, tingueren l'encís dels lliris.

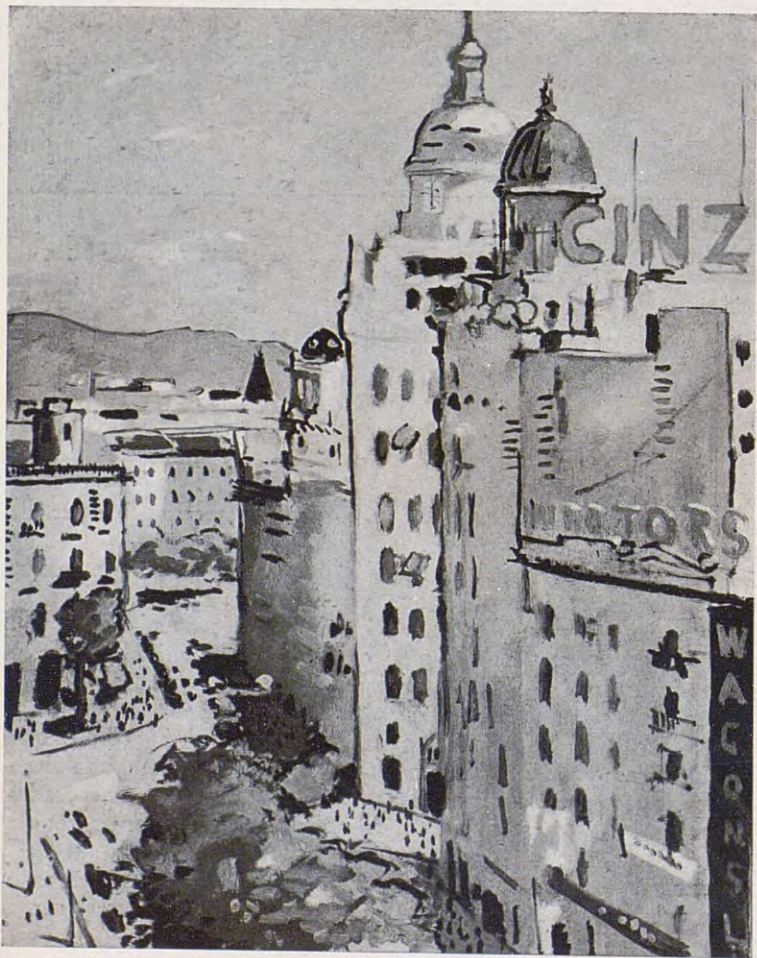
Destilà així les seves síntesis, d'un món transfigurat d'antuvi



JOSEP MOMPOU. MALLORQUINA. 1932. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. EL MONUMENT A COLOM. 1930. COL. R. ROVIRALTA. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. PLAÇA CATALUNYA. 1930. FOTO SERRA.



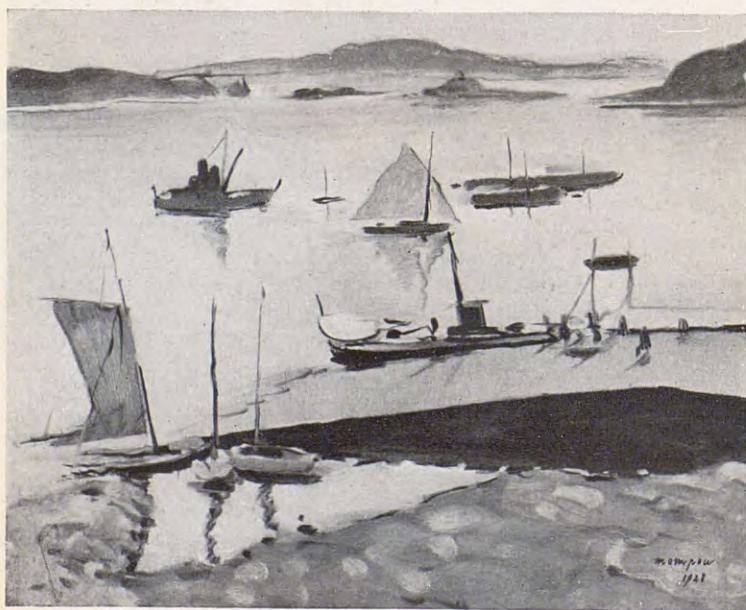
JOSEP MOMPOU. BALCÓ SOBRE LA PLATJA. COL. ALBAREDA. 1931. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU, CUINA MALLORQUINA. 1933. MUSÉE DU JEU DE PAUME, PARÍS. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. LA PLATJA DE DINARD. 1928. COL. ERIK ENGEL. BERLÍN. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. L'EMBARCADOR. 1928. COL. JACINT RIFÀ. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. SÒLLER. 1929. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. ANEMONES. 1928. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. BODEGÓ DE CAÇA. 1933. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. NU. 1929. COL. ALBAREDA. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. NU. 1925. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. MELÓ I RAÏM. 1928. COL. RAGASOL. FOTO SERRA.

pels seus sentits agudament educats. Per això deixà damunt el blanc de la tela una estela, més suau que esclatant, de llum perfumada. I res més. Ningú no podrà dir, però, que el poder d'abstracció de l'artista—puixança realment sintètica i intensament poètica—sigui poca cosa.

El que hi ha és que aquestes alades aventures són a Occident difícils de sostenir. L'arabesc, l'estil, poden esdevenir cosa estereotipada: en lloc d'especular en el mur sense inscripcions del futur, hom es pot acomodar a una especulació en el mur on s'agombolen tots els estils del passat, i també—i aquesta és la cosa més perillosa—un es pot acontentar de l'usdefruit del propi estil, que així esdevindrà fatalment manera.

Per això aquestes evasions constants, estandarditzades, ens condueixen sovint no al símbol àlgid—que és la realitat poètica—, sinó a l'estereotipat decoratiu. Aleshores l'arabesc no conté cap perfum, o bé aquest termina per passar-se a través del temps. Aquest és el càstig a les aventures angèliques dels homes.

L'Escola Multinacional de París—de la qual Mompou és un dels mestres—ha donat el to de l'entelèquia pictòrica. Picasso al davant, ha menyspreat la natura: ha contraposat art a natura, en comptes d'harmonitzar els dos conceptes, millor dit, en comptes d'harmonitzar el concepte i la vida. I si ha estat possible sostenir tot aquest genial malabarisme parisenc, fou perquè el moviment es basava encara damunt la riquesa de la tradició pictòrica francesa, esplèndida en el segle passat. França havia heretat, a través d'Anglaterra, la vena pictòrica totalitària d'Holanda i d'Es-

panya, i totes les reaccions de rel cultural primitiva i, sobretot, de rel cultural difusament extremo-oriental, no han pogut encara destruir la vivent tradició europea d'un Renoir. Sense aquesta base pictòrica tradicional—que culmina i termina amb l'impressionisme—, l'Escola de París oberta amb els simbolistes, no s'hauria desenvolupat en la forma actual: no hauria tingut existència, per més talent que hom pugui suposar als seus mestres. L'Escola contemporània de París ha viscut de la contradicció de la tradició renaixentista: a l'Acadèmia amb models grecs, venecians, espanyols i holandesos, oposà l'Acadèmia amb models etnogràfics de Tahití o de la Costa de Vori. I, sobretot, a la realitat directa—que alguns cregueren vulgar—d'un Monet, hi oposà l'estil.

L'estil, heus ací la moda estètica. Talment com el París mundà dona encara el to per a la moda femenina, el París cosmopolita ha donat també el to de la moda pictòrica: els artistes mai no havien estat tan preocupats com ara d'*être à la page*.

Però, sortosament, la mateixa inquietud dels reformadors més intelligents ha fet veure els perills que comporten l'abstracció i l'agudes ultranceres, i, més encara, els d'una modernitat totalment premeditada: els més experts han albirat els grans esculls del nihilisme i de la frivolitat.

L'element gregari, en canvi, s'ha aclimatat—no podia ésser altrament—a una idea facilíssima de l'estil, refent, a fi de comptes, un nou «isabelisme» d'estampeta. La gràcia o la contundència estereotipades han terminat per fatigar tothom.

La reacció ha sortit, violenta, dels mateixos mestres que amb



JOSEP MOMPOU. EL SENA. PARÍS. 1931. COL. J. LLANSÓ. FOTO SERRA.

més geni havien cultivat l'arbitrari i que amb més traça s'havien lliurat a les delícies de l'automatisme de l'arabesc: molts d'ells no s'han sentit bé, en el declivi massa lleuger del tobogan de l'establert.

I així hem vist un Raoul Dufy, entre altres, seguint com un penitent l'eterna lliçó de modèstia de Corot. També el nostre Mompou—tan fill de l'època—, temerós dels decorativismes sense olor de substància, ha intentat en els seus darrers temps l'aventura humana d'encarnar la immaterialitat del perfum. Per això s'ha lliurat al dolor de dotar les seves obres del pes de la matèria i de la densitat del clar i obscur. De moment l'immaterial, l'alat i l'aigallit—i no uso aquest mot en sentit pejoratiu, sinó en sentit de delícia d'aigua—de les pintures anteriors de Mompou, foren batuts. Les teles immediates anteriors a les més recents prengueren una agra, però sana gravetat. Certs *amateurs* del Mompou alat, restaren desencisats davant els agressius intents de llordesa, amb tot i l'exemple excellent del *Bodegó de caça*.

Però el nostre pintor, que posseeix una consciència, ha anat seguint la pròpia ruta, que no és predeterminada, concreta ni closa com l'òrbita d'una estrella, sinó que és oscil·lant i oberta perquè és filla del lliure albir. Per això Josep Mompou, en les obres darreres—en les actuals—ha assenyalat una nova trajectòria a la seva pintura, que es desprèn de les anteriors trajectòries, i les sintetitza. Els darrers Mompou són plens de l'alta ambició d'harmonitzar la gravetat i la fragilitat, l'immaterial amb el dens.

L'aventura tot just ha començat, i és difícil d'augurar-ne el final. Però en algunes de les darreres teles, com en *Cuina mallorquina*, Mompou sembla creuar l'àrea de l'esperit dels darrers temps de Velàzquez: aquell esperit, simple i ric a la vegada, que es manifesta sobretot en els vestits rosa-argent de la probable darrera obra del gran mestre andalús transplantat a Castella; aquell esperit que es manifesta en el retrat de la Infanta Margarida d'Àustria.

El mestre barceloní, en les teles millors dels darrers temps, sembla caminar a prop d'aquest concepte velazquí del retrat admirable del Prado. Sembla aproximar-se a la pintura poc cuinada dels darrers temps de Velàzquez: pintura sense gruixos, però greu i ensem alada; expressada amb una escriptura senzilla i llisquent, però sense ostentacions de virtuosisme—dit tot de miracle, però amb senzillesa i domini obrers—. La traça, l'habilitat massa lleugera, sembla voler reposar en un distingit retraïment: en una continència adequada.

Però, si aquest és el Mompou d'ara, ningú no sap com serà el Mompou de demà. És massa rica la història d'aquest pintor perquè ningú li pugui certificar un avenir sense noves oscil·lacions. Unicament la gran realitat de la mort—l'única certesa de la vida terrenal—clourà els dubtes dels homes sensibles. RAFAEL BENET



JOSEP MOMPOU. TÒSSA. 1932. COL. F. CASABLANCAS. FOTO SERRA.



JOSEP MOMPOU. EL PEIX, L'AMPOLLA I LA PLATJA. 1931. FOTO SERRA.

JOSEP LLIMONA

(1864-1934)

Fou en un principi seguidor de l'escola francesa oficial, escola de grans estres, la qual no per proveir l'epopeia oficial esca ha d'ésser desconsiderada: el grup de *La Marsellesa*, obra de Rude, que decora l'arc triomfal de l'Estrella, i el *Monument a la República*, obra de Dalou, que decora la Plaça de la República, ambdues obres a París, són obres mestres insuperables, comparables a la millor escultura grega. I no exagerem. Exageren els qui, poc familiaritzats amb l'escultura grega, la imaginem inigualable. Però a França hi ha altres grans in comptables escultures oficials, tan belles com les Parques del Parthenon. I això des dels temps gòtics. El nostre Venanci Vallmitjana féu sovint escultura de tan alta condició.

Josep Llimona era d'aparença ferrenya i brutal, idònia amb admirar probablement els germans Vallmitjana. Després, però, es desvià a poc a poc d'aquesta escultura mascle (o que emprèn principalment els temes mascles), per decantar-se cap a l'escultura de temes femenins.

Josep Llimona començà la carrera artística per tals viarany: l'escola artística que el sedueix en debutar, escola ben acolorida de miquelangelisme—si el mot no us fa angúnia—; però en realitat era un tendre sentimental, corprès per la feminitat més trenadissa. Així mateix Josep Llimona tenia l'exterior d'un místic torturat per la mortificació, quan probablement era un escèptic, un realista i un sensual en la millor accepció del mot. El catolicisme abrandat i proselitista del seu germà Joan, el gran pintorenyorat, degué pesar molt sobre la voluntat de l'escultor, i deuria en bona part faïçonar-li aquell exterior ascètic fins a l'esfereïment. Tant com era puixant i absorbent la voluntat de Joan Llimona, era feble la de Josep.

Quan el nostre escultor arribà a desèixer-se de la illusió masculinista que, seguint el gust i els mestres d'aquell temps, informà les seves obres primeres, es sentiria com deslliurat o com trobat amb el seu esperit fins aleshores empenyorat. El cert és que tot i la vàlua indiscutible de les estàtues de la seva primera etapa artística, aquestes són inferiors a la majoria de les que produí ulteriorment, en la llarga etapa feminista: primerament estàtues púdicament abillades de llargues túniques més o menys preafaeliques; després estàtues de donzelles completament nues i no menys púdiques. Fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluc, tota el signe del pre-rafaelisme anglès, ambdós germans Llimona naldaren per fer-ne un club pre-rafaelita, i en conseqüència foren durant molts anys satèl·lits meridionals d'aquell moviment artístic hiperboreal. Més lligat que Josep al Cercle de Sant Lluc, Joan Llimona no arribà mai a desèixer-se del tot del pre-rafaelisme; la seva pintura en patí terriblement. El temperament de Josep Llimona era per naturalesa més refractari que el de Joan.

L'èmfasi misticista i ingenuista de la germandat pre-rafaelita. El pre-rafaelisme que ambdós germans, junt amb Alexandre Riquer i d'altres, imposaren com llosa de plom damunt del Cercle Artístic de Sant Lluc, fou aviat per a Josep Llimona una lleu disressa, de la qual sabé desempallegar-se amb molta gràcia, i a esgrat del temperament coaccionador del germà. Aquest degué enir domini damunt de moltes accions del nostre gran escultor: l'esperit artístic d'aquest restà, però, inviolable. Josep Llimona es desentengué de l'art religiós que el germà conreava gairebé exclusivament; de tal manera que només per encàrrec s'hi



JOSEP LLIMONA. SANT JORDI. FOTO SERRA.



JOSEP LLIMONA. SANT JORDI. FOTO SERRA.

dedicava. I val a dir que no són pas les escultures religioses de Josep Llimona les que admiren més. L'escultor es llançà obertament al conreu de l'escultura profana, i es deixà influir per artistes que es troben als antípodes del pre-rafaelisme, pels sensuals Rodin i Bartholomé, pel socialista Constantin Meunier. I si bé els caparrons de les innombrables donzelles nues de Josep Llimona seguien conservant un morret a la Burne Jones, tota llur anatomia fou ja sempre més una perllongació del refinat sensualisme, de la morbidesa subtil que féu la glòria de Lysippo i dels millors escultors d'Alexandria.

Josep Llimona no reeixí sempre igualment aquests nus femenins, ni igualment bé en totes les parts, però quan reeixia—i això

era sovint—la seva escultura encisava i admirava els veritables assaboridors d'escultura. I aquests admiradors eren escassos (si bé la fama de l'escultor li havia fet una clientela que hi creia a ulls clucs), perquè, per una banda, és molt difícil l'entenimentació de l'escultura, i per altra banda perquè dues característiques de l'art de Josep Llimona feien i fan més difícil l'estimació d'aquestes estàtues i estatuetes. Em refereixo a la gradació subtil de valors de les anatomies, ja de si imprecises, del nu femení púber, que era el que esculpia preferentment el mestre ara desaparegut. L'altra característica és un cert menyspreu per a la dicció perfecta, o almenys adequada, de les extremitats del cos femení. Ni els peus, ni les mans, ni els cabells no eren esculpits amb els mateixos

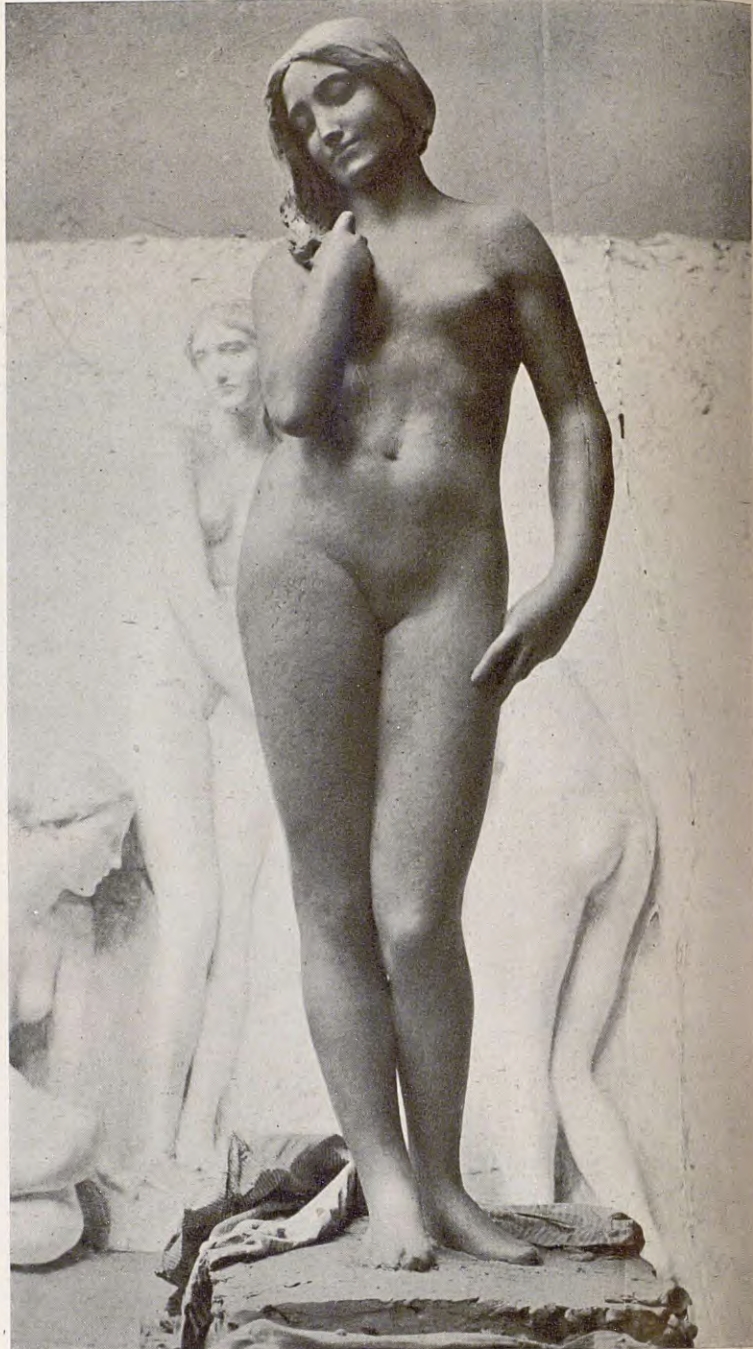


JOSEP LLIMONA. SANT JORDI. FOTO SERRA.

amor i felicitat que es constaten en el tractament de la resta del cos. Una mena de relaxament i de barroeria s'emparava de la mà gairebé genial de l'escultor en arribar al detall d'aquestes extremitats que són, amb llur minuciosa ramificació, com els deltes del poderós corrent vital plasmat en el cos humà. Llimona no sentia aquest detall que pot ésser tan expressiu, i que molts altres grans escultors, des de la Grècia de Pisístrates, també negligiren. Llimona, que no amava gaire els grecs, encara que la seva escultura es pugui classificar lisippoenca; Llimona, que era un escultor romàntic, sembla haver estat colpit per la màxima síntesi escultòrica que ofereixen en els museus els torsos d'estàtues gregues i greco-romanes mutilades; no sembla pas haver copsat la superior grandesa ni la síntesi molt més eloqüent de la sencera escultura fidienca, amorosa del tot i de les parts fins al detall nemi, curosa de la dicció total, parladora amb gràcia i persuasió infinites en el detall, i sublim en la coordinació contínua, verament genial o sobrehumana, de tots aquests detalls de l'ininterromput preciser en un gegantí poema del volum.

Josep Llimona sent el que sentiren els successors de Fídias, els decadents, més afanyosos d'expressar la vida de la forma i del volum, particularment la vida del cos humà, que això mateix conjuntament amb la forma. Josep Llimona, com Lysippo, preferí, sobre tota altra valor, la valor de vida panteixant. I així com els fidiencs equilibraren totes les valors formals en una gran síntesi plàstica, Lysippo i els lysippoencs feren sobresortir la valor de vida, fent-la preponderar en detriment de les altres.

En l'expressió del panteix vital del nu femení, Josep Llimona s'hi deturà amb tanta pertinència, que arribà a expressar en el



JOSEP LLIMONA. FIGURA. FOTO SERRA.

marbre les valors infinitesimals de la borrosa anatomia femenina. Els pits i ventres, les cuixes i els braços de les donzelles de Josep Llimona viuen definidament, segons pregon sentiment de vida que no és pas el del comú de la gent: viuen admirablement i per a delectació infatigable dels entesos. Però allà on Josep Llimona féu prodigis d'expressió vital fou en el modelat de les esquenes. La paraula «meravella» no és prou per a definir l'encís que el coneixedor cospa en l'amanyagament retinià d'aquelles sinuositats tan vagues, tan lleus que sols la llum ben esquitllenta pot revelar.

És possible que aquestes valors infinitesimals no siguin ben bé veritat, perquè en el natural són tan constantment canviants que per veritables que arribessin a ésser cadascuna per si, no és possible de copsar-les, i menys d'esculpir-les, concomitants. Però les idees d'esquena, de cuixa, de ventre, són indubtablement traduïdes al marbre amb la màxima justesa, amb la màxima persuasió. L'artista hi ha resumit, no pas aquell tors determinat del seu model, sinó el tors ideal o genèric. I això sense idealisme: sense inventar ni fantasiar, com els grecs que ell no amava.

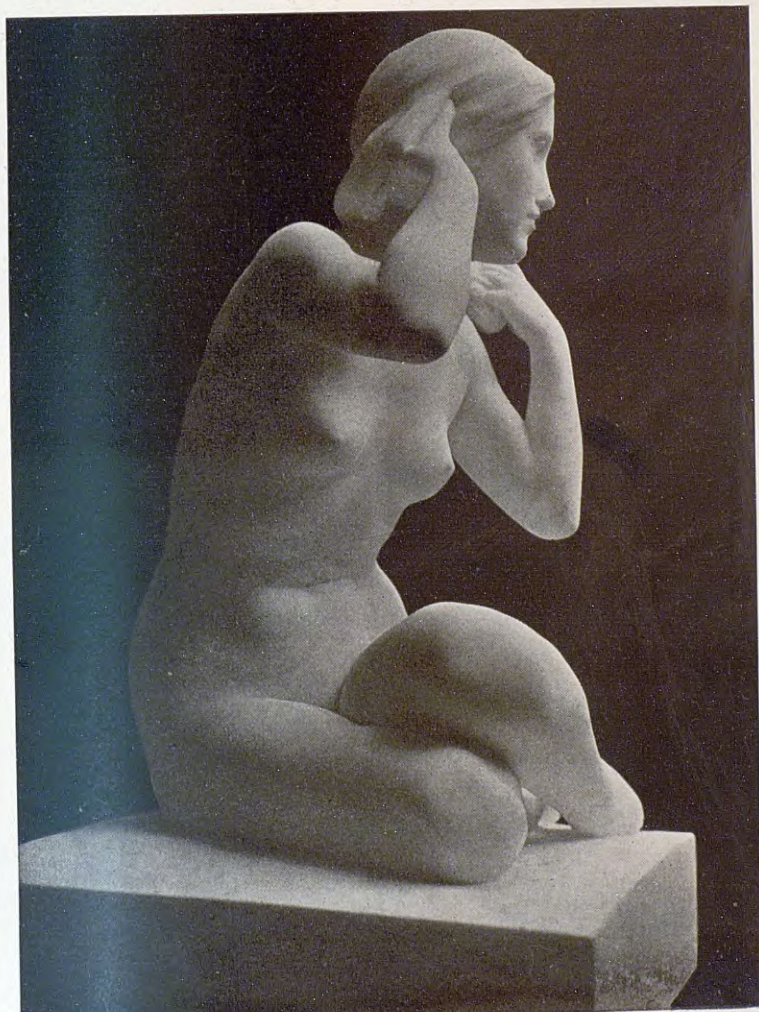
JOAN SACS



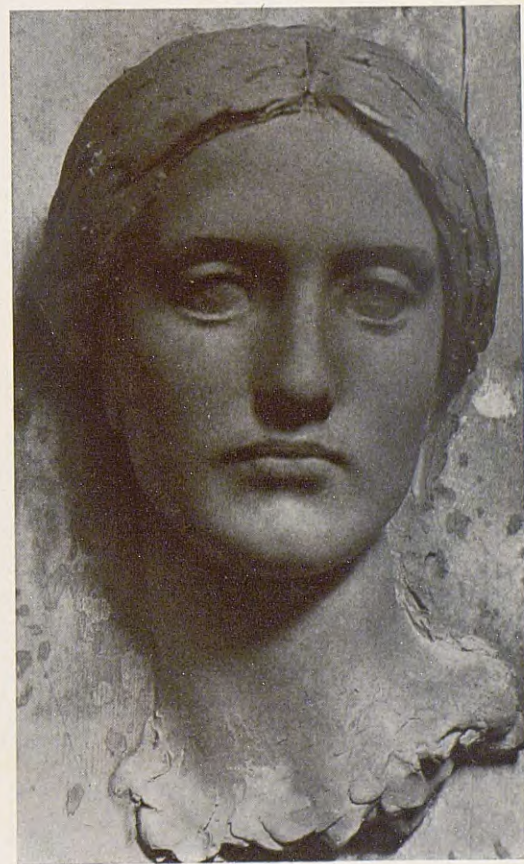
JOSEP LLIMONA. NOIA ASSEGUDA. FOTO SERRA.



JOSEP LLIMONA. MATERNITAT. FOTO SERRA.



JOSEP LLIMONA. NU. FOTO SERRA.



JOSEP LLIMONA. CAP DE DONA. FOTO SERRA.

FRANCESC D'A. GALÍ

Un mestre i un artista, un home complex i cordial que de jove s'imposà als seus companys i que fundà l'Acadèmia Galí, per on ha passat tota la joventut que avui s'ha guanyat un nom en les arts—pintors i arquitectes—, els quals han passat de deixebles a amics i admiradors del mestre. En aquesta ocasió el temps ha escurçat les edats.

Avui, pel seu entusiasme, pel seu desig de renovament i per les seves inquietuds estètiques, Francesc Galí es sent atret pels mateixos problemes que ocupen l'atenció dels qui un dia foren els seus deixebles.

No ens referim ací a les seves activitats pedagògiques—tracti's de la seva Acadèmia, del Consell de Pedagogia o de la fundació i direcció de la desapareguda Escola Superior de Bells Oficis—, car aquestes activitats són, per elles soles, dignes d'un estudi de major extensió.

Tampoc no ens entretindrem a parlar dels seus cartells, en els quals excel·lí des de molt jove. Ens limitarem a un comentari general de la seva obra pictòrica i també de la decoració de grans edificis.

En la pintura de cavallet, començà per un gènere efectista, ple de contrastos, influït, segurament, per l'ambient pedagògic que ell mateix creà. Les valors i les graduacions de la llum hi eren estudiades fredament. El bon gust i el coneixement, però, mantenen l'emoció. Aquestes obres, remarcables encara avui, ho són més que per totes aquestes condicions, pels dots d'artista que Galí posseeix. És aquesta flama el que manté viu el calli de tota aquella època embolcallada de tota mena de teories i complicacions estètiques de professor.

Vénen després una sèrie d'anys durant els quals l'artista cedeix el lloc al professor.

En agafar de nou els pinzells, la paleta esdevé aclarida, totes les preocupacions s'han esvaït, i comencen les figures i els paisatges inspirats o pintats al Montseny, muntanya plena de records i suggestions per a en Francesc Galí i per a tots els seus deixebles.

La seva pintura va mantenint-se dins d'aquest to.

Entretant, executa grans decoracions murals a la catedral de Lleida, i ací, a la Central de Correus. Vénen després els treballs de l'Exposició, amb la cúpula del Palau Nacional i altres múltiples activitats.

La major part d'aquestes decoracions són al fresc. Acabats aquests treballs, l'artista es reclou i treballa per donar-nos una exposició privada, una col·lecció de teles on la pintura clara i tranquil·la que li coneixem s'incorpora tots els neguits del moment contemporani.

I ens trobem, així, davant d'una obra en la qual bateguen tots els problemes que preocupen arreu del món tots els pintors de l'hora actual.

Aquesta pintura és molt més jove que no pas la dels seus començaments. En Galí se'ns mostra, en aquesta exposició, amb un afany d'intervenció i amb tot l'ímpetu de l'home que es sent fort i que té, encara, moltes coses a dir.

Un sensualisme ampli plana en aquestes darreres obres per damunt de la intel·ligència que ha caracteritzat sempre l'obra d'aquest artista, la qual, en gairebé totes les seves produccions, el portava, per una mena de reacció, cap a un ascetisme voluntari.

L'espiritualització dels seus personatges, l'afinament de les cares, els esguards més que els ulls, tot portava un foc contingut. L'anècdota era el mateix misticisme que amarava tota la seva producció.

Amb la pintura de cavallet ha donat lliure expansió a tota la seva força natural retinguda per tots aquests lligams, la qual cosa ens permet de trobar-nos amb aquest Galí actual, entusiasta, optimista, sa, brillant, despul·lat de prejudicis i sense altra preocupació que la pintura mateixa.

La seva obra, però, ja sigui decoració, ja sigui pintura de cavallet, ha portat sempre en ella mateixa la condició d'ésser inherent al Galí de tots els temps.

La distinció, el bon gust i el dibuix l'han segellada noblement.

Sobretot el dibuix, el qual ha constituït sempre, en la seva obra, una originalitat.

JOSEP LLORENS ARTIGAS



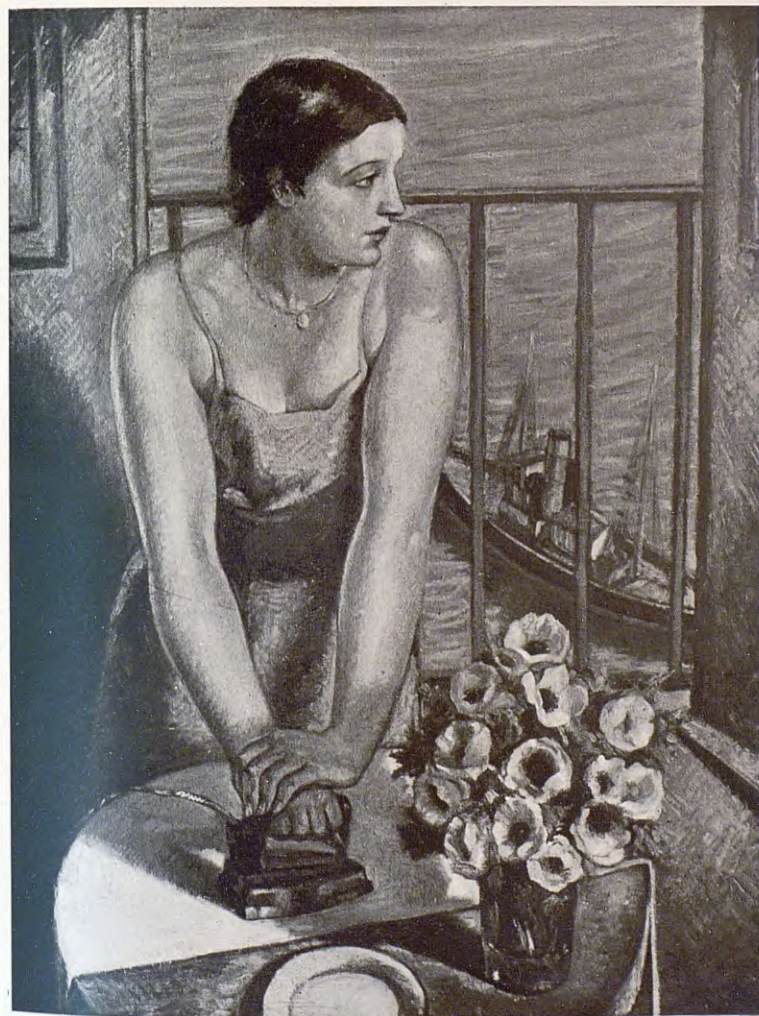
FRANCESC D'A. GALÍ. CAP DE NOIA. 1908. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.
FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. TOALETA. 1933. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. BALLET. 1932. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. PRIMAVERA. 1931. COL. SALVADOR GODAY. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. DONA DE LA BUTACA. 1933. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. LA MÚSICA CLÀSSICA. FRAGMENT DE DECORACIÓ MURAL. 1928. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. LA MÚSICA RELIGIOSA. FRAGMENT DE DECORACIÓ MURAL. 1928. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. LA MÚSICA POPULAR. FRAGMENT DE DECORACIÓ MURAL. 1928. FOTO SERRA.



FRANCESC D'A. GALÍ. LA MÚSICA AMOROSA. FRAGMENT DE DECORACIÓ MURAL. 1928. FOTO SERRA.



VILA-PUIG. RIBERA DEL SIÓ. 1934. FOTO GUSI.

EL PINTOR VILA-PUIG

Pintor sincerament naturalista, el que més plau a Vila-Puig és d'establir un tracte d'afectuosa convivència amb el paisatge. La seva pintura ateny la figuració orgànica de les coses a base d'interrogacions. Hi ha, en les seves obres més reeixides, un gran alè confidencial. El seu lema, col·loqui amb el paisatge, el porta a fer la pintura clara de la bona escola impressionista, el condueix a distingir el color propi de cada objecte i a destriar-ne les modificacions que determinen la llum i els reflexos. Com pot veure's, els elements que cal establir i coordinar a Vila-Puig són pocs, però fonamentals; i la seva tècnica, òrfena de complicacions, arriba a sintetitzar-los magistralment. Dintre d'aquesta limitació d'horitzons, Vila-Puig, que és un home fort perquè és humil, troba el fonament i el sentit moral de la seva pintura; una pintura que ha bandejat, de primer antuvi, els prejudicis acadèmics de tesi, i que, després, tampoc no ha volgut lligar tractes massa estrets amb els recercadors arborats de dogmes intel·lectualistes i altres petits demagogs del moviment artístic. Pintura persuasiva, directa, una mica sensual; pintura feta de bon sentit i discreció. La força, la pren del color, de la joiosa harmonia del lloc i del

misteri inefable de l'hora. Ja no cal dir que, per això mateix, la visió concreta i lògica de Vila-Puig sovint transcendeix en prestigi local, en eloqüència figurativa d'allò que transcriu. En aquest sentit, el Vallès, i també les terres enfonsades de Mura, han proporcionat al pintor Vila-Puig realitzacions magnífiques. Hi ha, a la part central de la Comarca del Vallès, un paratge de selecció preferit de l'artista. S'anomena Santiga. El poblet de referència és format per una pinya de masies, un castell i una església del segle XVI que té un campanar amb unes pedres moradenques que s'encenen a l'hora de la posta. Hom diria que, traspasant les muntanyes de la Conreria, la claror del mar hi arriba en trajectòria lluminosa, i emplena de fines llusssors transparents d'ametista, aquell tocom rural singularment encisador. D'aquest lloc de privilegi, el pintor Vila-Puig, sense caure en l'efeminament ni la deliquescència, ha explicat totes les qualitats d'aquestes terres delicadament ondulades, amb el sentit precís i la humilitat de l'home que per elles sent devoció. I és que Vila-Puig no és pas un gegant amb peus d'argila. Per contra, és un home modest i considerat, que toca sempre de peus a terra. No és eclèctic ni



VILA-PUIG. SANTIGA. 1933. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.

sistemàtic. La seva capacitat de treball, recolzada en l'esforç i la parsimònia, fa semblar que tot, en ell, tingui un aire domèstic afable, un caire sedentari feinejador i ordenat. Així i tot, Vila-Puig no és pas un conservador de marca, ni tampoc un home espantadís. Si per un cantó li desplaia exaltar el patètic humil de les coses, per l'altra no defuig de glossar amb entusiasme i profunditat certs aspectes dramàtics de les terres desolades. En són un exemple els seus paisatges de la Segarra alta, amb uns arbres que semblen de ferro forjat, barrocs i tràgics a ultrança, amb unes cases míseres, que més que edificades en aquelles afraus particularíssimes, inhospitalàries, hom diria que hi han nascut, i que són protuberàncies vives de l'estepa.

El pintor Vila-Puig, que, com tots els homes profundament tímids, és sovint impetuós, ha sabut transparentar l'esglai dels baguenys ombrívols de la Segarra, i sense desatendre la preponderància del seu accent adust, n'ha fet una pintura densa, palpitant.

Fidel a la seva visió del natural, aquest pintor cerca sempre de fusionar l'ambient qualitatiu del paisatge amb la seva veritat geogràfica estricta. I ho aconsegueix les més de les vegades. Quan s'ha acarat amb el paisatge del Vallès, n'ha extret el seu equilibri líric habitual. Quan ha pintat els aspectes d'una contrada abrupta, no ha abdicat el seu gust pel veritable, i ha fet una obra forta, ferrenya, sense concessions a la plasereria ocular.

Són aquestes pintures gràvides, plenes de sentit pregon, les que donen a Vila-Puig les característiques peculiars d'un recercador convençut de puixança realista.

Com si diguéssim, és un continuador de la pintura catalana; en té l'esperit positivista, el sentiment autòcton i l'instint creador.

Vila-Puig, ben lluny d'ésser un pintor desproveït d'anhels renovadors, amb la limitació i la bona fe que el mot implica, és, com hem vingut dient, un pintor essencialment naturalista.

Tot, en les obres de Vila-Puig, és franc i directe. En aquestes obres, l'absència d'introspecció és absoluta. No hi ha transposicions plàstiques d'idees conceptuoses. La naturalesa, en canvi, hi és com xuclada per un alè poderós i magnànim. L'espectacle natural, copsat amb la major vitalitat i concreció, constitueix el punt més excellent d'aquestes pintures, la força cromàtica de les quals no és menys exemplar que la vigoria de llur ossamenta.

Són pintures nascudes d'un culte fervorós al naturalisme autèntic, aquell naturalisme franc, sempre agermanat amb la realitat viva del paisatge. En aquest punt, ja no caldria dir que en parlar del naturalisme en la pintura de Vila-Puig, ens referim a una circumstància molt ponderada de visualitat directa, no pas a una actitud teoritzant i menys encara a un concepte social o filosòfic.

Com Giono, Vila-Puig creu que la Naturalesa és el rierol i l'herba i la boira i el vent entre les fulles; és la glòria del sol i la bellesa dels arbres. No és altra cosa, ni altra cosa, tampoc, pot ésser amada amb més justificada elevació de miraments per un pintor de paisatge.

Aquesta adhesió afectuosa al natural ha constituït, de sempre, l'excelsitud dels grans paisatgistes, dels paisatgistes que ho han estat i que ho són sense segons propòsits.

JOAN MATES



VILA-PUIG. PAISATGE DEL MARESMA. 1934. FOTO SERRA.



VILA-PUIG. L'ERA DE CAN XIFRA. 1931. COL. VILALLONGA. FOTO GUSI.



VILA-PUIG. PAISATGE DE SAGARRA. 1933. FOTO GUSI.



VILA-PUIG. PALLERS. 1933. FOTO GUSI.



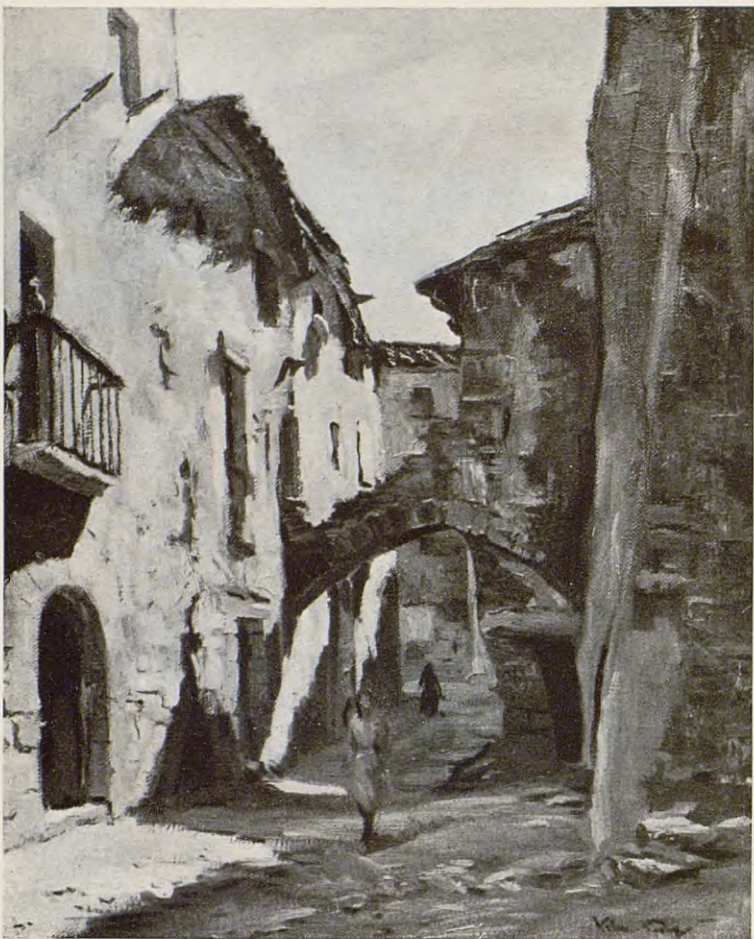
VILA-PUIG. COSTA CATALANA. 1934. FOTO GUSI.



VILA-PUIG. PAISATGE DEL MARESMA. 1933. FOTO GUSI.



VILA-PUIG, CARRER DE GUIMERÀ. 1933, FOTO GUSI.



VILA-PUIG. CARRER DE GUIMERÀ. 1933. FOTO GUSI.



VILA-PUIG. NATURA MORTA. 1934. FOTO GUSI.



VILA-PUIG. PLA DEL MOLÍ. 1931. COL. JOSEP FORNÉS. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. EL PORT. 1933. MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO. MADRID. FOTO SERRA.

MIQUEL FARRÉ

Hom ha parlat prou de la remoció, del trasbals, de la revisió total que estan experimentant les idees estètiques del nostre temps. D'un costat i de l'altre, fa ja quatre o cinc anys que es senten crits d'alarma, ordres de virada, de retorn endarrera, de rectificació del camí seguit fins ara. No per haver-se fet més generals avui, aquests avisos, aquestes alarmes, han deixat d'ésser proferits, han deixat d'ésser sentides sempre pels millors dels esperits del món de les arts, d'ençà que allò que fou en un començament l'actitud necessària de protesta i de reacció de molts talents contra alguna cosa caducada i falsa, o — en el cas pitjor — una afectació i una positura recercada d'alguns temperaments més o menys esmussats per a delectar-se en les emocions massa compartides, es convertí en un seguit de fórmules i llocs comuns on es refugià la turbamulta dels ineptes i dels insensibles. Aquestes

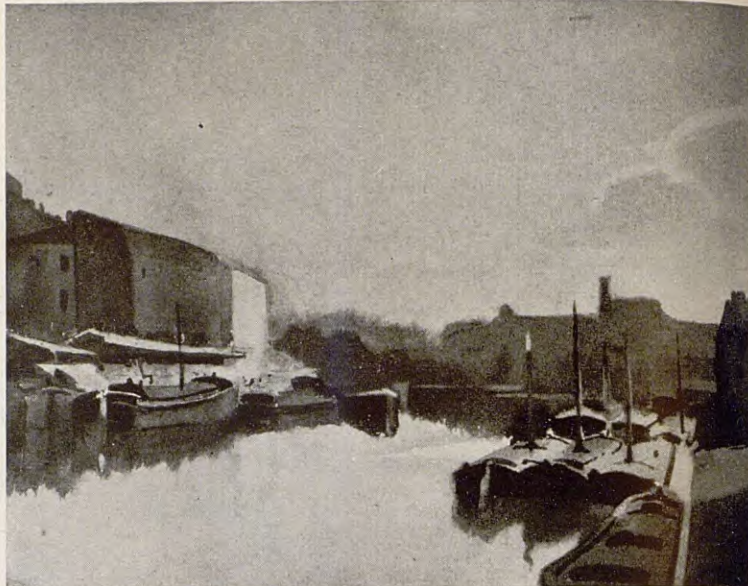
fórmules i aquests llocs comuns n'engendraren d'altres i d'altres que han provocat la reacció que tots podem constatar.

El mal que tot això hauria pogut portar a les arts en general, en veritat, no hauria pas estat massa greu si hom hagués sabut conservar, a través de tots els trasbalsos, l'antiga dignitat de l'ofici i la vella decència del mestratge, que, fet i fet, n'han sortit ben mal menades. Hom predica, ara, el retorn a l'Escola, una escola, hom ens diu, viva i activa, no morta i ineficient com la que vàrem abandonar. Potser, més endavant, serà demanat el retorn a aquesta mateixa. Però, ara per ara, el fet és que hom ja en demana una, aquella en la qual aquelles virtuts que fins fa ben poc hom menyestimava d'una manera excessiva, siguin restablertes de cap i de nou.

Qui sap, però, el tomb que donaran aquestes idees! De totes



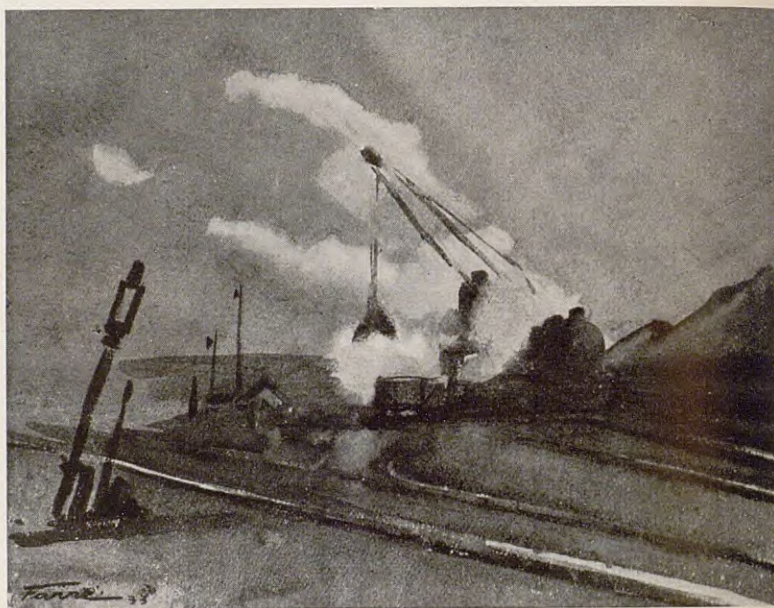
MIQUEL FARRÉ. VIA LLIURE. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. EL CANAL. PARÍS. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. REFLEXOS. PARÍS. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. L'AGULLA. 1933. FOTO SERRA.

maneres, sempre serà reconfortant trobar artistes que, al marge dels moviments que s'emporten darrera seu els elements flotants, lleugers i sense cap consistència, es mantenen fidels a una concepció que recolza en un sustentacle bon xic més sòlid que l'anar i venir dels corrents superficials, modificats mútuament i successivament en un fer i desfer inacabable.

Artista d'aquests és Miquel Farré. Miquel Farré té notícia, segurament, de moltes de les idees que han corregut aquests darrers temps pels medis artístics de tot arreu. És segur que haurà sentit parlar de la sensibilitat, suprema valor de l'obra d'art, al davant de la qual totes les altres qualitats que l'obra d'art pugui tenir són elements completament negligibles, menyspreables i tot; li hauran dit, un grapat de vegades, que la representació del natural és una còpia miserable, que les possibilitats de les arts representatives estaven exhaurides ja. Però Miquel Farré ha sabut que el millor mitjà perquè aquella sensibilitat, màxima valor de l'obra artística, es faci patent i assoleixi tota la seva categoria, és la llibertat amb què l'autor es val dels seus mitjans d'expressió — no llibertat perquè en prescindeixi o els ignori, sinó perquè els domini i responguin al seu voler —, ha entès que la plas-

mació d'una realitat de tres dimensions damunt una superfície, no és un treball de còpia, sinó un exercici d'abstracció, de comprensió i de creació, i que les arts representatives, tant com hi hagi homes amb ulls per a mirar i sensibilitat per a sentir la rica, intensa, diversa i perpètuament renovellada vida del món visible, no han acabat pas la seva missió.

Per això és que Miquel Farré ha servit les lleis de l'Escola i ha exercit el seu ofici sense cap regateig. Però per alguna altra cosa és que la seva obra té una qualitat i una excel·lència que, certament, la submissió a l'Escola no dona pas, i aquesta altra cosa és la seva personalitat.

Si haguéssim d'assenyalar la personalitat de Miquel Farré pel seu tret més rellevant, aquest seria el de la seva amplitud, amplitud de concepció, amplitud d'assumpte, amplitud de factura. Farré concep les seves obres en grans masses, en grans plans; els seus assumptes fugen de la mesquinesa i de la nimietat — grans figures, ocupant quasi tot l'àmbit del quadre, en gestos i actituds oberts i deseixits, en els olis, aspectes urbans i rústics de profunditat d'horitzó, de gran extensió visual, en les aquarel·les —; la seva execució és tractada amb un traç vigorós que assenyalava i de-



MIQUEL FARRÉ. BARRI DE SANT AGUSTÍ. COL. RIUS.
FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. DEVÀ. MALLORCA. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. BARRI DE SANT AGUSTÍ. 1933.
FOTO SERRA.

limita els elements del quadre sense entretenir-se en el detall, que, no gens menys, queda ben assenyalat i concret en la seva concisió, en amples taques de color establertes amb una pinzellada on es condensen els matisos i es resumeixen els valors en una taca general que els expressa tàcitament amb la seva aguda i intel·ligent eliminació. Miquel Farré—i aquest fou el motiu pel qual saludarem amb joia la seva coneixença en veure-li les primeres obres—ha redimit l'aquarella d'aquell estigma, tan injust pel que és ella en la seva essència, com just pel tracte que li han

donat la més gran part dels seus conreadors, de carrincloneria i de frivolitat que li pesa al damunt. Som lluny, molt lluny, davant les aquarelles de Farré, d'aquell fer pacientíssim i insensibilitzat a què ens tenen acostumats els aquarellistes que corren per aquest món de Déu. Amb pinzellada abundantament líquida, amb el tractat a grans trets que hem assenyalat més amunt, amb un perfecte coneixement dels recursos de la transparència i de la reserva, Miquel Farré ens dóna les millors aquarelles que es produeixen avui al nostre país.

JOAN CORTÈS I VIDAL



MIQUEL FARRÉ. OLIVERES. MALLORCA. 1933. COL. JOAN BUBIÓ. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. CARRER DE L'ALBADA. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.
FOTO SERRA.



REMBRANDT. 1636.

REMBRANDT

(1606-1669)

Si altres vegades hem pogut parlar d'un realisme superat, és a dir, estilitzat, no ho podem fer ara en enfrontar-nos amb l'obra de Rembrandt. Rembrandt és la mateixa realitat. Si us poseu davant d'un quadre de Rembrandt, no importa quin, mai no us voldreu preguntar com és pintat, tal com no us pregunteu com és feta una criatura humana. En Rembrandt la manera desapareix darrera el quadre; és el quadre, és la força del natural, del més brutal realisme que us fa oblidar la pintura.

Antigament algun inconscient gosà dir, emprant un sentit pejoratiu, que les dones nues de Rembrandt no eren nues, sinó despullades. I heus ací que, al nostre criteri, és el millor elogi que podia fer de l'obra de Rembrandt. Rembrandt no pintava el model professional, no pintava la ballarina, no pintava la bellesa de cultiu, pintava simplement la dona nua, despullada en la intimitat d'una manera natural. No sabem quina mentalitat pot creure en una bellesa maquillada, de nu vestit amb cosmètics de tocador, d'un cos desavesat de les exigències de les vestidures habituals de l'època.

Si l'artista, petita o gran que sigui la seva personalitat, veu les coses a la seva manera, com és comú de dir, Rembrandt, ens apar, les veu tal com són, o és que les coses són tal com les veu Rembrandt.

La mirada penetrant, els narius en aspiració i el plec tendre dels llavis amb una transparència de somriure dels retrats de Rembrandt, us infonen l'esperança del diàleg.

L'obra de Rembrandt no era espontània, si l'espontaneïtat no volgués dir sinó impremeditació. Rembrandt dibuixava amb

insistència, amb obstinació gairebé, els seus quadres, fins haver trobat la composició més natural, fins haver aconseguit l'exclusió de l'afectació i el superflu, fins haver hagut coneixement del físic i la psicologia del seu model. Rembrandt, però, no repetia mai els seus quadres. El dibuix era l'estudi, la recerca, mentre que el quadre era una fi, i cada quadre havia d'ésser un pas més que l'artista donava endavant, vers l'absolut.

En la fabulosa producció de Rembrandt les obres mestres són innombrables. Una dita hi hagué que deia: «Les obres atribuïdes a Rembrandt que nosaltres no trobem admirables, no són de Rembrandt.»

Rembrandt fou un home de temperament extremadament lliure. Mai no va fer cap concessió ni a l'hora de la seva altíssima fama ni a l'hora de la seva vellesa miserable. En els seus darrers anys, en l'any mateix de la seva mort, vell, pintà més lliurement que mai, més exaltadament encara, amb més densitat de pasta si era possible. Va conèixer la fortuna, va ésser en vida el pintor més cèlebre d'Holanda i va morir oblidat, en la major misèria. Va emmaridar dues vegades, però tingué sols un amor: la pintura, a la qual consagrà totes les hores i les il·lusions de la seva vida.

En l'hora de les revisions, si aquestes són veritat i possibles, aquest és un dels pocs valors que ningú no té dret a revisar. És, però, si l'hora de les realitats és en el rellotge que mesura l'existència dels nostres contemporanis, el mestre que pot imposar silenci i disciplina, per a dir-ho així.

JOAN MERLI



REMBRANDT. 1668.



REMBRANDT. 1648.



REMBRANDT. 1658.



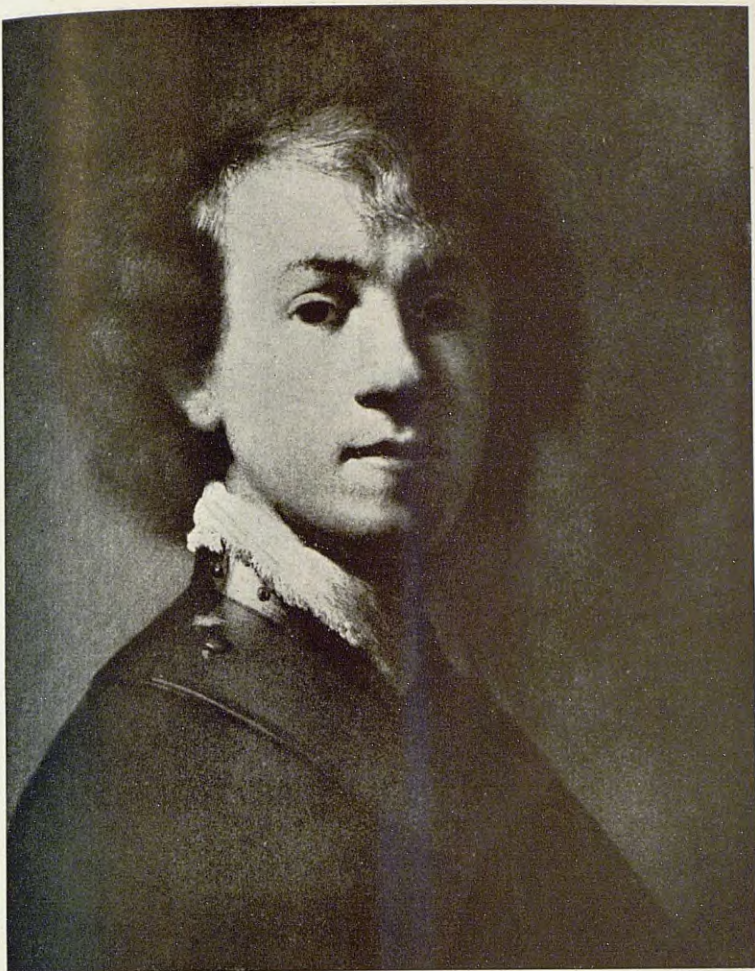
REMBRANDT. 1641.



REMBRANDT. 1668.



REMBRANDT. 1668-69.



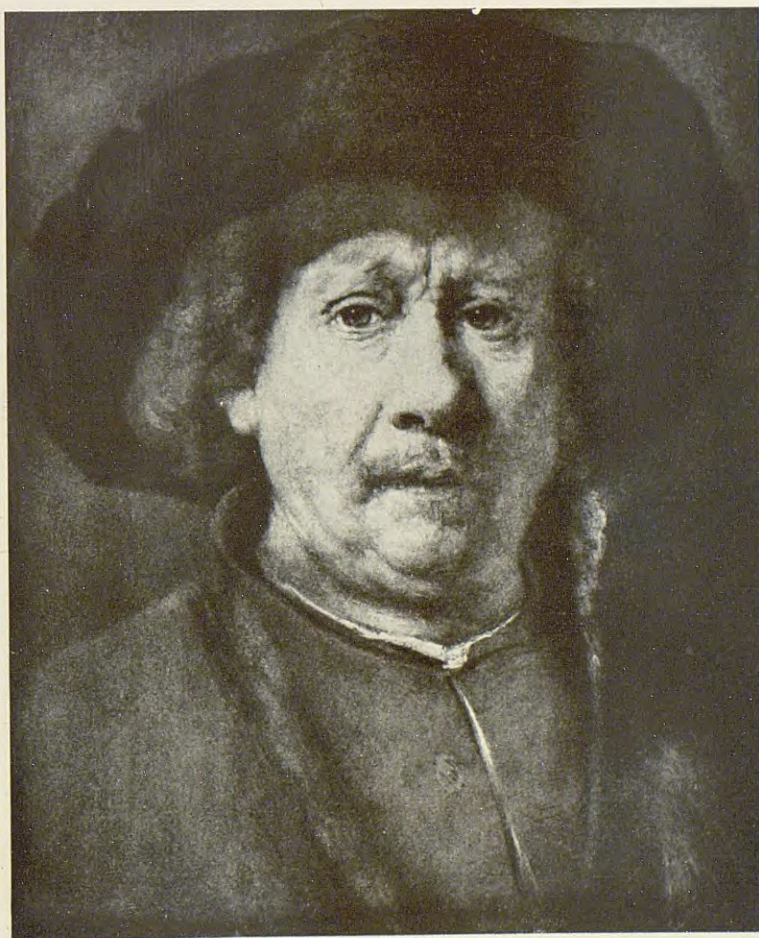
REMBRANDT. AUTORETRAT. 1629.



REMBRANDT. 1652.



REMBRANDT. 1635.



REMBRANDT. AUTORETRAT. 1666.



JOSEP OBIOLS.



JOSEP OBIOLS.



JOSEP OBIOLS.

E L C A R T E L L

L'increment que d'un temps ençà ha pres a casa nostra el cartellisme ens afirma en l'esperança que aquesta plàstica arrel·larà definitivament en els nostres costums i pràctiques de la propaganda del turisme, el comerç, les arts i la política. Els concursos lliures succeïnt-se els uns als altres, i els encàrrecs directes, pels cartells nous que a diari veiem aparèixer, semblen confirmar que el nostre cartellisme està en un moment de prosperitat. Abans i ara amb més motiu, aquesta mena d'activitat artística ens havia atret d'una manera especial, i és amb veritable complaença que avui dediquem aquestes pàgines a la reproducció d'alguns cartells deguts als qui amb més freqüència, uns autors més antics que altres en la palestra, s'han atret l'atenció per llurs encerts. Ben entès, no farem el comentari de cap autor. No havia estat de sort fins ara el cartell. I no pas per manca de bons cartellistes, com s'ha cregut generalment. Ens recolzem en exemples antics que encara són bons exemples. Els bons cartells que espaïadament han aparegut de quinze anys ençà, revelen tangiblement els autors de



FRANCESC D'A. GALÍ.



FRANCESC D'A. GALÍ.

la crisi d'aquesta manifestació. Quan les empreses s'han donat compte que la base de llur èxit era al carrer, i que llur prosperitat havia de venir del carrer, s'han llançat a convocar concursos per a premiar els millors cartells al·lusius a llur comerç i a llurs productes, o s'han decidit, emparats en un bon criteri, a encarregar directament a l'artista el cartell que els ha interessat. És així que els bons cartells que hem vist darrerament han sovintejat, i que els bons cartellistes, excel·lents uns, amb

dots personalíssims altres, han aparegut, constituint en poc de temps un nombre amb el qual es pot comptar. Díficil és l'art del cartell, al qual ha estat tantes vegades negada valor artística. A propòsit d'això, ha escrit Théodore Druet:

«Hom intenta temps ha de traçar un límit estricte entre l'anomenat art pur, el gran art, i l'art industrial. Els veritables artistes però, no han mai acceptat la pretesa separació de l'art pur i l'art aplicat. L'art és l'art, sigui quina sigui la seva manifestació, en no importa l'estadi on l'hagi dut la mà de l'home dotat.»



JOSEP MORELL.



ENRIC MONENY.



SERGI CORTÉS.

El que més ha fet creure en aquesta divisió assenyalada per Théodore Druet és l'evident influència literària que adesiara revelen nombre de cartells, de la qual influència molts cartellistes no s'han sabut evadir. El cartell, amb respecte al nou concepte, com més narratiu, més dolent és. Si és un gènere literari, li és sobrera la literatura. El cartell ha d'ésser sintèticament expressiu i clar.

El cartell ens revela, ens evoca, ens recorda amb la major

precisió, amb la major agudesia, amb la major contundència, allò que-li ha estat encomanat.

El cartell fixat al carrer, en un lloc estratègic, és un crit, és un cop que cridarà l'atenció del ciutadà i li revelarà d'una manera inoblidable, en un obrir i tancar d'ulls, a la velocitat del pensament, el que es tracta de donar-nos a conèixer.

Quan el cartell és bo, és un regal per al ciutadà, al qual ell i les parets somriuen.

M.



MARTÍ BAS.



JOSEP MORELL.



FRANCESC FÀBREGAS.



EVARIST MORA.



EVARIST MORA.



EVARIST MORA.

LES EXPOSICIONS — DOCUMENTAL



RAMON CALSINA. GALERIES LAIETANES
17 FEBRER A 2 MARÇ 1934.



BOSCH-ROGER. LA PINACOTECA.
24 MARÇ A 6 ABRIL 1934.



JOAQUIM SUNYER. GALERIES D'ART SYRA.
10 A 25 MARÇ 1934.



CAMPS-RIBERA. SALA PARÉS.
24 MARÇ A 6 ABRIL 1934.



IU PASCUAL. LA PINACOTECA
24 FEBRER A 10 MARÇ 1934.



RAMON CAPMANY. SALA PARÉS.
24 FEBRER A 9 MARÇ 1934.



PILAR PLANES. GALERIES D'ART SYRA.
24 FEBRER A 9 MARÇ 1934.



LAPORTA-ASTORT. LA PINACOTECA
10 A 23 FEBRER 1934



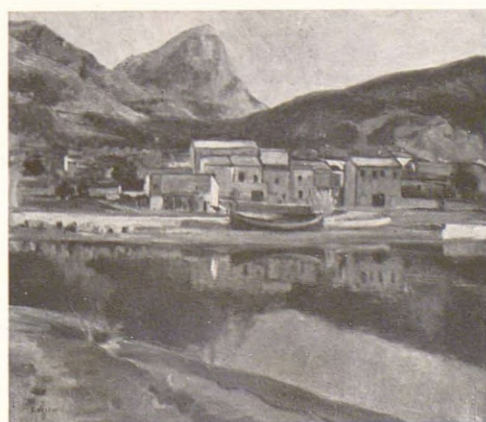
EUDALD SERRA. SALA BUSQUETS.
10 A 23 FEBRER 1934



FRANCESC MARSÀ. GALERIES D'ART SYRA
10 A 23 FEBRER 1934



VÍCTOR MOYA. SALA BARCINO.
20 GENER A 2 FEBRER 1934.



JOSEP ROVIRA. GALERIES D'ART SYRA.
24 FEBRER A 9 MARÇ 1934.



ESTEBAN VICENTE. CATALÒNIA.
8 AL 26 FEBRER 1934.

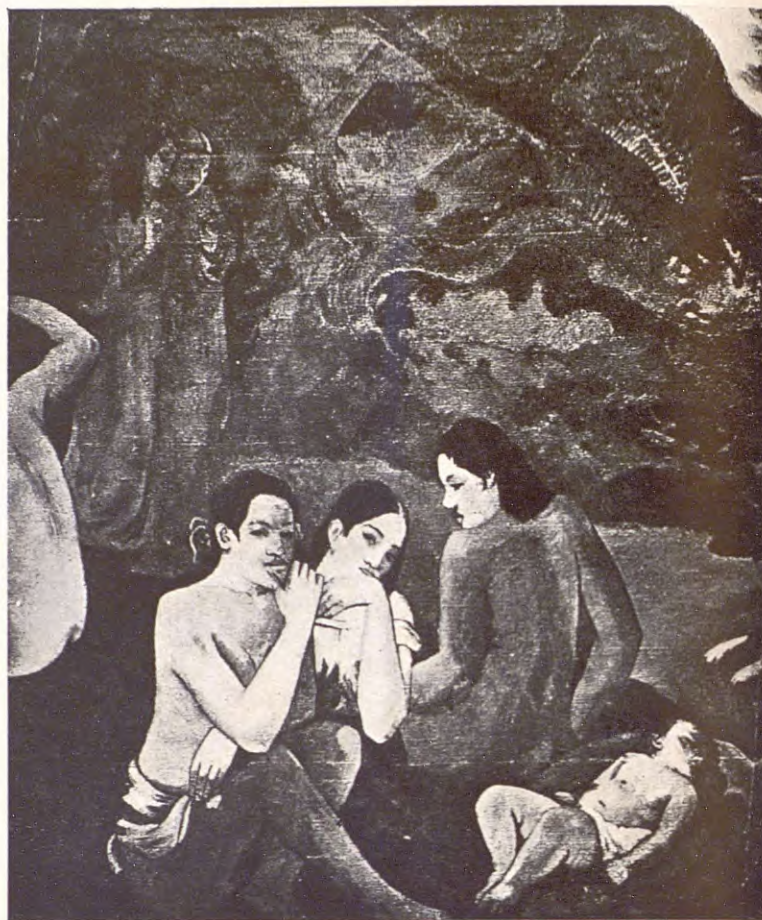
NOTICIARI I ACTUALITATS

L'EXPOSICIÓ DE PRIMAVERA ha estat convocada. Per tercera vegada des de la seva represa, Barcelona celebrarà el mes de maig vinent l'exposició oficial d'art, a cura de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art.

DAUMIER, dibuixant, caricaturista fi i càustic, pintor, és visitat actualment al Musée de l'Orangerie. Aquesta exposició és certament oportuna, sense que vulgui ésser, n'estem segurs, tendenciosa. La preparació laboriosa que exigeix una recollida dels centenars d'obres que la componen, lleva tota mena de suspicàcia. Oportuna dèiem, Potser seria més ben dit, actual. I, en aquest mot, no s'hi vegi tampoc al·lusió a cap tema d'actualitat, d'intriga pública. És que el formidable caricaturista, com tots els bons caricaturistes, com tot el que és realment bo, es reviu. Daumier és actual perquè és bo en tots els aspectes de la seva complexa personalitat artística. És bo com a caricaturista dibuixant, i és bo com a psicòleg. Daumier, gran coneixedor de la moral humana, és actual per això, perquè els seus personatges són humans. La humanitat canvia d'estètica, però, dissortadament, no canvia, no canviarà mai de fons.

RENOIR. En menys d'un any, s'han celebrat dues exposicions d'aquest gran pintor a París, de la primera de les quals ja hem parlat en altra ocasió sobre aquestes pàgines. Aquesta segona exposició es titulava «Els deu darrers anys de Renoir», amb la qual s'ha volgut contestar l'entredit a propòsit dels darrers temps de l'artista. Per a molts, per a nosaltres, Renoir en els seus darrers anys produí les obres més sòlides de la seva vida. Aquesta que reproduïm en aquesta pàgina és de les darreres, un any escàs abans de la seva mort, quan Renoir, físicament, era només una pellerina.

Del seu humor i del seu geni són aquests mots dels seus darrers temps: «Louise, je n'ai plus de jaune de Naples! Tu ne trou-



PAUL GAUGUIN. 1848-1902. QUÈ SOM, D'ON VENIM, ON ANEM?

ves pas de jaune? Je pourrais peut-être prendre du noir d'ivoire. Ce serait rigolo et il se trouverait quelqu'un pour en tirer des théories.»

«GAUGUIN, ses amis, l'école de Pont-Aven et l'Académie Julian», és l'exposició que actualment hom pot veure a la Sala de «Beaux-Arts», i la continuació d'una sèrie que aquesta prestigiosa revista es proposa anar descabdellant a casa seva.

L'ART I LA MORAL és un tema que probablement haurà d'ésser reprès. Si no ho ha estat fins ara, de molt de temps ençà, és segurament perquè els qui amb autoritat poden intervenir-hi, no han trobat contrincant. Però quan les coses s'hagin apaivagat una mica, sense aires polèmics, caldrà ressuscitar aquest tema, per tal que d'una manera assequible i clara caigui dins d'unes emboscades mentalitats concupiscents, a les quals no ha estat explicat quina cosa és la moral, i les relacions que té amb l'art i la bellesa.

EL DESÈ NÚMERO D'ART serà dedicat a l'obra pictòrica de Nonell, la qual serà reproduïda gairebé en la seva totalitat. Tots els posseïdors o coneixedors de Nonells són pregats d'adreçar-se al senyor Director d'aquesta revista, amb la qual cosa facilitaran la seva tasca i contribuiran a fer aquest volum monogràfic el més complet possible.



AUGUSTE RENOIR. 1841-1919. NUS. 1918.



JOAN REBULL. RETRAT DE NENA. 1933. MUSEO DE ARTE MODERNO. MADRID.
FOTO SERRA.



JOAN REBULL. BUST DE DONA. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.
FOTO SERRA



IMPRESSIO D'ESCULTURES DE REBULL

Escultures de Rebull. Praxíteles? El nom travessa de sobte la nostra contemplació; però immediatament sentim que no pot unir-s'hi. Per a organitzar-la en comprensió, no bastaria el parentiu que establíssim sobre una coincidència, ara i adés, en el cànon, sobre una semblança de gràcia en una actitud. No: en aquestes escultures, el cànon no s'afirma com a tal, la gràcia no vol ésser en ella mateixa un mitjà, ni un fi, ni tan sols un terme d'arribada. L'associació, doncs, que havia començat insidiosament, per suggerència, va de dret a resoldre's en franc contrast. Val més, si tanmateix ens ajuda a penetrar en un art que tan enèrgicament desdenya de persuadir-nos.

Hem dit el mot: persuadir. Tota obra de tot art grec, en certa manera pretén persuadir-nos, fer nostra una veritat: dur-nos cap a una adhesió de la nostra intel·ligència satisfeta o vençuda; que cedeixi també el nostre cor, és consegüent o secundari.

En el temps o en l'espai, tota expressió grega d'art sembla córrer sobre un raonament, lligar-se i obrir-se en discurs. Adhuc el que no és paraula, fa l'efecte de reductible a paraula; almenys, diríem que n'imita les operacions: per referència a allò que és general, aquell art estructura el concret i conscient, i resta en la forma. És famós el passatge en què Plató assimila el discurs ben fet a un organisme vivent. Un microcosmos: no ja idea o cosa, sinó ésser, això és, idea i cosa alhora, esperit i figura; un conjunt isolat en ell mateix del Tot, però que el resumeix. Sota la pell d'Hermes, la sang circula, talment una càlida veritat; per damunt, es modela una infinita matisació de reports, sensual i intel·ligible, joiosa, sempre calculada i a cada punt sorprenent, com en un bell discurs — com en un discurs de Plató, almenys.

Aquestes escultures de Rebull, en canvi, són estranyes a l'art del discurs; són indiferents, diríem, al fet que la realitat pensada

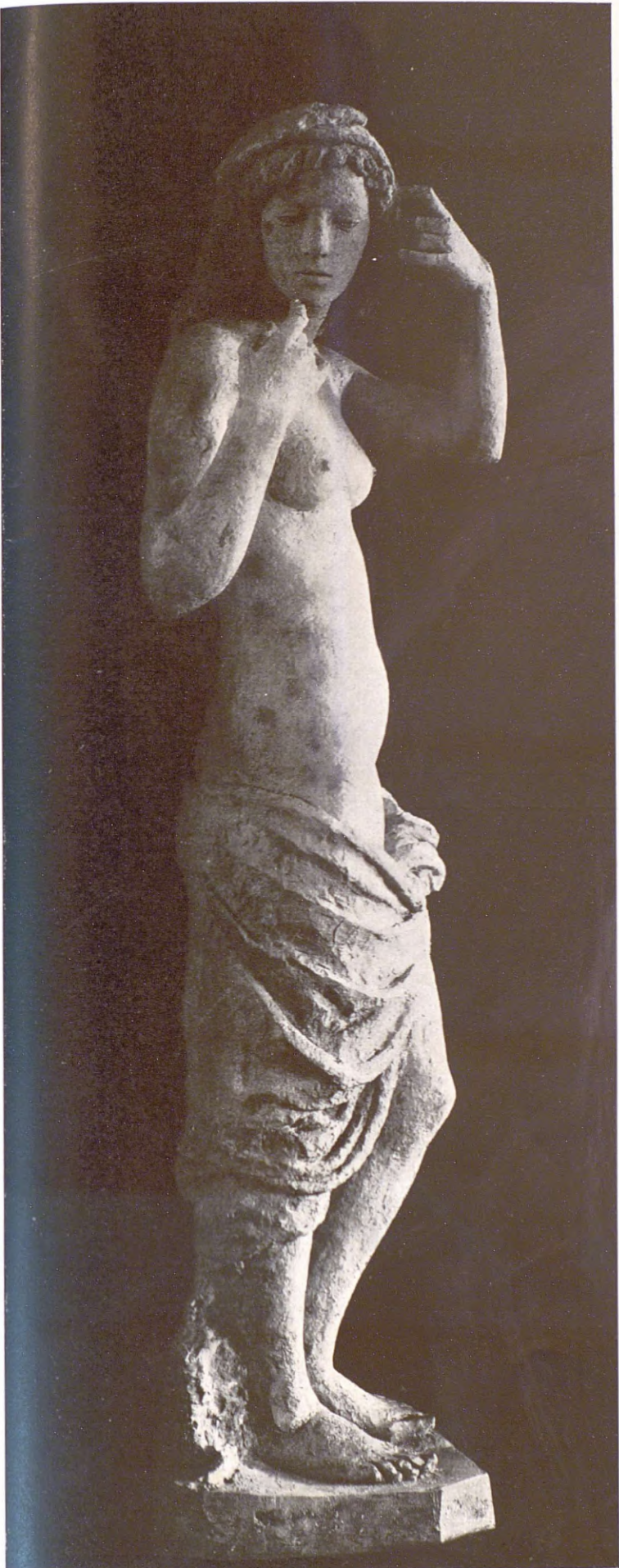


JOAN REBULL. BAIX RELLEU. 1930. FOTO GODES.

o vista pot ésser també expressada per la paraula. No és que neguin la paraula, o que per altra banda es proposin suplir-la en el que ella no pot expressar: en són independents, simplement; però sense reconèixer-li preeminència en la jerarquia de les arts. Concepte egipci de l'escultura, han indicat alguns, a propòsit de Rebull. No cal pujar tant: abans és modern. Noti's, si no, l'esforç per a alliberar les arts, la mateixa poesia!, de les lleis oratòries: de la composició i del modelatge en discurs; de la comoditat d'ésser *explicable*. Adhuc un poema, sembla avui, en molts casos, no desenvolupar-se, sinó ésser totalment present en un instant del temps absolut. Escultura en el silenci, diríem, així, de l'obra més característica de Rebull. Forma vivent per ella mateixa en el bloc; individualitzada, no en el fet de la seva perfecció que s'oposa a una realitat en desordre enfront d'ella, sinó ja en el mateix impuls original de la seva afirmació. Per això ni tan solament és sempre acabada: no necessita acabar-se, com és necessari dins el concepte grec. La forma humana s'hi mostra com exempta de la tragèdia de l'home, que és — pensem en Hölderlin — de no conèixer els seus propis límits. Cada obra, així, no és tant una realització com una natura. Deshumanitzada? Al contrari: si l'ar-

tista grec mantenia la natura, purificant-la fins a divinitzar-la — fins a divinitzar, en certa manera, el mateix caràcter —, en aquest art de Rebull la natura és com reintegrada a ella mateixa, a la seva ingènua plenitud, a la seva força primera. No diu: és i alhora està, en acte intens i en caràcter perennement previ a tot atzar; en el seu ritme, però encara més en el seu tivant volum. No corre aquesta superfície amb infinita complaença sobre el delicat accident; sembla tota ella feta menys per a precisar una forma que per a limitar enèrgicament una vida; entengui's una vida, no figurada, vivent. És el modelatge, diríem, que correspondria a un impuls dionisiac aturat en la forma absoluta. Engegat, aquest impuls s'hauria de resoldre en lírica, en magnífica «munificència de Déu». És a dir — Blake amb aquesta profunda formulació ens hi porta —, no sabríem qualificar de sensual l'art de Rebull: és sexual — dionisiacament. Fort, perquè és natura; noble, perquè és simplement, directament, en l'eternitat de la seva contenció; infragmentable, perquè, lluny de compondre organismes totals en ells mateixos, objectius respecte a la realitat que resumeixen, crea dins aquesta realitat total objectes, ritmes, formes, que en són part i que viuen de la gran vida indivisible.

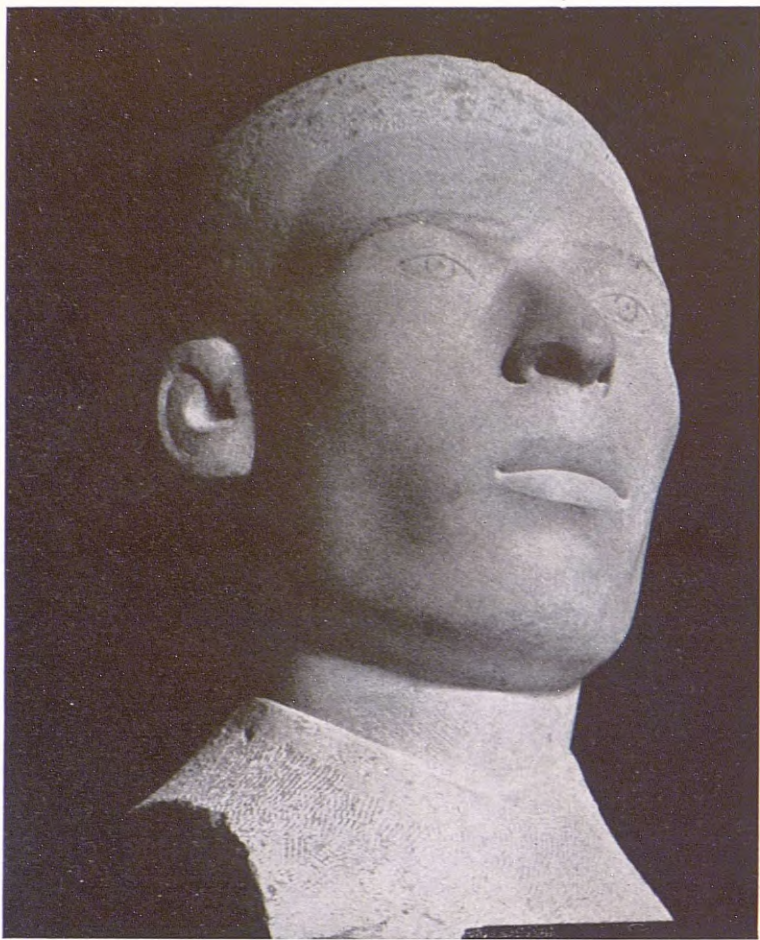
CARLES RIBA



JOAN REBULL. FIGURA. 1928.



JOAN REBULL. FIGURA. 1928.



JOAN REBULL. AUTORETRAT. 1919. COL. JOSEP MOMPOU. FOTO SERRA.



JOAN REBULL. CAP DE NOI. 1932. FOTO SERRA.



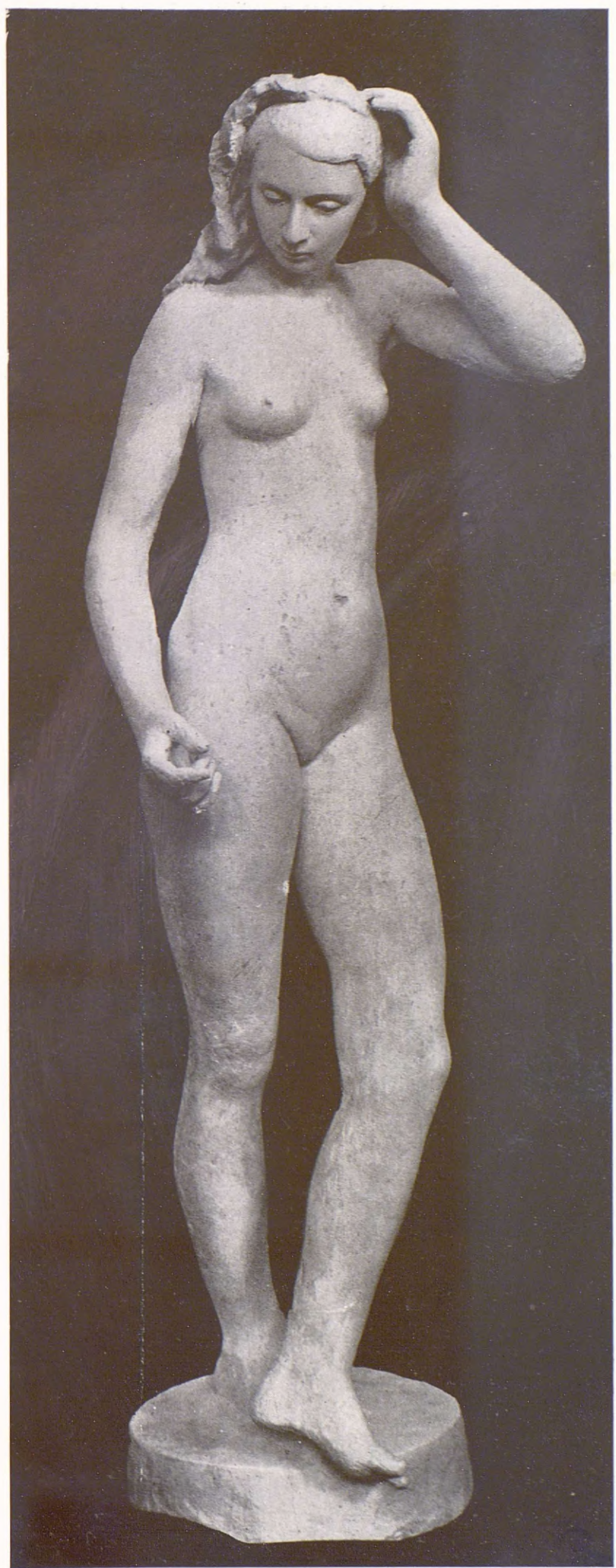
JOAN REBULL. BUST DE NOI. 1932. FOTO GODES.



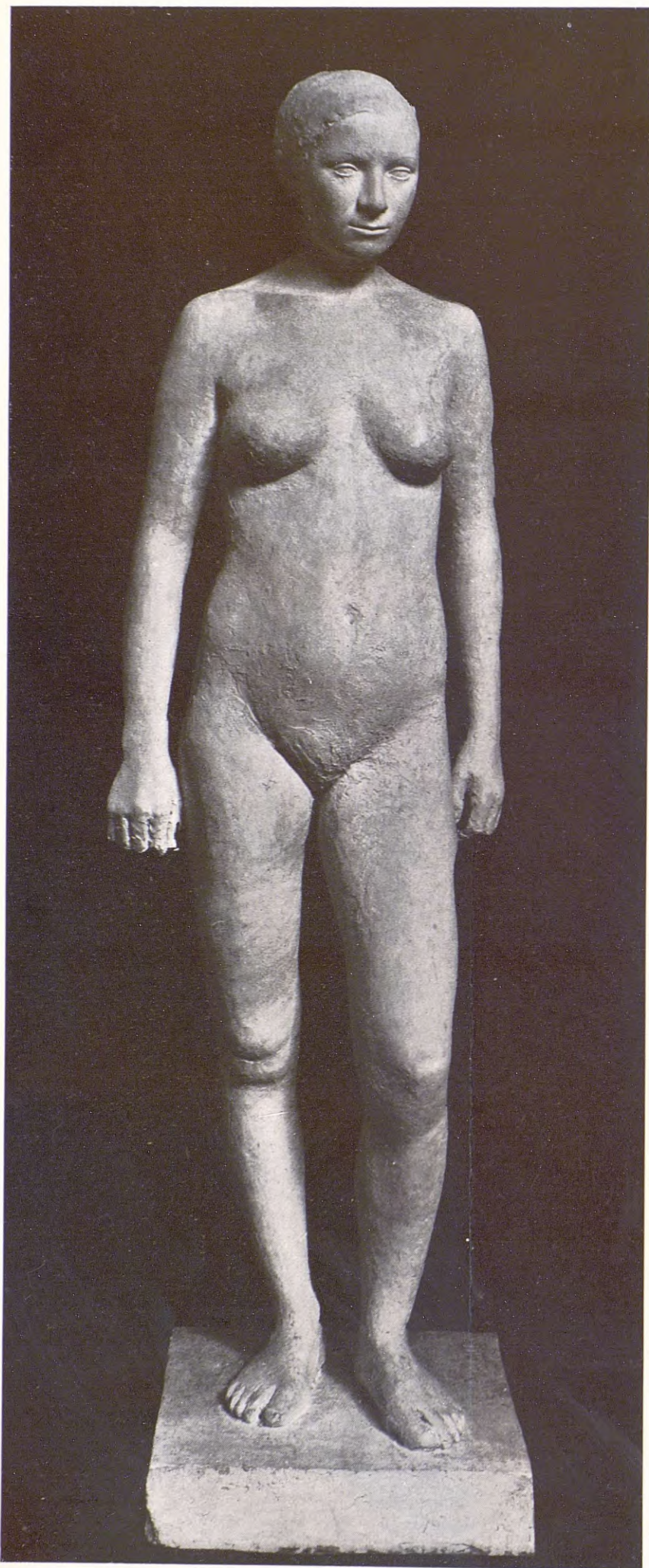
JOAN REBULL. RETRAT. 1932. FOTO GODES.



JOAN REBULL. SANT JORDI. 1931. FOTO SERRA.



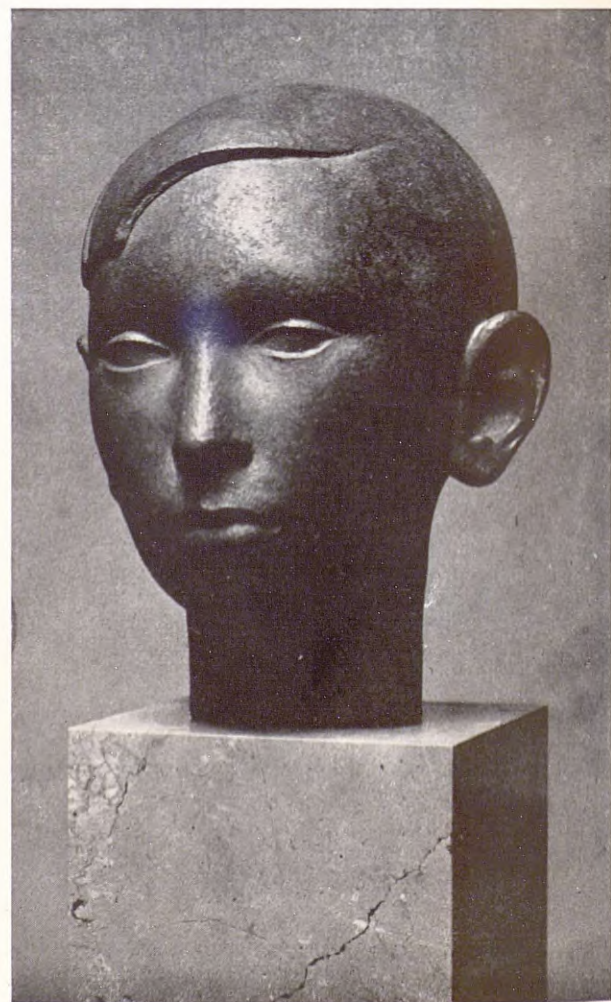
JOAN REBULL. ESCULTURA. 1930. COL. AJUNTAMENT DE BARCELONA. FOTO GODES.



JOAN REBULL. DONA JOVE. 1933. FOTO SERRA.



JOAN REBULL. DONA JOVE. FRAGMENT. 1933. FOTO SERRA.



JOAN REBULL. CAP DE NOI. 1930. FOTO SERRA.



JOAN REBULL. DONA NUA. 1934. EN CURS D'EXECUCIÓ. FOTO SERRA.



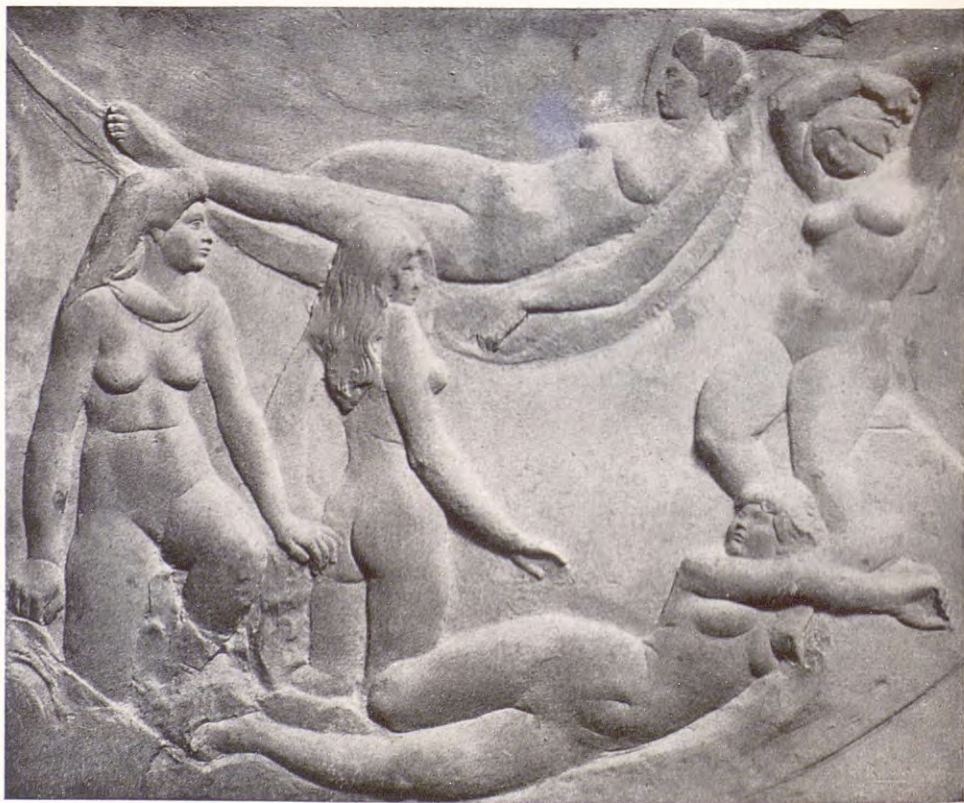
JOAN REBULL. CAP DE NEN. 1925. FOTO GODES.



JOAN REBULL. CAP DE NEN. 1931. FOTO GODES.



J. REBULL. CAP DE NEN. 1932. COL. DR. MÀRIUS CORTÉS.
FOTO GODES.



JOAN REBULL. BAIX RELLEU. 1927. COL. JACINT RIFÀ, FOTO SERRA.



JOAN REBULL. CAP DE NEN. 1932. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. NOIA MORA. 1932. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.

MANUEL HUMBERT

Crec que en la captació de l'art l'espectador ha de situar-se lleialment en un pla d'exigència envers ell mateix i envers allò que contempla, i deixar la resta a l'atzar de la pròpia cultura; que allò que invoquen a cada pas els decebuts d'haver jurat fidelitat a tal o tal altra de les més recents teories: la *qualitat* (anomenin-la *sensibilitat*, si volen), no és res més que la resplendor de la intel·ligència, per primaris que hagin estat els seus mitjans d'expressió. Així, en la creació plàstica tota tendència és justificada; en pintura, en escultura, no hi ha més límits que els imposats per la matèria pictòrica o escultòrica. D'acord! Però encareu-vos amb una estàtua o una tela, i digueu-me si us plau, i per què. Si em dieu que l'obra d'art que teniu davant dels ulls us plau perquè és l'obra d'un home intel·ligent, perquè conté implícitament *intel·ligència*, ens haurem entès de seguida.

Doncs bé, l'art de Manuel Humbert, que a moltíssims ens apareix com un dels arts més intel·ligentment personals a casa nostra, té encara a favor seu, ara que el retorn a la norma sembla estar a l'ordre del dia, aquesta actualitat: que és, i ha estat sempre, un art eminentment intel·ligible. Vull dir que és un art que,

apartant-se de la transcripció de la natura, recolza, però, en la contemplació i el sentiment de la natura, i que per tant mai no és mentalista ni un pur joc d'efectes plàstics; que, en altres termes, és tan allunyat de l'*acadèmia* com de l'*avantguarda*.

Això equival a dir que l'Humbert és, sota aquest aspecte (només sota aquest aspecte), un pintor adscrit al naturalisme. Ell, un dels nostres artistes que han pogut viure més a la vora l'evolució de les arts plàstiques en aquests darrers trenta anys, mai no s'ha sentit temptat (si exceptuem uns assaigs dins el *fauvisme*) per la tendència sintètica, ni pel cubisme, ni menys encara per la modalitat surrealista. «La pintura — confessa — té una part de convenció, la qual ve a ésser com el llenguatge gràfic de l'època; qui se la mira l'ha de saber llegir.» Es tracta, doncs, d'un mestre pintor que pinta havent concretat i limitat d'antuvi el seu camp d'actuació, i que pinta per al seu públic. Per a la mena de públic on risca menys d'haver de comptar amb l'snob o amb el profa sincer. Aquesta actitud ha estat en ell constant.

Una tal serenitat a mantenir-se a ratlla davant del batibull de teories i d'escoles, seria menys significativa si l'Humbert no hagués



MANUEL HUMBERT. NATURA MORTA. 1932. COL. LLUÍS PLANDIURA. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. PAISATGE. 1921. FOTO MARC VAUX.



MANUEL HUMBERT. JARDINET A SARDANYOLA. 1930. COL. RAIMOND MARAGALL. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. NATURA MORTA. 1932. COL. ALBAREDA. FOTO SERRA.

estat dels artistes catalans que ja han passat la *quarantena* (permeteu el *calembour*), un dels més inquiets i precoços. Els seus primers dibuixos, plens d'agudeses i de nervi, daten de quan tenia disset anys i encara no havia abandonat l'estudi de les lleis. De cap als anys 1910 i 1911 són les seves primeres aigües i guaixes, de prodigiosa sensibilitat. Més tard, una llarga estada a Madrid, que li permet de posar-se en contacte amb l'obra dels grans mestres de la pintura espanyola, i els seus freqüents i prolongats sojorns a París. Aquí, l'Humbert entaula relacions profitosíssimes, i coneix la mena d'art que fins aleshores ha influït damunt d'ell d'una manera indirecta i com si diguéssim a través de l'ambient. En aquest important període de la seva carrera, l'Humbert segueix conreant la guaixes, i dibuixa sanguines; finalment (a partir de 1913), pinta amb molta més constància que no solia abans. Perquè amb raríssimes excepcions, la generació de l'Humbert, hereva en molts aspectes de les generacions que havien conviscut als «Quatre Gats», és aquella generació d'artistes que decidí de cop abstenir-se d'anar a Llotja, i que, composta en bona part per esperits superiors, dedicà, més que a altra cosa, a la literatura oral de cenacle o de cafè, els anys que hom acostuma a dedicar a l'ensinistrament. Adhuc en els nuclis independents

que s'havien muntat per a la iniciació d'aquella joventut, hom, segons sembla, es lliurava més a la disquisició en matèria d'art que no pas a un autèntic aprenentatge de l'ofici de pintor. Hom no pintava, a més, perquè no es podia col·locar ni una tela. En canvi, es dibuixava, o més ben dit, «s'illustrava» amb veritable desfici.

N'hi havia, els més granats, procedents d'altres generacions heroiques, que, havent-se sotmès abans a una preparació tècnica rigorosa, s'havien avesat a postposar el conreu de l'art de pintar per d'altres activitats més àgils, com ara la il·lustració, a què he alludit (aleshores, com mai, en crèdit, a casa nostra); però d'altres s'ho havien pres tan a la valenta que, positivament, no havien agafat mai els pinzells. A l'hora de passar comptes, més d'un ícar en resultà amb les ales rompudes, mentre que als més dotats els calgué emprendre a deshora l'aprenentatge que abans no s'havien resolt a fer.

L'Humbert era d'aquests darrers. El veritable aprenentatge del seu ofici el fa a París, quan el sucumulla d'impressionisme que fins aleshores ens n'havia pervingut, és ja cosa pretèrita. Cézanne i els corrents post-impressionistes determinen el que podríem anomenar la seva època *fauve*. Immediatament després, el cubisme,



MANUEL HUMBERT. FIGURA. 1931. COL. SALVI IBORRA. FOTO SERRA.

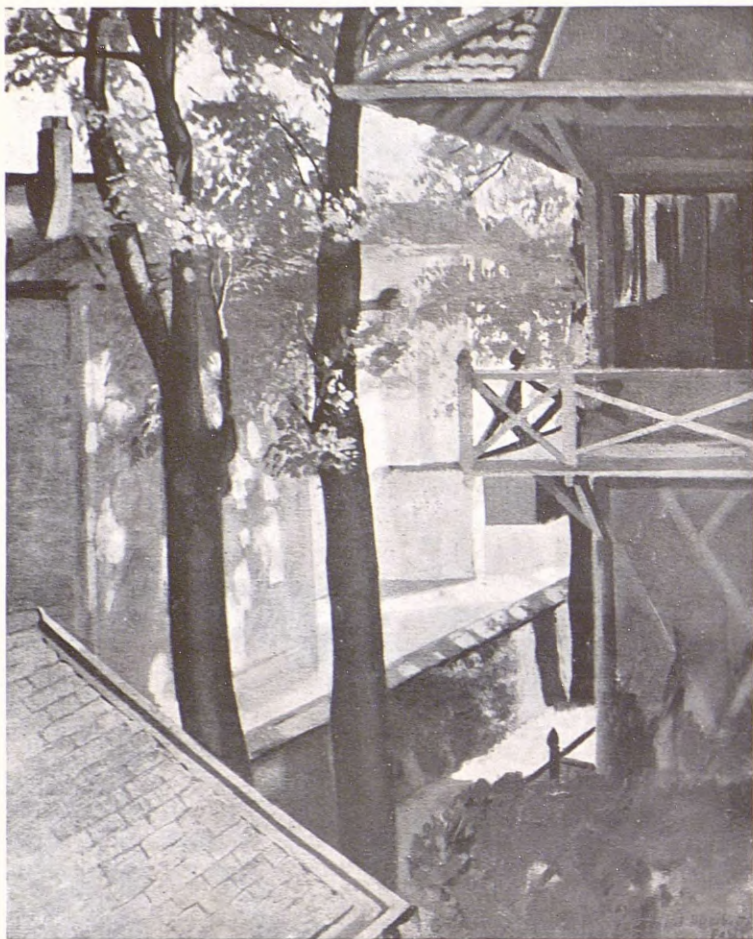
que ell mai no conrea directament, però a l'expansió del qual assisteix, imposa sobrietat a la seva paleta. Les seves teles d'aquest temps (anys 1916, 1917...), ja francament realistes, tot sovint fan l'efecte de dibuixos colorits.

A la meua manera de veure, és d'aleshores ençà que en la pintura de l'Humbert s'ha anat efectuant el procés d'integració que ha portat el seu art a l'estat de maduresa actual. D'una banda el constant conreu de la guaixà havia familiaritzat l'artista amb certs problemes plàstics essencials; d'altra banda, la pintura de cavallet que, per una pila de circumstàncies personals, es decideix a conrear d'una manera normal, i com qui diu «a fons», li planteja nous i arduos problemes. Havia arribat a la pintura amb un estimable bagatge d'experiències, però havia d'heure-se-les amb una altra matèria, havia d'aplicar altres procediments. L'Humbert troba incessantment nous elements per a enriquir la seva pintura en aquest aspecte que pren. El dibuix, la composició, cada vegada són més concrets en les seves teles; el color hi és cada vegada més adequat, més ric i ben travat. Produïx una de les seves figures cabdals, *Sònia* (1924), de la col·lecció Barbey. Més tard, la llum juga un paper primordial en les seves pintures, acusant

els volums, acusant els matisos; la pinzellada esdevé nerviosa, prompta; la seva paleta es diversifica i ennobleix al mateix temps que el seu art recolza com mai en un profund sentiment de la natura. Som ja a l'Humbert d'ara.

Des de l'any 1927 (que és, em penso, on cal situar cronològicament el canvi) podem parlar, doncs, d'una nova època en la pintura de Manuel Humbert. Època en la qual l'artista conrea tots els gèneres (figura, bodegó, paisatge) amb una abundor a què no ens tenia avesats. El progrés tècnic que acusen les seves teles d'ara correspon, probablement, a una nova actitud en què el mestre es situa enfront de les coses. S'ha operat, per tant, en el transcurs d'aquests anys, una marcada evolució en la seva psicologia. L'Humbert ja no és ara el genial intuïtiu d'abans, que amagava la seva acuitat sota aquell aire una mica funeral de «Pierrot enamorat de totes les Colombines mortes», com el venia a definir Joan Sacs, en un article de l'any 1914, ans un artista de natural una mica altiu, que té al seu poder un coneixement del que és la pintura, prou poderós per a plasmar, sense ingerències extra-pictòriques, allò que l'ull veu: allò que una educadíssima percepció sap descobrir.

MARÇAL OLIVAR



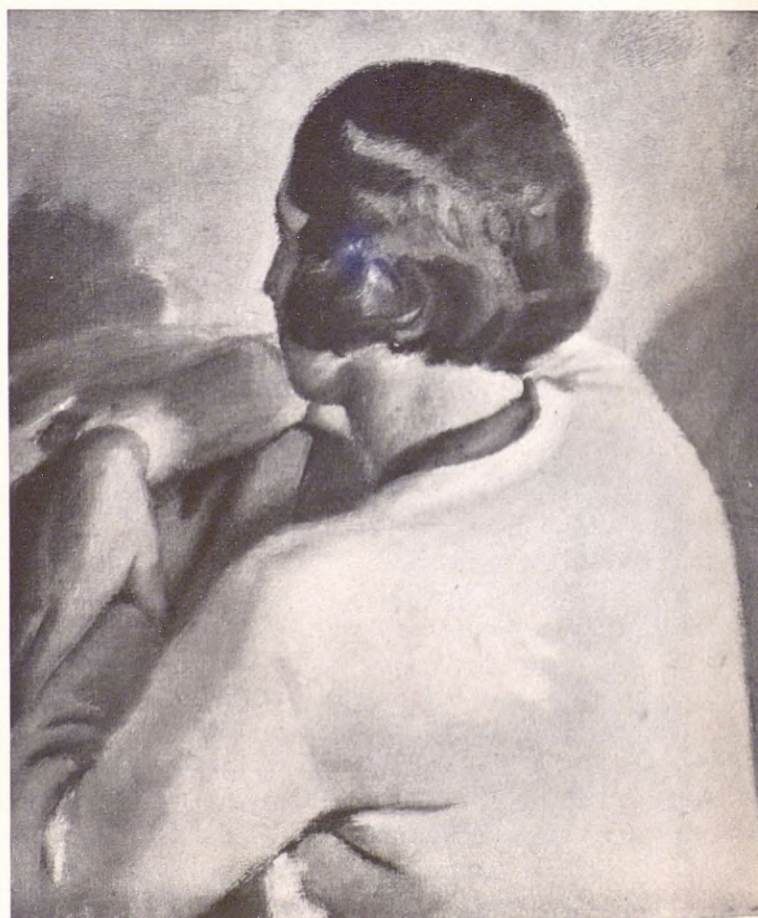
MANUEL HUMBERT. PARÍS. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. TOLOSENCA. 1933. COL. MARSANS. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. REPÒS. 1931. MUSEO DE ARTE MODERNO, MADRID. FOTO SERRA.



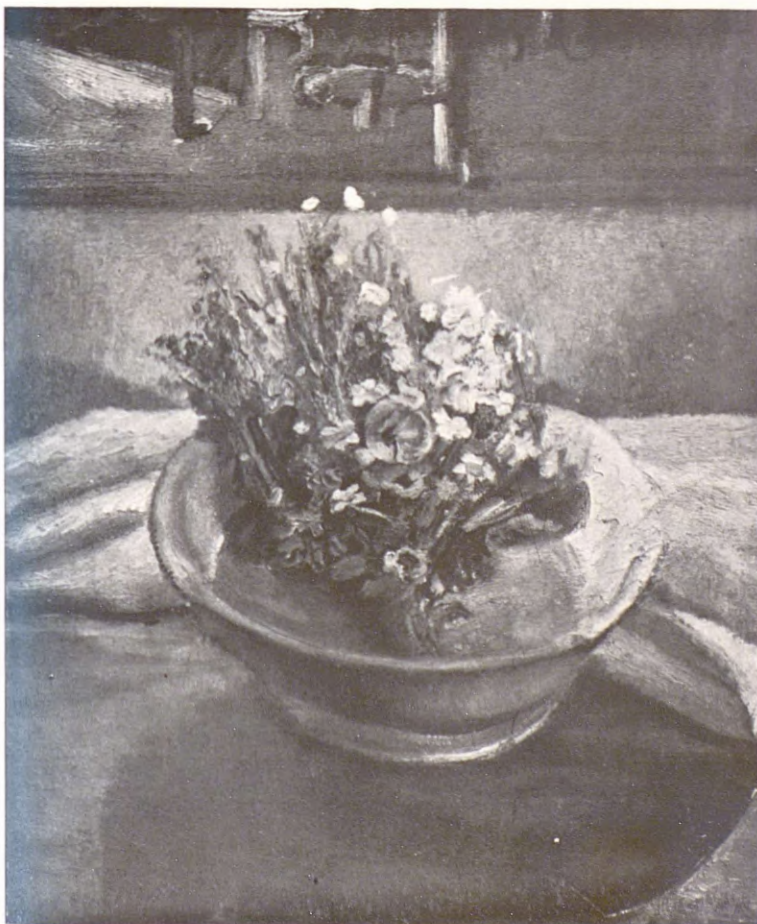
MANUEL HUMBERT. JERSEI GROC. 1933. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. DONA ASSEGUDA. 1932. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. SÒNIA. 1922. COL. BARBEY. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. FLORS. 1930. COL. TOMÀS GARCÉS. FOTO SERRA.



MANUEL HUMBERT. NATURA MORTA. 1930. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



PERE CREIXAMS. GITANES. COL. ESTEVE. PARÍS. FOTO MARC VAUX.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1930. COL. PARTICULAR. PARÍS. FOTO MARC VAUX.

PERE CREIXAMS, PINTOR

Encara pogué tastar la vida de Montmartre, vivint, un temps, en uns tallers pintorescos de la rue d'Orchampt: construccions baixes, amb mansarda i patinades de la glòria d'aquell barri bohemí, que agonitza entre les altes cases de pisos per llogar, o els tallers en sèrie ideats pels avantguardistes, que construeixen segons normes idèntiques, en totes les parts del món.

Creixams ha estat un dels darrers romàntics — un romàntic sanguini, no pas ploraner de mena — que ha pogut contemplar París des de darrera els vidres de la finestra de la mansarda del seu fogar bohemí. Ciutadà montmartrí, ha viscut de l'aire d'aquell barri ple de tendresa i d'audàcia, i amb amor filial ha estimat aquells tocoms de la *butte sacrée*, coneixent la cuina de totes les tavernes plenes d'història artística i vivent, saturant-se del pintoresc de bona qualitat que fatalment desapareix.

L'acordió de *chez la mère Catherine* ha format més d'una volta melopea, amb les converses del nostre artista, amb altres artistes del barri i del món. «*La cena, que recrea y enamora*» s'ha produït sovint allà dalt, a l'ombra de la mola de pedra nova del temple del Sagrat Cor.

Creixams ha estat un dels capparets del Montmartre rediviu; del Montmartre sanguini i humà de després de la guerra, oposat — d'una manera natural — a les insanes i despietades elucubracions de Montparnasse.

Creixams, ple de salut i d'optimisme — necessitant la salut i l'optimisme per a treballar —, no podia participar en els jocs

malaltissos (la gent en diu cerebrals) de certs artistes contemporanis.

Pintar, pintar, era i és la seva dèria. Veure i concebre les formes i les colors dels homes i les dones veïns d'ells, i compondre amb elles teles realistes, però plenes d'estil. Creixams és un organisme magnífic, tot ell dotat per a la pintura i per a gustar de la vida amb frescor autèntica — de primera mà. No és pas únicament un ull múscul, sinó que tots els seus músculs són de pintor. Faci el que faci, Creixams és sempre pintor: quan cuina, quan menja, quan beu, quan neda, quan camina, quan canta. Pintor vital, optimista — amb energia sobrant —, necessita per a crear les seves teles, entusiasme per a abandonar-se a la fuga no controlada, d'una manera directa, per la raó. És, doncs, un dionisiac: un artista que actua per pura exaltació.

Per furor divina, els seus polsos ritmen amb normalitat i força: la seva sang adquireix prou empenta per a guiar la seva intel·ligència i per a donar aplom perfecte a la seva mà. A Creixams, la inspiració li ve de la sang; quan el seu cervell vol intervenir en fred, apriorísticament o a posteriori, respectivament, en la concepció i realització de la seva obra, aleshores Creixams perd per complet el control. El nostre pintor únicament es controla d'una manera eficient, en els moments més furiosos de la inspiració.

Quan l'artista sembla que delira, és quan realment pensa. El seu poder de pensament pictòric és enorme, quan es deixa guiar per aquesta força que sembla venir de molt enllà, però que en



PERE CREIXAMS, NOIA CATALANA. 1934. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. FIGURA. 1927. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



PERE CREIXAMS. NOIA CATALANA. 1929. COL. ALBERT SARRAUT. PARÍS. FOTO MARC VAUX.

bona part radica en el seu cor, i en les seves venes. En un sol moment l'artista obté la idea primera — l'esquema — de la seva obra, però immediatament i en pocs segons passen pels seus músculs una infinitat d'idees que la complementen. La rapidesa és absoluta: en veure'l pintar, al primer moment, hom creu que l'artista es deixa portar pel desordre, però si es considera la coherència amb què van apareixent damunt la tela tots els matisos de la forma, de la color i de la qualitat, hom s'adona que tot el que Creixams produeix en moments delirants de pintor, és fill d'unes lleis estrictes i no pas del caprici.

I és que Creixams és un pintor de raça: el seu cor, els seus músculs, el seu cervell, guarden la mesura autèntica de la pintura. Cal, únicament, que l'artista, per a trobar aquesta mesura que reposa en la seva carn i en el seu esperit, recobri el seu estat d'inspirat. Que el provoqui al contacte del món exterior, mirant-lo amb tota la frescor i optimisme de què és capaç la seva natura sana, sanguínia i alegre.

Convé, sobretot, ara que Creixams ha retornat al Born, que no es deixi dominar per la tristesa, que tants artistes del país porten arrapada a l'ànima. La nostra misèria llegendària és sovint encarnada en l'artista del país que té la dissort d'haver de viure d'un mercat pobre, per no dir inexistent. El típic artista català de Barcelona arrossega el seu fel per les penyes de cafè. La seva acidesa és corrosiva: ho ataca tot. Convindrà, segurament, que Pere Creixams sàpiga fer moltes vegades les seves rialles grasses de *païet*, davant la maledicència enverinada de molts companys, a fi de comptes intelligents i bones persones, que amarguen, primer que la d'altri, llur pròpia vida. Serà imprescindible a Creixams — jo que sóc amic seu sé com necessita de la joia per a viure com a home i com a artista — que sàpiga riure i fer l'ullet tantes vegades com convingui, per a anar tirant triomfalment entre nosaltres.

RAFAEL BENET



PERE CREIXAMS. GITANA. 1930. COL. MAZELLA. PARÍS. FOTO Y. VAULE.



PERE CREIXAMS. ISABEL. 1933. COL. MARCEL AYMÉ. PARÍS.



PERE CREIXAMS. GITANOS. 1931. COL. CHARENSOL. PARÍS.
FOTO MARC VAUX.



PERE CREIXAMS . COMPOSICIÓ. 1925. COL. TEATRE D'AVANTGUARDA. BERLÍN.
FOTO Y. VAULE.



PERE CREIXAMS. GITANES. 1934. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1932. COL. FLORENT FELS. PARÍS.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1934. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1934. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1934. COL. IVES GRASSET MONTPELLIER. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. NOI DE PLATJA. 1932. COL. MAZELLA. PARÍS. FOTO. Y. VAULE.



PERE CREIXAMS. GITANA. 1934. FOTO TARRAGÓ.



PERE CREIXAMS. MATERNITAT. 1934. FOTO TARRAGÓ.

J O A N J U N Y E R

És ben característic de la nostra època el fet que algú que s'interessi per la relació que existeix entre les obres d'art i el període en què es produeixen, pugui preguntar-se si unes pintures tan radiantment serenes com les de Joan Junyer poden tenir validesa artística. L'humor sardònic d'un Picasso i l'angoixosa interrogació d'un Dalí concorden evidentment amb l'esperit contemporani. En canvi, un contempla amb sorpresa gairebé excessiva una obra com la de Junyer, que revela una sensibilitat exquisida, però que, ben lluny d'ésser una imprecació contra l'existència, no és sinó un càntic de lloança a la bellesa del món i fins a la bellesa humana. ¿És possible, un es pregunta, que l'esperit de l'home pugui viure encara moments així?

Però, naturalment, és possible. No solament possible, sinó desitjable. Cap artista no expressa ell sol el conjunt d'una època o d'un ambient. La joia de Benozzo Gozzoli era tan essencial a la turbulenta Florència del segle XV com l'angoixa d'Andrea Castagno i la misantropia de Piero di Cosimo. L'art assolellat de Claude Monet era tan necessari a la França de la segona meitat del segle XIX com la ferotge sàtira de Daumier. El sentiment tràgic de la vida, en els temps moderns, no havia estat mai tan estès com avui, però, així i tot, encara no s'ha arribat al punt en què tota la humanitat senti l'impuls de suïcidar-se. Ben lluny d'això! La humanitat s'aferra a l'existència amb la mateixa tenacitat de sempre. Fins els pessimistes no tenen altre remei que

seguir vivint tan feliçment com sàpiguen. Adhuc de vegades, juntament amb la resta dels homes, els cal girar-se a cercar el consol d'aquells que, comprénent la tragèdia, es neguen, no obstant, a cedir-hi.

Jove i tot com és, penso que Joan Junyer pertany a l'estol d'aquests últims. En les seves pintures no evoca pas la tragèdia. Però les seves figures tenen sovint un deix pensatiu, una espurna d'aquella qualitat potencialment tràgica que l'experiència dona a l'expressió dels homes i de les dones sensibles. Fins els seus dansaires camperols de Mallorca, en tota la pompa acolorida de llurs joiosos vestits, esgarden l'univers que els volta com si fessin silenciosament aquella pregunta que ha fet tot home que pensi, d'ençà que el món és món: «¿Quina resposta té l'enigma de la nostra vida?» Però fan la pregunta suaument, gentilmente. Junyer pinta per instint les seves figures en llur estat d'ànim més gentil. Pot ésser un home de les illes que s'ajup a acariciar el gos abans d'anar a banyar-se, mentre el seu filllet, amb perplexitat infantil, fa al món una somrient ganyota, o bé uns obrers que seuen satisfets davant llur dinar, o una mare que allarga una poma al seu petit. Cap d'ells no es mostra violent, ni histèric, ni excessivament acusat. No hi ha en ells cap nota melodramàtica. Es donen sense renou al medi que els volta. Tenen un aire intelligent. Són clàssics.

La qualitat clàssica de l'art no implica pas l'evocació de déus i de deesses, o bé de tipus d'una ideal bellesa humana, situats en un marc ideal. En els quadres de camperols d'Adrien Brouwer hi ha fragments completament clàssics. És una qüestió d'actitud, de l'actitud que adopta l'artista davant del món. D'una manera ben senzilla es podria afirmar que ésser clàssic és posseir una disciplina interna. Totes les figures de Junyer suggereixen aquesta qualitat. Són molt vives, però també reservades, no pas renoueres. Els seus dansaires es mouen amb gràcia mesurada, no pas amb descenyida exuberància. Els seus pagesos i pescadors tenen un aire temperat. Evoquen la qualitat grega de l'*ascési*. I el món en el qual són representats té alguna cosa d'aquesta qualitat mateixa. El paisatge de Junyer és radiant, però tendre. El seu Mediterrani no és mai llampant. El seu color resulta tan sensiblement harmònic com el seu dibuix reticentment revelador.

És un senyal de la independència artística de Joan Junyer el fet que, artista molt jove que s'afaiçonava el propi destí, pogué jugar un moment al volt de l'obra de Picasso de l'època «clàssica», i pogué, no obstant, adonar-se que el Picasso primerenc i el de la darrera època, el Picasso de les abstraccions cubistes i de les formes monstruoses no podia oferir res a un humanista clàssic. Malgrat d'ésser jove, s'adonà que, per bé que podia sense perill abandonar-se a la influència de Picasso durant un breu període, hi havia un punt en què el camí de Picasso ja no coincidia amb el seu. Per a quants joves pintors de la seva generació els grans artistes com Picasso, Rouault, Braque, àdhuc Matisse, no han estat sinó carrerons sense sortida, que els menaren al fanguissar de la imitació infecunda! Però Junyer no és cap imitador. Com tots els artistes sensibles, durant el període de la seva formació, ha pogut sotmetre's a influències, però no ha perdut mai la seva personalitat. No pertany a cap escola determinada. Posseeix una personalitat artística independent.

I aquesta personalitat representa, penso, un classicisme autèntic, instintiu, no pas excessivament intel·lectualitzat. Recordo una pintura de Junyer representant un home que llaurava un camp vora mar, i una dona amb un infant, corrent cap al llaurador, i era una pintura molt més homèrica que l'escena una mica semblant del primer terme de la famosa *Caiguda d'Icar*, de Pieter



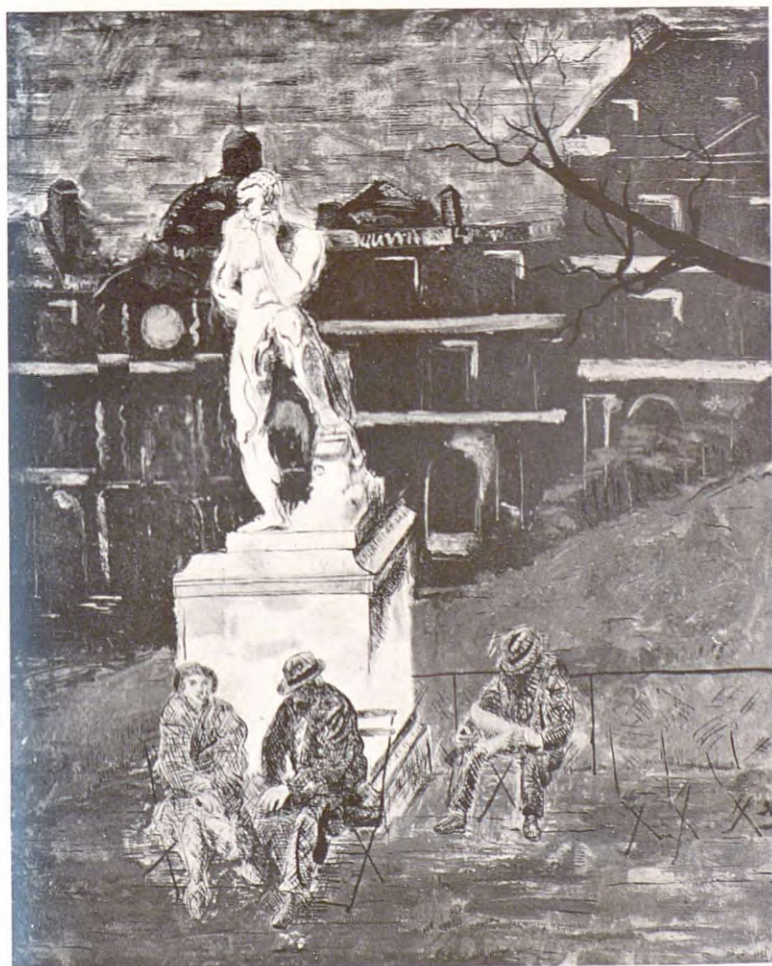
JOAN JUNYER. COSSIERS. 1929. COL. MC. GREEWY. DUBLÍN. FOTO SERRA.



JOAN JUNYER. MATERNITAT. 1931. COL. FRÈRE-REEVES. LONDRES.
FOTO THIRIET.



JOAN JUNYER. MEDITERRANI. 1931. COL. LENNOX ROBINSON. DUBLÍN.
FOTO THIRIET.



JOAN JUNYER. LUXEMBOURG. 1932. FOTO SERRA.



JOAN JUNYER. MALLORCA. 1931. FOTO THIRIET.



JOAN JUNYER. COSSIERS. 1929. COL. FRÈRE-REEVES. LONDRES. FOTO SERRA.



JOAN JUNYER. COSSIERS. 1928. COL. MC. GREEWY. DUBLÍN. FOTO SERRA.

Brueghel, que hi ha al museu de Brusselles. I en dir això no vull pas insinuar que Junyer posseeixi aquella rica qualitat tridimensional del Brueghel. La pinzellada de Junyer és encara juvenilmente lleugera. El que vull indicar, i ho crec sincerament, és que es tracta d'un artista naturalment clàssic. I aquest classicisme serva ben pocs vestigis romàntics. Un indici de la influència de Gauguin en el vestit florejat i en els peus toscos, en la pintura d'un jove pescador, amb un cap estil Miquel Àngel, i donzella afaïsonada segons cànons hellènics, i gairebé no res més! Els accidents romàntics han pertorbat tots els classicismes d'ençà que el del segle XVII s'esvaï davant del sensacionalisme dels *caprichos* de Goya i les esplèndides extravagàncies de Delacroix. La generació Rouault-Picasso vingué massa d'hora per a poder estar del tot immunitzada contra les influències romàntiques. El romanticisme repulsiu de la Gran Guerra enfonsà la generació immediatament posterior a la d'aquells artistes en unes preocupacions de les quals els sobrevivents no poden ni saben, conscientment, desseixir-se. En dir això, penso especialment en les pintures de Jean Lurçat, en les quals naufraga el vaixell de la civilització de l'avantguerra, amb trossos de bandera i de cordatge onejant i arrossegant-se d'una manera orgullosa i patètica.

Però la guerra fou la darrera manifestació de l'exagerat egoisme que era l'essència de l'esperit romàntic. Per als artistes del futur, el romanticisme és cosa morta, i les alternatives que els resten són les alternatives històriques de realisme i classicisme. La distinció entre realisme i classicisme en pintura és, per dir-ho breument, la distinció entre l'escola holandesa i l'escola romana del segle XVII. Però un pintor visiblement realista pot tenir un temperament clàssic, com Rembrandt de vegades, i un pintor clàssic pot representar els objectes realísticament, com ho va fer Poussin amb freqüència. El veritable artista és sempre una fusió de les dues tendències. Si el ferrer de Lenain és representat amb indumentària senzilla i en un ambient casolà, la seva expressió, no obstant, és purament clàssica en la seva dignitat melangiosa. D'altra banda, algunes de les divinitats mitològiques de Correggio porten llur caràcter diví com si fos només cosa d'un bell físic. Tenen més aviat l'expressió de fills del món que de fills de la llum. I Velàzquez, que començà, certament, com un realista molt realístic, i que fins en els últims anys de la seva vida pintà el déu Mart com un simple atleta fatigat que ha pres part en una cursa, féu que el Príncep Ferran tingués



JOAN JUNYER. PESCADORS. 1933. COL. MARTÍNEZ. MALLORCA. FOTO SERRA.



JOAN JUNYER. FESTA MALLORQUINA. 1926. COL. ALBERT C. LEHMAN. PITTSBURGH. FOTO SERRA.



JOAN JUNYER. MALLORCA. 1929. FOTO SERRA.

l'aire d'un Hipòlit, però en indumentària espanyola del segle XVII, en lloc d'anar vestit de caçador de la Grècia arcaica.

Joan Junyer és un pintor molt jove per a comentar-lo després d'invocar uns noms tan il·lustres. I per diverses raons, penso, el seu geni és probable que maduri d'una manera tardana, més aviat que primerenca. Però no crec excessiu d'insinuar que en alguna de les seves pintures recents del *Parc Montsouris*, en un magnífic nu que vaig veure, l'any passat, a la seva exposició de la Galerie Vavin, i en dos o tres d'altres d'inspiració més clarament hellenística, ha realitzat, si més no, una reafirmació personal de la tradició clàssica de l'alt Renaixement italià. El *Parc Montsouris* és una pintura en la qual hi ha una mainadera i un cotxet per a infants, però la gràcia física de les figures i, més especialment, llur aire de sensible distinció, indiquen que el pintor és un dels rars genis que posseeixen naturalment un temperament clàssic. Una manifestació menys òbvia d'aquest temperament és la pintura d'un grup de desvagats asseguts en cadires públiques sota una estàtua d'estil antic, amb les nobles línies del Palau Luxembourg com a fons. Ací veiem una afirmació simpàtica de la divisió i de la unió entre allò que és real i allò que és ideal, que només pot realitzar l'instint artístic més infallible.

De vegades he pensat que, en la seva obra primicera, Junyer tenia alguna cosa de la graciosa facilitat del Murillo de la primera època, però si m'és permès de cercar un parallelisme en un altre

art, més aviat diria que, fins fa poc, em semblava en pintura una mica el que era Franz Schubert en la música. La seva natural gràcia expressiva convertia cadascuna de les seves pintures en una delícia, així com és una delícia cada cançó de Schubert. Un dels estudis de dansaires mallorquins, en el qual les figures són dibuixades d'una manera sumària, solia recordar-me el moviment de *Wohin*; hi havia uns quadres d'homes a cavall que tenien alguna cosa de la melangiosa vivacitat (per dir-ho així) de l'*Abschied* de Schubert.

Com el mateix Schubert, Junyer reeixia més notablement unes vegades que altres. L'obra de tot artista és, naturalment, desigual, però la desigualtat resulta més visible en la dels artistes joves d'una gran facilitat tècnica. Junyer era principalment un geni juvenil fins fa un parell d'anys, però el *Parc Montsouris* em sembla que assenyalava una etapa important de la seva evolució. La gravetat que hi ha hagut sempre en la seva obra era allí més clarament afirmada; certament, hi era la nota dominant, com també en el quadre dels desvagats del Jardí de Luxembourg, i d'ençà que pintà aquell *Parc* penso que el que importa és el Junyer com a artista madur, no el Junyer com a màgic juvenil. Pot tornar, de vegades, a la felicitat espontaneïtat dels dies primerencs, però el geni madur, el geni més reflexiu, potser menys líric, es desenrotlla amb els anys i l'experiència. Ens caldrà esperar, esperar pacientment, per a veure'l en plenitud d'expressió. Però ara ja estic segur que podem esperar amb confiança.

THOMAS MCGREEVY
(Traducció Marià Manent)

Josep Soler Diffent i el primitivisme

Aquest pintor primitivista, per no dir primitiu, perquè el seu estil primitiu és ingenu i fins ingènit, no és pas, com al primer cop d'ull podria semblar, pintor d'afició, sinó professional, amb estudis oficials cursats i degudament aprovats a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Soler Diffent cursà totes les assignatures des de l'any 1886 fins al 1892. Això vol dir que, ultra ésser un pintor de cap a peus, Soler Diffent és home experimentat: no es tracta, doncs, d'un jovenet que faci el primitiu per snobisme. Un dia li preguntava jo quin era el seu concepte de la pintura, i el modern primitiu em responia textualment el següent: «En l'art de pintar la paciència és cada dia un factor que crec és el primer per a fer l'artista. Sobretot quan es treballa per a poder identificar-se més amb la força que li dicta l'obra. Concepte: Art privilegiat que pot recollir per a perpetuar les grans coses de la Naturalesa.» Com es

veu, la resposta és ben bé la d'un ingenu, la d'un primitiu, però del nostre temps.

Soler Diffent és, doncs, un veritable primitiu del nostre temps, un primitiu tan sincer com el burot Rousseau, cèlebre al mateix París, fins aconseguir figurar entre els grans mestres del Museu del Louvre. Rousseau, però, és més colorista, i el seu sentiment de la irrealitat, més femení. Soler Diffent és més masclé, més sec, més eixut. Diguem també que Soler Diffent és, com el mateix Rousseau, un cas vulgar de primitivisme. Ni l'un ni l'altre no són res d'allò tan excepcional que l'snobisme d'avui dia ha volgut fer-nos creure. L'entrada de les obres del burot Rousseau al Louvre no és encara una vergonya, però ho serà aviat. De les paraules anteriors es desprèn, doncs, que ni Soler Diffent ni el burot Rousseau no són uns snobs ni uns arribistes com els que pullulen a centenars pel xarlatanisme de la pintura moderna. No; els snobs són els que encoratgen aquesta mena de pintura o d'escultura infantil i fingeixen veure-hi valors espirituals superiors als de l'art dels veritables mestres. Arreu del món existiren sempre, existeixen i existiran aficionats a les belles arts, dotats d'una relativa traça per a pintar o esculpir un concepte de la Natura banal, com ho és en els infants posats a dibuixar. És clar que, ara que s'ha posat de moda ponderar fins a l'excelsitud aquestes deficiències i precarietats, un art així beneficia de l'engrescament passatger. Però aquestes valors circumstancials no compten per al coneixedor; ans anguniegen. Els primitius moderns no sols no veuen ni senten en profunditat, com els grans artistes, sinó que, àdhuc en el cas que fossin capaços de sentir, no podrien expressar llurs sentiments per manca d'ofici. La llur precària sensibilitat, quan existeix, deriva i depèn més del que han copsat en l'art que del que han percebut en la Natura. L'ur sentiment de la forma i del color no són pas innats com en els grans artistes, sinó que és simple suggerència de la imatgeria que cau a llurs mans — les més de les vegades la pitjor imatgeria. Una particularitat dels moderns primitius és que no sols neixen indotats per a aprehendre la naturalesa, sinó fins i tot per a comprendre l'art més depurat i pregon.

Així i tot, Soler Diffent pot figurar entre els més destacats primitivistes moderns; i, al nostre entendre, supera el cèlebre *douanier*. Hi ha en la seva pintura una força de dicció més persuasiva, menys literària que en la pintura acaramelada d'Henri Rousseau.

I per acabar, remarqueu com l'Escola més acadèmica pot no influir sobre la personalitat del deixeble: com a l'escola només s'apren, poc o molt, l'ofici. Valgui aquesta observació per als partidaris *enragés* de l'escola llibertària.

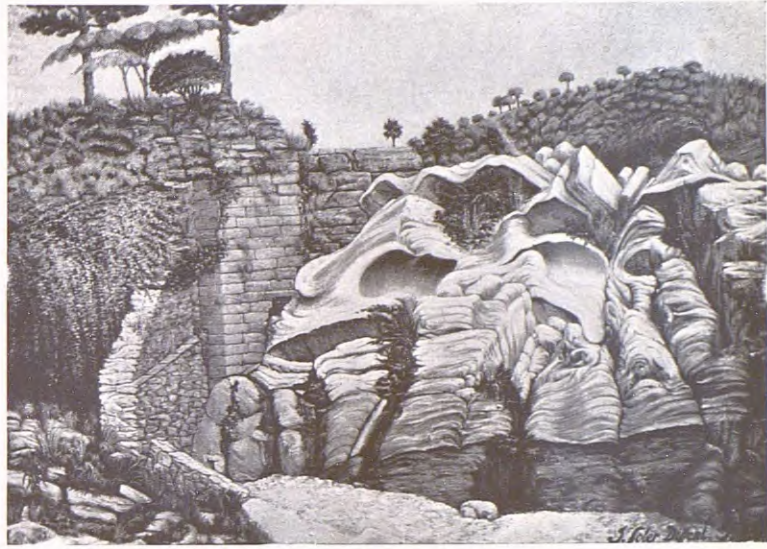
JOAN SACS



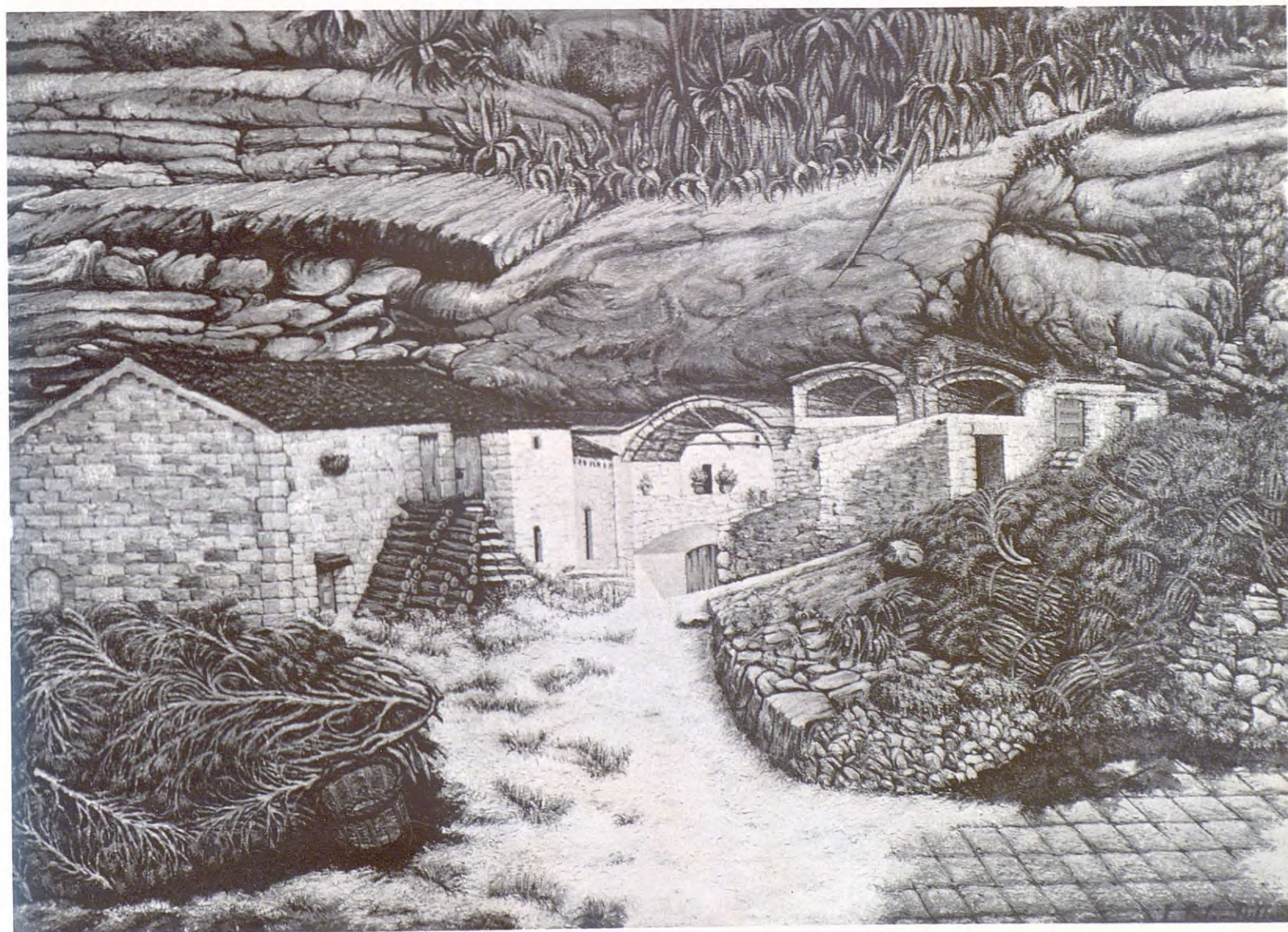
J. SOLER DIFFENT. SANT MIQUEL, MONTSERRAT. FOTO SERRA.



J. SOLER DIFFENT. MOLÍ DEL MIG. MURA. 1920. FOTO SERRA.



J. SOLER DIFFENT. MOLINET. 1930. FOTO SERRA.



J. SOLER DIFFENT. EL PERIC DE MURA. COL. JOSEP AURELL. FOTO SERRA.



J. SOLER DIFFENT. MASIA DE CAN PALET. FOTO SERRA.



J. SOLER DIFFENT. MASIA DE CAN PALET. COL. F. SALVANS. FOTO SERRA.

Pere Ynglada, dibuixant animalista

Jo voldria posseir el seu pinzell xinès per fer-ne una ràpida silueta en blanc i en negre. El seu pinzell xinès i, naturalment, la seva traça. Però m'he de quedar amb el que dóna de si la meua pobra estilogràfica i dir que cada cop que ensopego, a l'Ateneu, amb Pere Ynglada, cada cop que el veig tan correcte i britanitzat, amb el seu rostre rasurat i angulós, amb la pipa o l'havà als llavis, i amb aquella expressió de desenganyat que ja torna de tot, però que es complau encara a il·lusionar-se com un infant, cada vegada que hi enraona una estona, sigui la que es vulgui la conversa encetada, em sembla més intel·ligent i més fi, i alhora més delicat i senzill. Exactament com els seus admirables dibuixos.

Una tarda d'aquest darrer hivern vaig acorralar-lo materialment en una sala de l'Ateneu. I una senzilla allusió al nostre París — dic el nostre París perquè amb Pere Ynglada hem conegut el París d'abans de la guerra, el de la guerra i el de la post-guerra, i l'hem comentat més d'un cop —, una simple evocació dels nostres dies parisiens va bastar per a intensificar el diàleg iniciat. Després de comentar la crisi agudíssima que les arts plàstiques pateixen actualment a París, Pere Ynglada ens digué:

—El cas de Barcelona és curiós; curiós i admirable. Barcelona consumeix ella sola tota la pintura que produeix, que no és pas escassa. Que ho diguin, si no, les contínues exposicions que se celebren cada temporada en les nombroses sales d'art que posseeix. Tota aquesta pintura es queda a casa. El colleccionisme és cada dia més puixant. Això consola de moltes coses.

Tot i constatar aquest fet, Ynglada, que tant estima Barcelona, es plany de no trobar-hi els elements de treball que el seu art exigeix. I això l'allunya de nosaltres més del que ell voldria.

El nostre dibuixant ha d'haver viscut molt una cosa per a arribar a interpretar-la. I, de fet, només interpreta allò que se li dóna en espectacle; allò que ell viu amb intensitat. D'antuvi Ynglada es llança a la interpretació artística sense cap preparació ni mestre, però n'ha tingut prou per a arribar al domini absolut del seu art, amb l'observació pacient i commoguda del món exterior.

—He interrogat el present i el passat segons els meus entusiasmes i descobertes — em deia—. I la descoberta dels extrems orientals va ésser una festassa. N'ha estat una altra, que encara dura, la del món dels animals, especialment la del cavall. La fallera del moviment penso que em ve de la meua afició de sempre al circ i al music-hall, on vaig començar les meves anotacions. Aquestes anotacions no són sinó el desig de seguir el gest, amb la seva línia, al mateix instant que es produeix, i de perllongar després la meua emoció visual.

Ynglada ha procurat no caure mai en l'art fotogràfic,

que és l'art estàtic i, per dir-ho així, analític; en canvi, res no li ha plagut tant com cercar el moviment, que és síntesi, car expressa la vida en la seva mateixa activitat. A propòsit d'això em deia:

—El moviment, l'aire, allò que en francès en diuen l'allure dels animals, només ho comprenc de lluny. De prop, hom s'aplica als estudis detallats i a l'anatomia... Però després el moviment i la llum s'encarreguen de contradir moltes certituds. I les dificultats continuen, *heureusement...*

Pere Ynglada em parlà aquell dia de les seves estades a Normandia, els estius, quan pot observar, a les cledes i a les quadres, el bestiar cavallí en tota llibertat, sobretot els *poulains*, els *yearlings*, meravellosos per llur agilitat i llur gràcia; em parlà de la seva vida ciutadana, a París o a Londres, on cerca, sobretot, les escenes plenes de moviment que li proporcionen els espectacles del circ, del music-hall, de la revista i del jazz. El jazz és per a ell un doll inesgotable de ritme i de vida animal.

El nostre dibuixant no ha estat constantment animalista, i quan s'ha dedicat de ple a l'animalisme no ha estat tampoc un animalista pur. Hom el té per animalista perquè ens és còmode de classificar-lo així, però en el fons la seva predilecció pels animals no és sinó una manifestació de la seva decidida preferència per tot allò que viu, que es mou i que s'agita. La vida és moviment, i per això ell s'esforça a copsar-lo i anota tot d'una línia que el conté; i després, una tècnica sàvia, que la pràctica i l'estudi de molts anys han afinat considerablement, el fixa en aquests dibuixos mestrials que els nostres entesos en art disputen, sempre que poden, als colleccionistes de França i d'Anglaterra. Referint-se a la seva tècnica em deia:

—Tret dels dibuixos intermediaris, elaborats lentament segons els estudis i les observacions fetes, ataco el dibuixos directament amb pinzell i tinta xinesa. Com que aquest procediment no permet gairebé correccions, obliga a una evocació intensa de la impressió inicial. La meua finalitat no és altra que apropiarme com més millor a aquesta impressió, i resoldre-la amb un esquema àrab o bé amb una taca ensopegada.

Ja he dit que Pere Ynglada no és un animalista essencial, tot i ésser segurament el primer dels nostres dibuixants animalistes (dic el primer per no dir l'únic).

Fins ací hom ha donat poca importància, a casa nostra, a l'art dels animalistes, i creiem que ha estat equivocadament. La màxima dificultat que ha de vèncer l'animalista és la impossibilitat gairebé constant en què es troba d'exigir al model la immobilitat necessària per a la realització del croquis o del dibuix. ¿Qui dirà



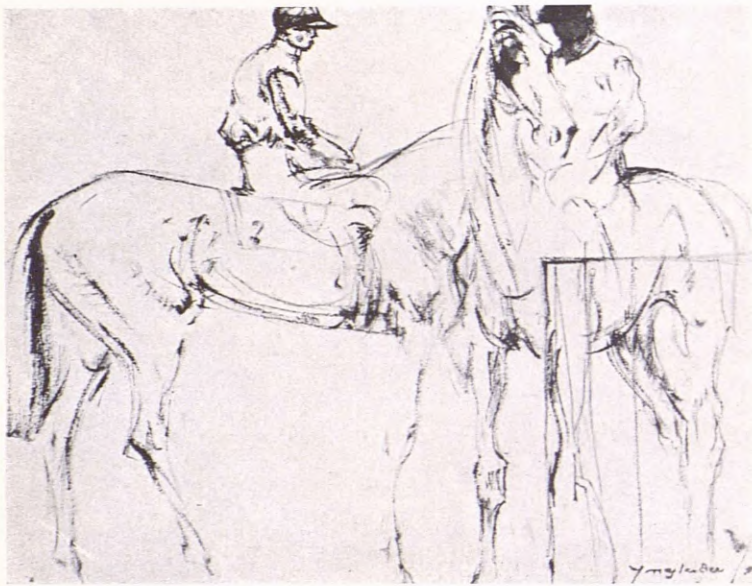
PERE YNGLADA. DIBUIX. COL. PARTICULAR, BARCELONA. FOTO SERRA.



PERE YNGLADA. DIBUIX.



PERE YNGLADA. DIBUIX. COL. PARTICULAR. PARÍS. FOTO MARC VAUX.



PERE YNGLADA. DIBUIX. COL. PARTICULAR. LONDRES. FOTO MARC VAUX.



PERE YNGLADA. DIBUIX.



PERE YNGLADA. DIBUIX. FOTO MARC VAUX.

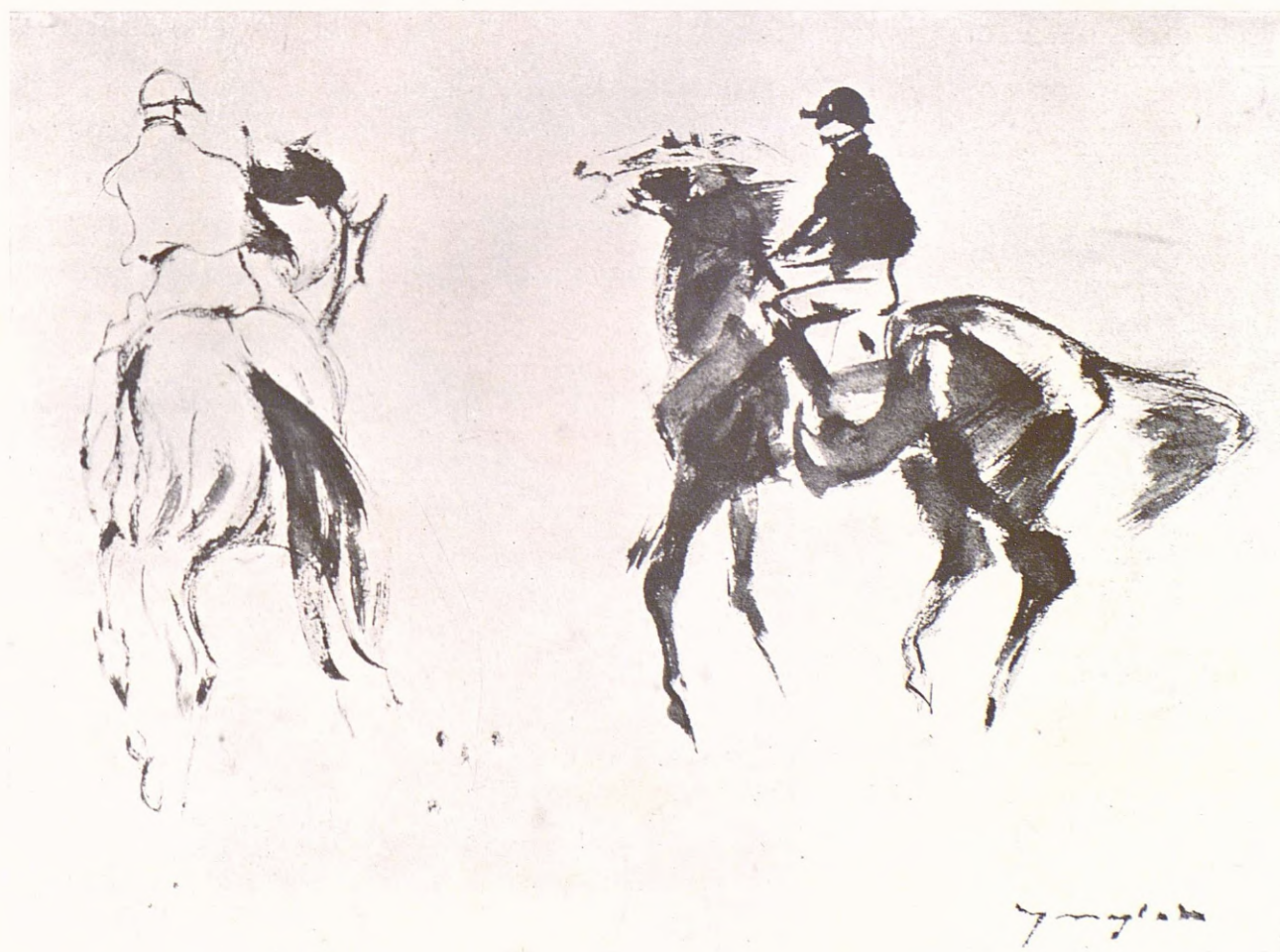
al peix, a l'antílop o al cavall que s'estigui quiet? Davant d'aquesta impossibilitat, l'animalista ha de posseir una extraordinària rapidesa de visió i d'execució i un virtuosisme sense límits per a copsar la veritable actitud de la bèstia i traduir en una línia o en una taca precises el seu moviment. Indiscutiblement, Ynglada posseeix aquest virtuosisme. I realitza els seus dibuixos, si no tots, la immensa majoria, com els dibuixants xinesos i nipons, al pinzell simple i net. I encara que no imiti l'estilització pròpia dels artistes extremorientals, que com a animalistes tenen una bella tradició mil·lenària, els seus dibuixos hi tenen forçosament un parentiu, sens dubte per la similitud de la tècnica. Però entre els uns i els altres hi ha un abisme; car, mentre els dibuixos sino-japonesos responen, en general, a un concepte ja formulari de l'objecte representat o a allò que podríem anomenar un clixé secular o tradicional — que ve de la calligrafia o hi torna, qui ho sap? —, els del nostre dibuixant són d'un realisme i d'una veritat sorprenents i d'una varietat constant, que traeixen llur essencial europeisme. Aquest és el resultat de dues tècniques semblants o anàlogues al servei de dos esperits divergents o, si més no, distints, car per molt que un europeu s'assimili les produccions artístiques de l'Orient, sempre se les contemplarà amb ulls d'occidental.

Afegiré, per acabar, que a cada nou dibuix seu que descobrim — tret de quan exposa, que és cosa rara, hom els ha d'anar realment a descobrir —, Ynglada ens sembla més segur de la seva tècnica, més personal i més realista. Els seus cavalls de carrera, els seus joqueis, les seves escenes del *turf*, els seus antílops, els seus peixos d'aigua dolça, els seus ocells, els seus clowns, les seves notes del circ o del jazz, els seus apunts de les cledes i dels picadors, són d'una gran finor artística, i encara que gairebé sempre els seus dibuixos resulten esquemàtics per llur mateixa subtilitat i per llur essència fugissera, sempre tenen, al meu entendre, una valor de totalitat.

ALFONS MASERAS



PERE YNGLADA. CAVALLS DE CIRC. FOTO MARC VAUX.



PERE YNGLADA. DIBUIX. FOTO MARC VAUX.

LES EXPOSITIONS — DOCUMENTAL



JACINT OLIVÉ. RENART.
31 MARÇ A 13 ABRIL 1934.



JOSEP F. RÀFOLS. SYRA.
31 MARÇ A 13 ABRIL 1934.



VILA-PUIG. SALA FARÉS.
14 A 27 ABRIL 1934.



A. VIDAL ROLLAND. GALERIES LAIETANES.
31 MARÇ A 13 ABRIL 1934.



JAUME BUSQUETS. SYRA.
31 MARÇ A 13 ABRIL 1934.



FRANCESC LABARTA. VALENCIANO.
7 A 20 ABRIL 1934.



RAFAEL SOLANIC. SYRA.
31 MARÇ A 13 ABRIL 1934.



JOSEP M. PRIM. SYRA.
14 A 27 ABRIL 1934.



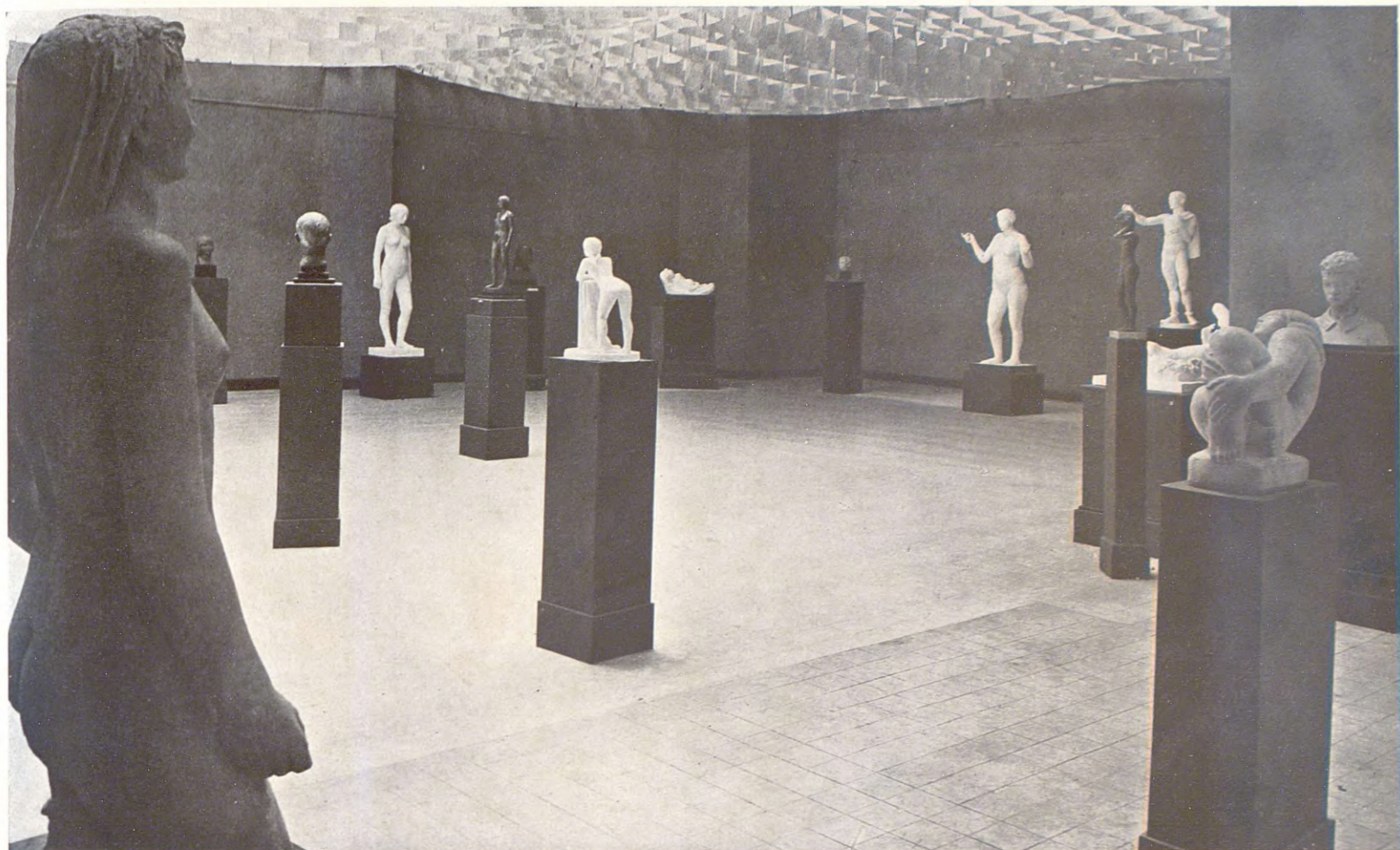
JOSEP AMAT. SYRA.
14 A 27 ABRIL 1934.



JOAN B. PORCAR. LA PINACOTECA.
14 A 27 ABRIL 1934.



JAUME MERCADÉ. SALA BUSQUETS.
13 A 27 ABRIL. 1934.



SALÓ DE L'ART MODERN. EXPOSICIÓ DE PRIMAVERA 1934. UNA SALA DEL SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO GODES.

EXPOSICIO DE PRIMAVERA 1934



EL SALO DE L'ART MODERN

L'Exposició de Primavera d'enguany s'ha pogut celebrar, finalment, en les condicions d'installació que els artistes i nosaltres desitjàvem. La gestió que ha precedit l'obteniment d'aquest Saló de l'Art Modern començà en prendre forma la idea de la creació dels dos salons que avui apleguen la gairebé totalitat dels nostres artistes; si la gestió, repetim, ha estat llarga, i aquest any més intensa que en els anys anteriors, sortosament el resultat ha pogut ésser tan complet que totes les esperances han restat satisfetes. Del Palau Nacional al Palau de Projeccions, on l'any passat es celebrà l'Exposició de Primavera amb una installació que merescué el qualificatiu d'hòrrida, qualificatiu que si aleshores ens dolgué per cruel, ara que hem superat aquella tongada de malvestats, el trobem aproximadament exacte, al Saló de l'Art Modern acabat d'aconseguir per a les exposicions oficials d'art, hi ha un munt de treballs, d'angoixes i de sacrificis que més d'una vegada han estat a punt de fer ultrapassar la mesura de la voluntat

més ferma i de la fe més serena. Aquest resultat brillantíssim i positivament encoratjador, premia l'esforç del nombre de benemèrits servidors d'aquesta conquesta per a l'art i els artistes.

Era uns pocs mesos després de la clausura de l'Exposició de Primavera de l'any passat, que, des del lloc que ocupàvem a l'hòrrid Palau de Projeccions, en el número u d'aquest volum primer d'ART, escrivíem un abreujat inventari de les dificultats que de l'un cap de l'any a l'altre, des de la seva constitució, planaven sobre l'organisme rector de les exposicions oficials, la Junta Municipal d'Exposicions d'Art. Remetem el lector al nostre article «Ens manca un Palau d'Exposicions d'Art». En fer aquesta recordança, en uns moments generosament propicis que sigui posat al passat desagradable el vel de l'oblit, volem amb el pensament retre íntim homenatge als ciutadans benemèrits que van contribuir a la constitució de l'organisme esmentat i als que van



SALÓ DE L'ART MODERN. EXPOSICIÓ DE PRIMAVERA 1934. UNA SALA DEL SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO GODES.

prestar-li la seva fe. Sigui donada a cadascú la part que li correspon, i amb el més pur esperit de justícia sigui ara retut públic homenatge al senyor Carles Pi i Sunyer, Alcalde de Barcelona; al senyor Jaume Serra Hunter, Conseller-regidor de Cultura, i extensivament a la Comissió de Govern Municipal, per la donació que el nostre benemèrit Ajuntament ha fet d'aquest Saló de l'Art Modern als artistes catalans mitjançant la J. M. d'E. d'A.

El Saló de l'Art Modern, situat al començament de l'Avinguda Pi i Margall, al Parc de Montjuïc, està dividit en dues meitats iguals, l'una a la dreta, emplenada ara pel Saló de Barcelona, i l'altra a l'esquerra, pel Saló de Montjuïc, cadascuna de les quals consta de set sales rectangulars i lliures d'obstacles. Al centre, entre l'una banda i l'altra, a continuació del cancell i de l'«hall» segons s'entra, hi ha una sala neutral en la qual es celebren actes, conferències, concerts, assemblees, etc., amb una cabuda d'uns tres-cents seients.

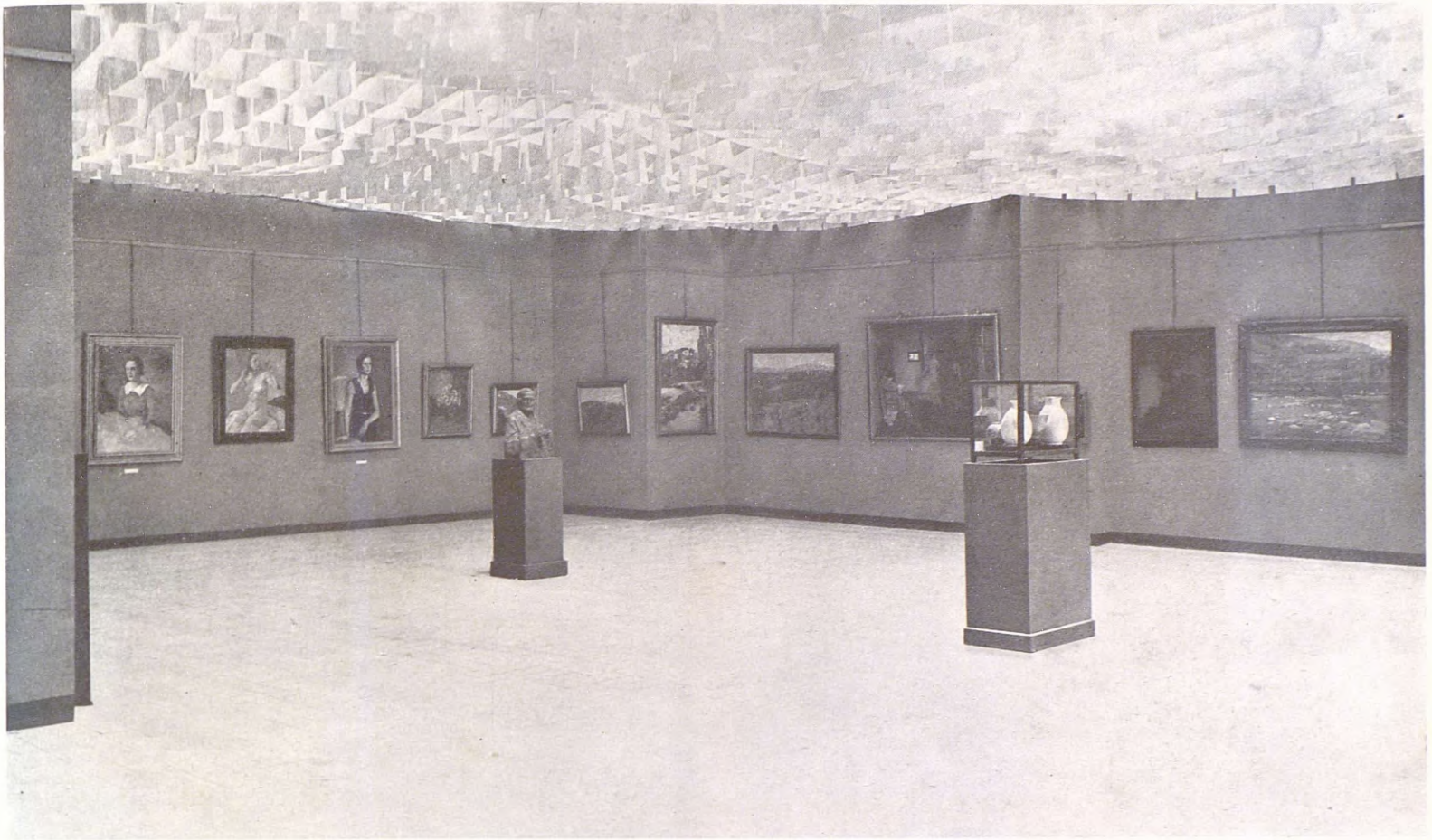
El Saló de l'Art Modern té una superfície d'uns 2.300 metres quadrats. Les sales tenen una capacitat lineal d'uns 600 metres. L'aspecte que ofereixen ha merescut els elogis generals, particularment dels qui han sabut reconèixer l'esforç que ha calgut posar a prova per a executar en vint dies hàbils la construcció dels embans, l'enguixat i la pintura corresponents, el revestiment total de la teulada, la instal·lació de sanitaris, la construcció d'obra de les oficines, consistint en cinc dependències, la instal·lació del velàrium de caràcter provisional, etc. La indulgència a les deficiències d'acabat, obligades per la manca de temps, no ha hagut d'ésser pregada.

En aquestes pàgines, ART, que s'associa a l'obra del Saló de l'Art Modern, dona quatre fotos d'altres tants aspectes, que revelen d'una manera clara i precisa el que nosaltres ens estalviem de dir. L'any vinent, amb els qui poden ajudar-hi, que, indubtablement, són els qui ens han acompanyat a la situació actual, farem del Saló de l'Art Modern una cosa perfecta.

Amb l'estímul que significa l'obtenció del Saló de l'Art Modern, el de la creació del «Premi Damià Campeny» i del «Premi Isidre Nonell» de la Generalitat de Catalunya, el de les adquisicions de la Junta de Museus i de les que seran fetes amb destí a la Generalitat i l'Ajuntament, els nostres artistes han concorregut enguany, d'una manera general, amb un conjunt d'obres, des de tots els aspectes, molt superior al que oferien les exposicions precedents.

L'Exposició de Primavera d'enguany és ja una gran aproximació del conjunt més complet que sigui possible reunir. Tenim la confiança més ferma, ho volem dir en honor als nostres artistes, ho diem amb la major sinceritat, que l'exposició completa, la que donarà la mesura del límit de les nostres possibilitats i del valer de cadascun dels nostres artistes més representatius, no serà fins que una altra exposició, estabilitzades les coses que tot just hem iniciat, superi la de l'any actual. A partir d'aleshores, crèdit és degut a la nostra intelligent voluntat racial, cada nova exposició serà també una superació, però, més encara, serà una contundent afirmació d'intrínseca qualitat d'una valor quantitativa igualment extraordinària.

JOAN MERLI



SALÓ DE L'ART MODERN. EXPOSICIÓ DE PRIMAVERA 1934. UNA SALA DEL SALÓ DE BARCELONA. FOTO GODES.



SALÓ DE L'ART MODERN. EXPOSICIÓ DE PRIMAVERA 1934. UNA SALA DEL SALÓ DE BARCELONA. FOTO GODES.

EXPOSICIO DE PRIMAVERA 1934

Organitzada per la Junta Municipal d'Exposicions d'Art

SALO DE L'ART MODERN



JOSEP CLARÀ. NU DE NOIA. SALÓ DE MONTJUÏC. PREMI DAMIÀ CAMPENY 1934.



APEL·LES FENOSA. DONA PENTINANT-SE. SALÓ DE MONTJUÏC.



ENRIC CASANOVAS. CAP DE NOIA. COL. PLANDIURA. SALÓ DE MONTJUÏC.



JOAN REBULL. CAP DE NEN. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO GODES.



CAMPS-RIBERA. AURÈLIA. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO TARRAGÓ.



MIQUEL VILLÀ. EL PORTAL. HORTA. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO GODES.



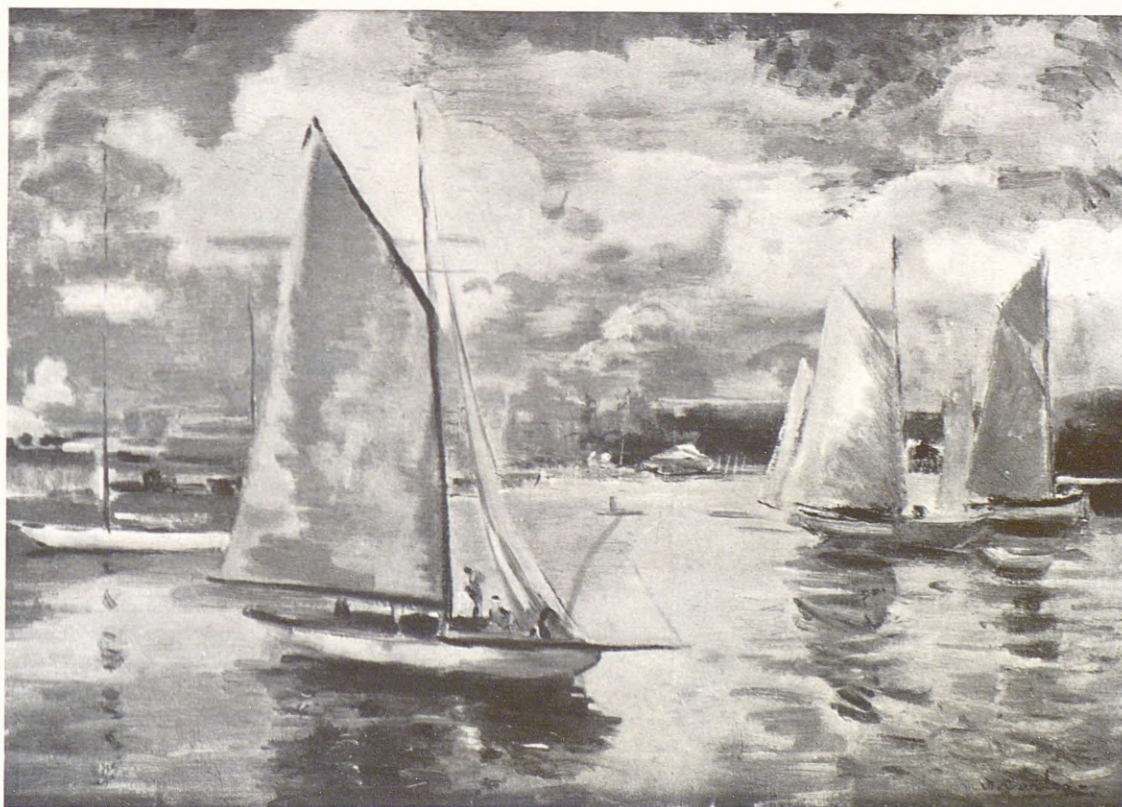
JOAN SERRA. PEDRALBES. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO SERRA.



RAFAEL BENET. LA FAMÍLIA. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO SERRA.



JOAQUIM SUNYER. NU. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO SERRA.



DOMÈNEC CARLES. BALANDRES. SALÓ DE MONTJUÏC. FOTO SERRA.



OLEGUER JUNYENT. GIRONA. SALÓ DE BARCELONA.



TERESA CONDOMINES. PENTINANT-SE. SALÓ DE BARCELONA. FOTO SERRA.



MIQUEL FARRÉ. PLAÇA SANT AGUSTÍ. SALÓ DE BARCELONA. COL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



FELIU ELIAS. EL GERRO BLAU. SALÓ DE BARCELONA. FOTO SERRA.



ELISI MEIFREN. EL MARNE. SALÓ DE BARCELONA. FOTO SERRA.



A. VIDAL ROLLAND. NATURA MORTA. CAÇA. SALÓ DE BARCELONA. COL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



RODRÍGUEZ-PUIG. CIUDADANES. SALÓ DE BARCELONA.



MANUEL MARTÍ. NU. SALÓ DE BARCELONA. FOTO SERRA



GERARD CARBONELL. CAP DE NOIA. SALÓ DE BARCELONA.



ALEXANDRE CARDUNETS. PLAÇA DE SANT JOSEP ORIOL. COL. ARXIU HISTÒRIC DE LA CIUTAT. SALÓ DE BARCELONA.



LLORENÇ CAIRÓ. NU. SALÓ DE BARCELONA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. SIERRA NEVADA. 1933. COL. LLUÍS PLANDIURA. FOTO SERRA.

FRANCESC LABARTA

La història de pintor de Francesc Labarta representa una curiosa anomalia dintre del nostre moviment artístic de començaments de segle ençà; és anòmla, però, de la mateixa manera que el sentit comú sembla extravagant allà on predomina l'estirabot i la indisciplina s'erigeix en sistema.

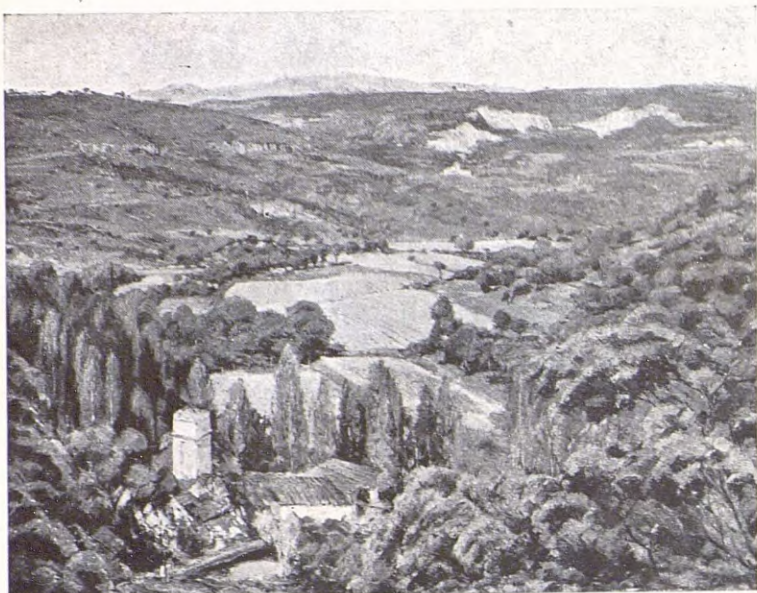
Dòcil a una vocació tradicional en la seva família, Labarta ingressava a les disciplines escolars de la seva carrera en un període particularment confús i anàrquic de les nostres arts plàstiques. L'academisme, arruïnada pels seus propis excessos, havia deixat d'ésser respectable; l'escolàstica pictòrica era escindida i dispersada per l'allau de tantes novetats com s'arremolinaven vertiginoses en el camp de les arts i de la plàstica. L'impressionisme, el simbolisme, el pre-rafaelisme, el culte a la intuïció i al desordre, el lliure examen estètic practicat sense altre control que el de la brava espontaneïtat individual, convergien a crear el gust i l'estil que ha passat a la història amb l'apellatiu genèric de «Modernisme».

Labarta, enmig d'aquella efervescència independentista, començava la seva carrera com un academista i un escolàstic. Aquesta ha estat la seva originalitat i la seva força. Si donats aquests antecedents, la seva situació present pot sorprendre dintre la pintura catalana, el cas no té res d'excepcional en altres països. Matisse,

Lhote i altres pintors de modernitat prou bescantada, han començat de la mateixa manera. Tots aquests homes, aparentment, s'han dessolidaritzat de llurs començaments, han renegat de llurs primitives i fatigoses adquisicions escolàstiques; en el fons, però, és a elles que deuen principalment l'autoritat de què gaudeixen.

Durant els primers anys de la seva carrera d'artista, Labarta, gràcies a la sòlida i extensa preparació a què es sotmeté, pogué ésser considerat com un tècnic d'una documentació formal i erudita insuperable; tots els gèneres de pintura li eren igualment familiars. En general, la suma d'aquests coneixements fa l'artista decorador, però no el pintor de cavallet. Per això Labarta, en un principi, seguint la inèrcia del concepte vulgar que defineix la decoració com un art complementari, treballà com auxiliar i col·laborador de projectes i realitzacions arquitectòniques.

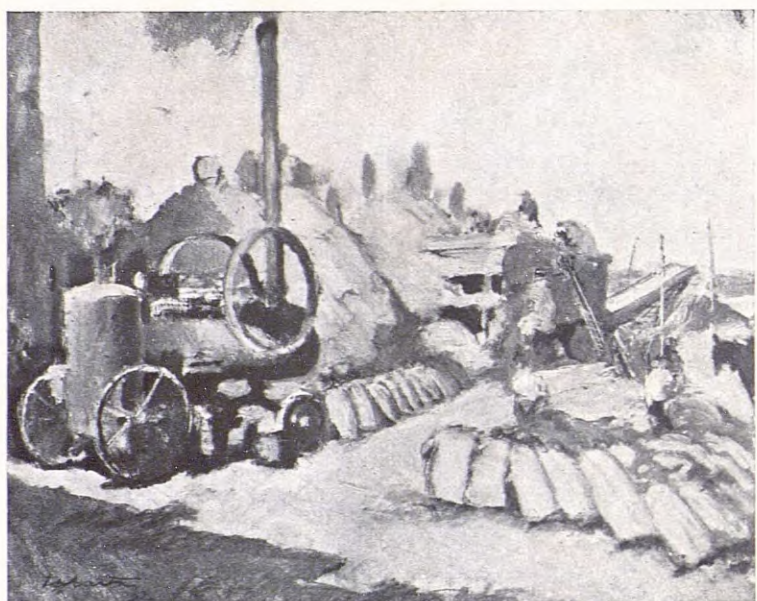
Amb un bagatge formidable de tècniques diverses i d'erudició plàstica, era el tipus ideal del mestre i del solucionador pràctic de qualsevol problema de decoració. Labarta, però, havia seguit molt de la vora totes les evolucions de la pintura de combat, diríem; cap polèmica d'estil o de concepte no li era estranya; s'havia documentat sobre l'art contemporani a les grans capitals europees i havia explorat els museus més representatius. Fora de Ca-



FRANCESC LABARTA. LA LLAVINA. 1927. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA



FRANCESC LABARTA. TARDA GRISA. 1933. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. LA MÀQUINA. 1932. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. OMBRES. 1929. COL. RAVENTÓS. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. FRANCESCA. 1932. FRAGMENT.
COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. NOIA ROSSA. 1933. FRAGMENT.
COL. ÀLVAREZ. FOTO SERRA.



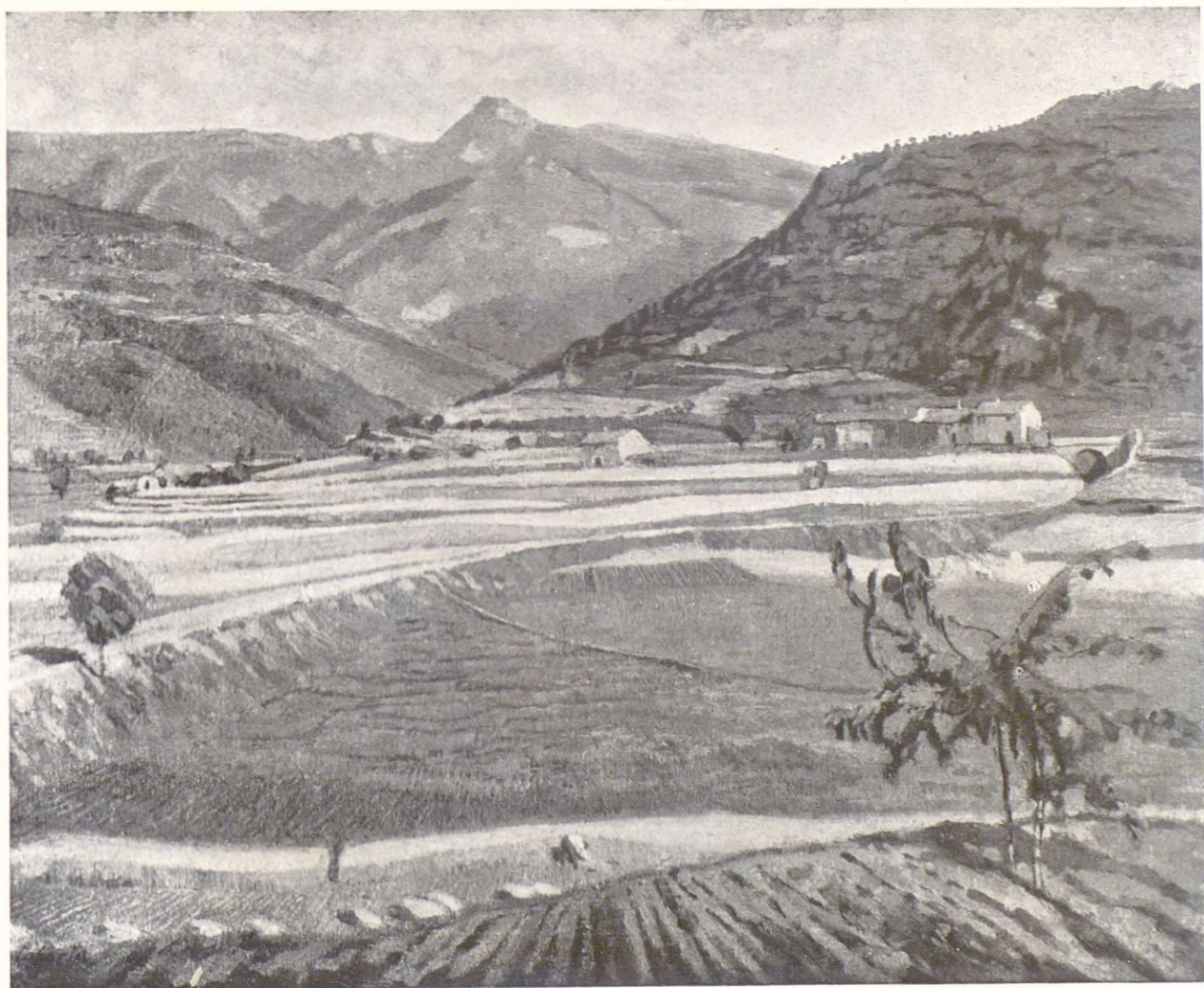
FRANCESC LABARTA. DAMA JOVE. 1931. FRAGMENT.
COL. LARRAGOITY. PARÍS. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. ROSA I BLAU. 1930. COL. FERRAN BENET. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. DAMA JOVE. 1931. COL. LARRAGOITY. PARÍS. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. ELS BLATS. 1925. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. SANTA COLOMA. 1922. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.

talunya, havia treballat al costat de pintors d'una significació excepcional dintre la modernitat del moment. Així i tot, Labarta, malgrat tenir en el seu compte una producció pictòrica considerable, no era classificat com pintor de cavallet, com «artista», que ofereix directament les seves obres al públic i conquista la popularitat i la glòria dintre les sales d'exposició.

Ara deu fer uns dotze anys que inaugurava aquesta darrera etapa de la seva vida artística. No havia estat impacient; deixebles seus joveníssims exposaven primer que ell, i es parlava del mestre, del pintor, a través de les obres dels seus dirigits. Pel temps que dic, oferia les primeres teles pintades cara a cara amb la naturalesa. És l'època d'aquells paisatges metòdics, grandiosos a força de dialèctica lineal, estàtics i magistrals, que eren rebuts com una revelació pel públic i la crítica. Labarta, a les portes de la primera joventut, empenia un camí nou en la seva professió. El pintor, amb tots els atributs que la imaginació popular atribueix a aquesta figura suggestiva, feia la seva primera aparició. D'aleshores ençà, Labarta ha mantingut una producció exorbitant i ha anat assimilant tots els pòsits acadèmics fins a crear-se aquest estil d'ara savi i despreocupat alhora, elegant i aparentment abandonat, en el qual les qualitats estrictes de pintor s'imposen amb un prestigi irresistible.

Labarta, en un procés a la inversa, ha arribat en quatre gambades allà on d'altres arriben després de llargues experiències. L'escolar acadèmic d'abans, l'aprenent escolàstic, avui pinta amb una llibertat de visió i d'interpretació, amb un aplom de dicció i de tècnica que meravellen. Si només hi hagués aquestes qualitats en les seves teles, ja serien prou importants per a situar-lo entre els nostres primers artistes de cavallet; però, cal només mirar els seus darrers paisatges per a adonar-se de la finor de la seva sensibilitat i de l'agudesia de la seva dicció tan original i captivadora. En les figures el pintor sembla que deliberadament vulgui ofuscar el dibuixant amb acords colorístics de gran sonoritat i amb una execució que de tan fàcil i espontània sembla fruit d'una mà vagabunda i distreta. En alguns dels nus que exposava darrerament, la fertilitat d'execució era positivament prodigiosa.

Avui Labarta és un dels nostres pintors de cavallet més forts i més fecunds. En les figures, fàcils i simples, sintetitza totes les seves disciplines anteriors, donant-los un accent de modernitat i d'elegància, una certa fredor intel·ligent, una riquesa de tons, que l'agilitat del toc fan més misterioses i atractives; en els paisatges, l'originalitat d'interpretació i la sagacitat colorística li assignen un lloc personalíssim entre els mestres de la nostra pintura contemporània.

CARLES CAPDEVILA



FRANCESC LABARTA. NOIA ROSSA. 1933. COL. ÀLVAREZ. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. NOIA. 1931. COL. JULIÀ. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. VENUS. 1933. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



FRANCESC LABARTA. FRANCESCA. 1932. COL. PLANDIURA. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. LA BLEDA. 1934. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA.

JOSEP GAUSACHS, ARTISTA

Hi ha molts fenòmens i algunes veus que anuncien el retorn al romanticisme. Les seleccions, sense por al ridícul, proclamen altra vegada els drets del cor. Hom s'ha adonat que els drets de la lògica sense temperança, talment com les inclinacions de l'instint, condueixen, gairebé sempre, a la violència.

Un retorn a la tendresa no es farà esperar: la tendresa, que és la flor de la gràcia, germinarà altra vegada entre els homes assedegats de noblesa, malgrat totes les falles dels temps tan vils que vivim.

Entengui's bé, són proclamats novament els drets del cor, no els de la subconsciència. Per damunt de l'instint, doncs, altra vegada el sentiment: hom té necessitat de fer reviure la romàntica noblesa, absent dels costums de la post-guerra. Hom podria dir que el símbol del present, per a les seleccions, és Schubert: música noble, tendra, enllaçada acadèmicament amb el tradicional; tendresa mesurada per la idea vivent de l'elegància — de la discreció. És a dir, pensament i sentiment posats d'acord.

Després de l'estètica de la violència, s'anuncia la reacció salu-

dable del retorn a la força de la sobrietat amable; del retorn a l'intens-civilitzat, cordial, discret. El retorn a la difícil grandesa incommensurable i profunda, closa per un continent senzill i ric alhora. Aquesta mateixa idea de la tendresa mesurada, harmònica, condueix als artistes a l'àuria mediocritat. Es tracta, doncs, d'un romanticisme de rel clàssica.

Lírica no pas evadida dels límits de la noblesa: res de «Musa pedestris», doncs, ja que altra vegada torna a estar à la page, realment, l'horacià «*odis profanum vulgus*».

Per això, s'assaja de donar al mot «artista» el significat vuitcentista d'home inspirat a més a més d'home d'ofici. A Josep Gausachs, li escau el nom d'artista accentuant noblement el romàntic sentit. Gausachs és, per temperament, un cor noble, que a la fi ha trobat el seu camí de Damasc. Sensibilitat desperta, es forma a París sota l'estrepit del bombardeig de la Grossa Berta i dels avions enemics. La violència fou gustada per ell fins a la sacietat. Acostumat als estralls de la guerra, amb el paladar estèticament malmès, fruï, sàdic desfici, deformant i triturant les formes.



JOSEP GAUSACHS. GERANIS. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. RAÏMS. 1934. FOTO SERRA.

Totes les provatures violentes de l'avantguarda, un dia o altre foren per ell tastades. Del puntillisme al sobrealisme abstracte, Gausachs s'afilià a les doctrines més desconcertants.

Posseïa d'antuvi prou domini de l'ofici, perquè es pugui dir que l'artista perdés el temps. Era format amb disciplina acadèmica, en la nostra «putrefacta» Escola de Belles Arts. Gausachs sempre sentí una especial veneració per Fèlix Mestres, pedagog d'aquella escola, amatent a comprendre totes les entremaliadures dels joves. De Fèlix Mestres, Gausachs aprengué l'indispensable per a poder dir que des de jove no era manc. En sortint de Llotja el pintor de Sarrià sabia pintar. Gausachs havia desenvolupat també la seva traça prop del mateix professor, ja que Mestres es féu ajudar moltes vegades en les grans realitzacions pel seu deixeble.

Gausachs, però, tot i sentir un profund respecte pel mestre, no el seguí pas. Oblidà aviat tot el que havia après, evadint-se de les velles fórmules, per a inventar-ne de noves. Gausachs cercà el vivent amb un desfici que a vegades el feia caure en la divagació i en la incongruència. La traça lleugera de bon oficial el perseguia en totes les evasions, fins que intentà escanyar-la del tot amb les seves realitzacions abstractes.

Però, no debades passen els anys. Ve un moment que el seny s'imposa. La joventut, en els temps de la post-guerra, s'ha cregut amb dret a la destrucció de tot. Els artistes també vàrem creure una temporada que el món començava amb nosaltres. Ha estat la juvenesa, per als homes de la meua generació, més que un tresor diví, una divina dilapidació. El mot d'ordre fou el de trencar motlles. Cada matí, en llevar-nos, haviem d'inventar la pintura. El fàstic, en no trobar res de nou, ens conduí a negar-la. Tot, en el fons, no fou altra cosa que impotència jovenívola.

En deixar d'ésser joves, en entrar en la plenitud de la vida, en general, els homes que no hem hagut de viure d'una fama basada en l'absurd per l'absurd, hem començat a caminar per corriols fressats, sense por del plagi. Gausachs també ha estat d'aquests: després de negar la pintura, ha retornat a ella amb un nou enamorament.

Els anys de lluita i els desenganys de tantes provatures sense un resultat de creació, han conduït finalment Gausachs al tradicional.

Però l'artista, en la seva divina malversació, esmolà enormement la sensibilitat. Gausachs ha entrat als camins normals de la



JOSEP GAUSACHS. FLORS AMB FONS VERMELL. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. GERRO JAPONÈS. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. CARRER DE SARRIÀ. 1934. COL. GENERALITAT DE CATALUNYA. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. EL GARATGE. 1932. COL. JULI URPI. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. FIGUERES DE MORO. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP GAUSACHS. EIVISSENCA. 1934. FOTO SERRA.

pintura, amb una agilitat lírica de primera mà. Si els camins que antany seguí l'artista no conduïen enlloc, el trespasar per drecceres amb un ardent desig d'arribar als núvols, l'ha portat ara — una vegada al bon camí — a la veritable evasió, que és la d'enlairar-se servint-se de mitjans eficients.

Tot en les mans de Gausachs pren un accent i un gust nou. El seu sintetisme no és escamoteig, car la seva pintura actual és substanciosa, pletòrica.

Hi ha una energia aguda en els traços dels seus peixos, de les seves flors, dels seus paisatges d'Eivissa i de les seves figures. Tot hi és suculent, noble i profund. Però l'antiga traça, com ressuscitada, ha esdevingut sensible, inspirada.

Gausachs, home del dia, ha terminat per trobar la sorpresa en les coses quotidianes, per a fer esdevenir sorprenent l'eterna sobrietat i la noble tendresa. I àdhuc també per expressar les seves idees belles, amb alegria nova, ha agafat els pinzells i la paleta com els pintors de Venècia, d'Holanda, d'Espanya o de França.

I és ara quan Gausachs ha dit realment la seva paraula nova.

Una paraula nova, expressiva, dintre un matís nou, de sentiments eterns, humans, nobles. No debades, al començament d'aquest article he associat l'actual pintura de Gausachs amb el sentiment de romanticisme ponderat de Schubert.

Ben segur que l'artista ha assolit aquest equilibri per la vida plàcida d'Eivissa, on el pintor ha viscut llarg temps.

Per això es podria dir amb Horaci:

*Cur invidentis postibus, et novo
Sublime ritu moliar atrium?
Car valle permutem Sabina
Divitias operosiores?*

RAFAEL BENET



JOSEP GAUSACHS. PEIXOS I XARXES. 1934. FOTO SERRA.

Ara més que mai, lloable una pintura sense manera i àvida únicament de sinceritat. La liquidació de tantes escoles i tants grups més o menys vivents, s'endevina en la submissió dels pintors a les receptes d'aquestes escoles. Submissió sense valentia i que espera l'elogi del propagandista del clan. Misèria de l'art que va pel món amb etiqueta. Hem patit una multitud de pintors que necessitaven adjectivar apriorísticament llur pintura. S'allistaven a qualsevol isme i després pintaven segons la comanda d'aquest isme. I moltes vegades fou només aquesta fidelitat a una escola la base de l'èxit. Blasme o elogi al marge del que hi hagués o no hi hagués darrera la manera. Cada grup tenia la seva metafísica i l'aplicava, amb més o menys habilitat, en el judici o en la fabricació de la producció pictòrica. Naturalment, després de tot aquest castell de focs artificials, el problema pictòric subsistia encara. Perills d'una pintura que es preocupa només de cercar-se filiacions i negligeix el que és estrictament personal, sal i essència. Per a fer una obra cal abocar-se a tot el que hi ha d'inèdit, sense filiació possible, dintre teu. Heus ací una condició necessària. Per això tot pintor preocupat només de situar-se —bandegeu el sentit més corrent i malèvol d'aquesta expressió—, abandona el camí de la pintura veritable.

El primer mèrit de la pintura de Prim és aquesta fidelitat a si mateix. Avideses de sinceritat, repetim-ho. Defuig tota manera perquè sap l'evasió i el perill que això representa i es preocupa només del problema central. Expressar-se —aprofundiu aquest mot. Cap concessió a solucions fàcils, a la traça que justament Josep Maria Junoy, en el seu llibre *L'actualitat artística* (1930-1931) assenyalava com un dels primers perills de la seva pintura. S'ha dit que la pintura de Prim era una pintura intel·ligent; ho és en la consciència exacta dels problemes inherents de tota obra d'art i en la manera d'escometre'ls. Tant se val que venci o fracassi; Prim no defuig mai la lluita, i aquesta manera de presentar-la és ja una victòria. Podeu citar moltes obres de Prim amb defectes, sense victòria encara, però sempre hi trobareu una intenció pictòrica poc freqüent i una ambició que explica amb escreix tot el que hi hagi de fracàs. I cada dia aquest desig de pintura completa s'intensifica més. Afegir problemes i dificultats per fer més net l'èxit. Pintura amb cent aspectes, sense negligir valors excessivament menyspreats, que en intenció s'acosta a la dels grans mestres. La seva darrera exposició evidencia el gust de totalitat de la pintura de Prim. *La taula i el balcó* i *Pintura* són exemples d'aquest desig de pintura completa, i molts d'aquests valors menyspreats expliquen la perfecció assolida per Prim en aquestes obres.

El contingut emocional de la pintura de Prim és de rel estrictament pictòrica. Un altre mèrit encara. Avui, que tantes obres s'impurifiquen amb anècdotes inútilment dissimulades, veure un pintor que no necessita res més que la materialitat del color per a fer sorgir aquestes deus de bellesa, és un espectacle inusitat. Pintura i res més. *Figura en el sofà* conté aquest extraordinari element emocional i l'explicaríem per l'harmonia assolida pel color. La dita que tot color només n'admet un altre al seu costat, és vera tanmateix. Convivència de les tonalitats i els matisos justos i convicció que són exactament aquests valors els necessaris. Potser cap pintura de Prim no reuneix aquesta condició d'una manera tan perfecta. Tot hi és exacte, precís. Així també assenyalarem *Nu*, sobretot en la seva part superior.

Prim exhibeix una gran diversitat de colorit i una valentia de

combinació i contrast veritablement admirable. En cap moment monotonia o cansament. Colors bells, imaginats a vegades, que defugen fidelitats excessives. Escampadissa de grisos, matisació noble de qualsevol atreviment. Blaus en profunditat emplenant ombres i recons. Verds nets i verds amb pols —*Pintura*— que matisen vívidament tot el quadre, pols captada mentre flotava pels aires, objecte inconcret i real. Lluita dels vermells, vestit i crit i fibló sobre la carn desmaiada, sempre una mica desmaiada, presència lassa i dòcil. Sospiren aires d'intimitat, delicadeses constants dintre aquestes atmosferes. Tot és dit vagament. En els paisatges aquesta tensió emocional s'aguditza líricament, absència de formes segures que obliguen a un retorn. Cal dir, però, que en aquest cas el guany de vol comporta una pèrdua de profunditat.

Encara en Prim s'agiten moltes direccions i es poden esperar altres victòries. La pintura de Prim és jove perquè és un constant esforç. Qualitat de puresa i intransigència que no entela fins ara cap ombra d'amanerament.

JOAN TEIXIDOR



JOSEP PRIM. EL PIANO. 1933. COL. MERLI. FOTO GODES.



JOSEP PRIM. PAISATGE NEVAT. 1934. FOTO SERRA.



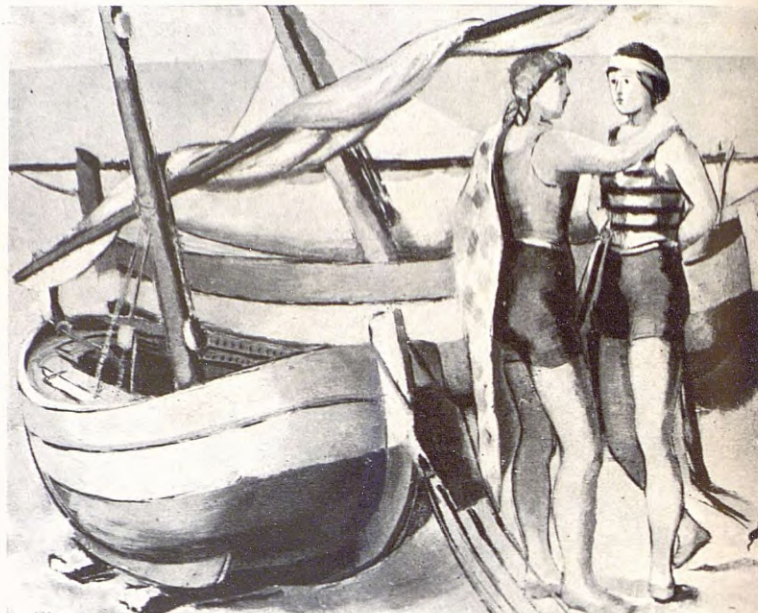
JOSEP PRIM. PAISATGE. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP PRIM. FIGURA EN EL SOFÀ. 1934. FOTO SERRA.



JOSEP PRIM. COMPOSICIÓ. 1934. COL. PARTICULAR. FOTO GODES.



JOSEP PRIM. LA PLATJA. 1930. COL. RAMON SASTRE. FOTO GODES.



JOSEP PRIM. NU. 1933. FOTO SERRA.



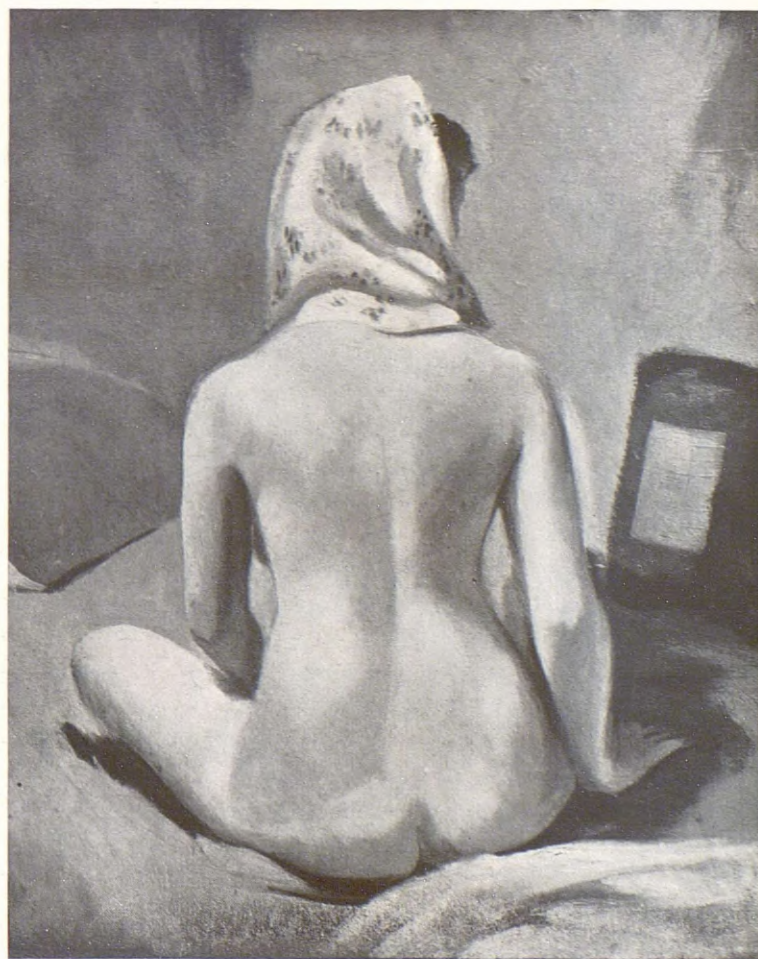
JOSEP PRIM. CAP DE DONA. 1933. COL. GENERALITAT DE CATALUNYA.
FOTO GODES.



JOSEP PRIM. ELS JUGADORS DE DAMES. 1932. COL. GENERALITAT DE CATALUNYA.
FOTO SERRA.



JOSEP PRIM. ACRÒBATES. 1930. COL. PARTICULAR, NOVA YORK. FOTO GODES.



JOSEP PRIM. NU. 1934. FOTO SERRA.



JULIAN CASTEDO. TENDILLA. 1933.

El pintor castellà Julián Castedo

La pintura moderna espanyola està travessant actualment una crisi de les més sorolloses i espectaculars. No vol dir res que, al bell costat dels testimonis més convincents i fidedignes de l'estat d'esperit que l'ha determinada, segueixin en la seva actitud de sempre i desenvolupant les seves decrepites activitats els representants de la ideologia caducada, tal com si al món—dintre casa seva mateix—no hagués passat res i tot es descabdellés de la mateixa manera que ara fa trenta anys. El que els aguanta, el que defensen i tot allò per què es mouen i vivotegen, fa ja d'allò més temps que va morir i va ésser sebullit profundament sense que ni ells mateixos se n'adonessin. Vingueren aires de França, vingueren vents d'Alemanya, vingueren tempestes, llamps i trons de pertot arreu, i s'endugueren, avui un tros i demà un altre, de damunt el cos viu de l'art que periclitava sota llur immens embalum, els falsos ropatges que l'engavanyaven, la buidor museística, la retòrica llampant, el pintoresquisme racialista, l'anècdota ociosa, tots els guarniments deturpadors que n'ocultaven la veritable essència.

Hom es trobà, doncs, en els medis més sensibles, en els cercles més atents als corrents universals, que tota la vana pompa de què es venia nodrint la pintura espanyola era una pastura indigent i depauperadora. El repudi en fou complet i absolut.

Però si hom volia servir els temps, hom sentia, també, feixuc, constant i indeclinable, el pes de tota una falsa tradició dins la llarg i difícil. I, per això, hom necessità emplenar urgentment el

llarg i difícil. I per això, hom necessità emplenar urgentment el buit que tot allò deixava en ésser abandonat, i, per això, la buidor museística fou substituïda per la simulació de la vitalitat, el pintoresquisme racialista pel pintoresquisme cosmopolita, l'anècdota tipista per l'anècdota metafísica. I per això, com hem assenyalat en començar, la pintura moderna espanyola travessa una crisi sorollosa i espectacular. No hem pas dit que fos profunda; profunda ho seria si en comptes d'aferriar-se en els accidents s'interessés per les essències, cosa de la qual, avui per avui, està molt lluny encara.

Per a arribar-hi, caldria que casos com el de Julián Castedo, pintor castellà de soca i arrel, resident a Madrid, hi fossin una mica més nombrosos del que hi són ara. Avui, la ferma, eixuta i substanciosa pintura de Castedo és alguna cosa d'inusitat i de xocant en les sales d'exposició de la capital de la República—no tant per les seves característiques externes com per l'íntima actitud que la informa; la posició de l'artista davant el natural i vers l'obra a realitzar—. Castedo, si menysprea la retòrica dels vells de la Restauració, no és pas per deixar-se seduir per la dels joves del Directori i de les actuals promocions, tan vana i eixarreïda com l'altra.

No fou debades que Castedo passà els anys de la seva primera joventut, època d'aprenentatge, de lluita, d'orientació i d'afiançament, entre nosaltres. Els problemes estètics que ací es debatien feia ja vint anys, en tardarien vuit o deu encara a arribar a Ma-



JULIAN CASTEDO. TENDILLA. 1932.



JULIAN CASTEDO. MADRID. 1932.



JULIAN CASTEDO. TENDILLA. 1933.



JULIAN CASTEDO. TENDILLA. 1932.

drid. Castedo, ací, es posà en contacte amb els millors dels nostres joves artistes de llavors, que, avui, són ja mestres indiscutibles en el món artístic català. Traslladat després a Madrid, per força havia de reaccionar, pintor fins al moll dels ossos, en una reafirmació de

la seva personalitat enfront del formulisme, de l'afectació i de l'oblit en què, allà, tant de l'una com de l'altra banda, es té el que ha d'ésser la condició fonamental de la pintura i dels problemes que a la pintura són inherents.

I aquesta reafirmació de la personalitat de Castedo absoluta de tot el que havia estat fins llavors, trobà reforç i estímul en tornar a encarar-se l'artista amb els grans models de la pintura del seu país, els quals li repetiren la lliçó de sempre. Castedo es sentí confortat i corroborat amb aquells exemples, i no hagué de rectificar gens ni mica el camí que fins llavors havia seguit. Això no vol dir, però, que no hagués de guanyar res ja. De llavors ençà, la seva paleta s'ha enriquit considerablement en matisos i traspassos, la seva dicció ha esdevingut més suau i flexible, i tot ell ha anat densificant les seves qualitats.



JULIAN CASTEDO. TENDILLA. 1933.

Aspra i realista, eixuta i profunda, lluny del papalloneig colorístic i de la divagació sensorial, narrant els seus assumptes amb claredat, concisió i justesa, expressant-los amb una emoció tota viril i austera, la pintura de Julián Castedo s'enllaça, per damunt de totes les incidències temporals, amb la millor que ha produït la seva terra, per a retrobar el sentit de la qual no li ha calgut més que capbussar-se en la profunditat del seu propi esperit, on bategava, contingut i emocionat, i abocar-lo damunt la seva obra.

JOAN CORTÈS I VIDAL



ELVIRA HOMS. CLAVELLS ROSA. 1932. FOTO SERRA.

ELVIRA HOMS

«Elvira Homs, o la dissociació pictòrica», podríem escriure, en el ben entès que aquesta dissociació és obtinguda sense cap càlcul, ans bé per una reverberació de l'esperit davant de tot espectacle de la vida que pictòricament sigui còpsable. Ja de joveneta, no podia la pintora Elvira Homs sotmetre's a una visió del món purament contornejada o mansoiament acolorida. Ella es rebel·là contra els ensenyaments eixorcs i amb falsedat acadèmics, per dir pel seu únic compte la reacció de la seva retina privilegiada, del seu cor esvalotadament aprehensor davant de tot el que més li plaïa. Josep Dalmau fou, ben matinerament, el primer gustador i el primer animador d'aquesta sensibilitat pictòrica ben desperta; d'aquesta sensibilitat que sense molt extens coneixement de les correnties de les arts dels nostres dies, tot just va coincidir amb les teoritzacions cabdals d'aquelles en l'execució ràpida, dionisiaca, de les seves composicions, que es basen en temes banals o en temes gairebé de fada, per aquesta fusió indetachable, indeterminada, que en la vida i el treball de tot artista tenen la realitat i el somni.

En les seves obres primícies que exposà a la Sala Dalmau, saltan els colors sense sordina, però sempre respectant un equilibri sensorial que porta d'institiva manera a la sublimació tonal de

la gamma de colors que la realitat presenta. I, encara, un triangularment marcat, un encabiment geomètric assenyala amb clàssic fúria l'estructuració cromàtica d'aquelles pintures.

Després, els grans claps d'arestes definides — límits sospesats de la composició — s'esfumen de mica en mica i donen pas als tons afanyosos d'arribar a una més forta harmonia pictòrica. És l'època segona de la ben curta encara carrera de l'artista que es concentra en una part de la seva segona mostra pública, essent la resta una glossa interseccional dels colors i de les formes del món fenomènic que ens envolta.

Elvira Homs, la pintora que vivament ens removia la curiositat als darrers temps de les Galeries Dalmau, en les obres que després ha anat creant ens captiva amb tota la puixança d'una vera sensibilitat femenina abocada a la pintura. Ella posa els seus mateixos i únics dons igualment al servei de la pintura dolçament objectiva, que al servei de la pintura despietadament objectiva, que al servei de l'evocació pictòrica. I quan de la pintura a l'oli — que maneja lliurement, amb insòlita franquesa — vol passar a l'aquarella, aleshores tota la força del pinzell es transforma en aigüa i en taca tènue, qualitativa també de tota forma i de tota sensació que ha volgut explicar-nos.



ELVIRA HOMS. LLIRIS D'AIGUA. 1934. FOTO SERRA.



ELVIRA HOMS. LLIMONES. 1934. FOTO SERRA.



ELVIRA HOMS. GERRO AMB ROSES. 1932. FOTO SERRA.



ELVIRA HOMS. LA PEIXERA. 1931. FOTO SERRA.

El debut en la figura va fer-lo tot seguit, públicament, Elvira Homs en el primer Saló de Montjuïc, amb la nota de gran dimensió que retolà *La noia del llibre*, d'una puixant aspresa.

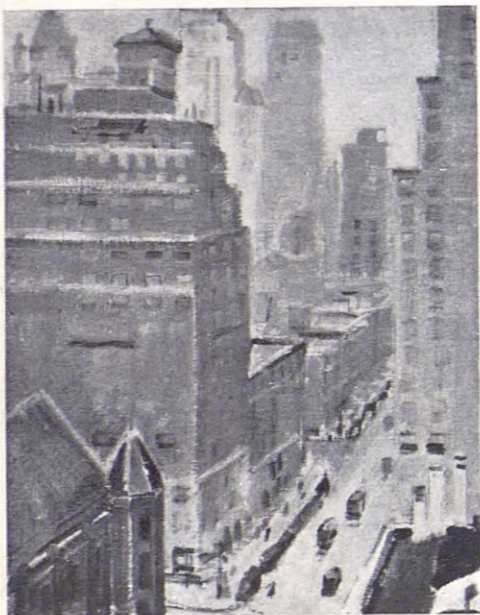
I, després, un reguitzell de reaccions pictòriques enfront del món fenomènic han anat incansablement acolorint les teles en les quals Elvira Homs treballa. A vegades obté, per pur instint artístic, el sentit qualitatiu de les robes i els atuells de menjador que és ben característic de Vuillard, com en una nota on figura una

petita bombonera axiant sobre crespó d'un rosa moradenc; altres vegades és per la simplicitat planera pel que més ens encisen les seves agrupacions d'objectes, com en la tela harmonitzada en blanc que millor mostra el tens volum — miraculat per l'artista — de tres baldufetes bessones, les plomes mini i blaviscenc capbussades en l'antiquat tinter i el mosso de l'Esquadra — llampant, tallat en fusta segons dibuix de Roca —; altres vegades és un impuls dissociador, com si de tanta volumització molsuda calgués esqueixar-ne alguna cosa — agre i ferm centrat gerro bulbós cobricelat de roses, davant fons on reapareix la triangulització cromàtica de les primeres obres: un ric ritme tonal — com en el món, inacabable — expandeix en les obres la pintora Elvira Homs, reflex veementíssim del seu sentit musical de la pintura.

JOSEP F. RÀFOLS



E. SANTASUSAGNA. LA PINACOTECA.
21 ABRIL A 5 MAIG 1934



MANUEL ROCAMORA. SYRA.
28 ABRIL A 11 MAIG 1934



PERE CREIXAMS. SALA PARÉS
5 A 18 MAIG 1934



CARME CORTÉS. SALA PARÉS. 5 A 20 MAIG 1934



R. RIBAS RIUS. SALA GASPAR.
19 MAIG A 1 JUNY 1934



IGNASI MALLOL. LA PINACOTECA. 5 A 18 MAIG 1934



ENRIQUETA BENIGANI. SYRA
28 ABRIL A 11 MAIG 1934



MARGARIDA SANS-JORDI. GALERIES LAIETANES.
5 A 18 MAIG 1934



LL. M. GÜELL. SALA PARÉS. 21 ABRIL A 4 MAIG 1934



MANOLO. SALA PARÉS.
5 A 18 MAIG 1934



FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO MUSEU

FRANCESC GIMENO

A Pau Cirera, socialista, home sensible, aristòcrata veritat; que estima, perquè comprèn, tots els matisos humans, però que valora l'energia moral, la qual, gairebé sempre, quan existeix, es troba als extrems.

L'HOME I L'ARTISTA



I. — UN RECORD VIU DE LA FIGURA DE GIMENO

Fou l'any 1925, que vaig conèixer el pintor Gimeno. Era un dia d'hivern: un dia molt fred. D'aquells dies gèlids, per sort, escassos en el calendari barceloní.

Ja feia temps que volia conèixer l'home extraordinari del qual havia sentit parlar a alguns dels meus amics i les obres d'art del qual m'havien fet aturar sempre en les exposicions. I, heus aquí que, un dia fent la tan sovint ingrata feina de visitar les galeries d'art barcelonines, vaig trobar a Can Parés l'amic Rossend Partagàs.

— Vós que coneixeu en Gimeno — vaig dir-li — hauríeu de presentar-m'hi. Em plauria de conèixer-lo.

— Vós — contestà l'amic — voleu que us faci d'introducció d'ambaixadors i estaré molt content de fer aquesta bona feina d'enllaç.

Quedàrem convinguts per a uns dies més tard de trobar-nos a l'estació de Sarrià. La mateixa estació del tramvia de foc,

aleshores estació del tramvia elèctric del carrer de Balmes, aquell tramvia que avui és subterrani.

Baixàvem, doncs, uns quants dies després a la desapareguda estació vuit-centista de Sant Gervasi de Cassoles. No sé per què, en recordar la visita a Gimeno, tot s'enfondeix en el temps. Aquella simpàtica estació — avui substituïda per un migrat edícul per al despatx de bitllets; per corredors i escalinates inacabables, que semblen orinadors subterranis monumentals, i per un ascensor que no funciona — agafa en la meua memòria unes proporcions vuit-centistes realment metafísiques.

Com en un somni, em sembla ara que aquell viatge històric, fou fet en una caricatural joguina, que, com en els temps allunyats de la meua pubertat, esbufegava i xiulava desesperadament. Altra vegada — com per un estrany miracle —, talment com quan érem infants havíem anat a Sant Gervasi en el simpàtic tramvia de foc. Un tramvia de foc, tret d'una estampa d'Epinal, amb la màquina deliciosament ridícula, amb la campana lluenta de tant brunyir-la amb els draps negres



FRANCESC GIMENO. TEULADES DE SANT FELIU. COL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO SERRA

del fogainer, i amb els vagons alegrement pintats de colors nous, llampants.

Per un antic camí de Sant Gervasi, ple de deixalles neoclàssiques — torres amb galeries porticades i esgrafiats destenyits, voltades de jardins amb balustrades amb gerros i escultures de terra cuita — l'amic Partagàs, en un delicat to menor, subratllava aquelles sabors del vuit-cents.

Ho recordo com si fos ara. Caminàvem per un camí mig monacal i mig d'enamorats, entre les altes tàpies coronades amb el cendra-ocre dels sarments de les meravelles i, més enlaire, els brancatges nus dels grans arbres, dibuixant un negre entrellaçat damunt d'un cel de neu. Vell camí de Sant Gervasi: en aquell dia fred, sota el cel llis i tristoi era més desert que mai. Quan vindrà el bon temps — pensava aleshores —, el lilà fi i olorós de les glicines posarà el primer — tímid — i màgic esclat en els jardins encara cadavèrics. En plena primavera, quan els arbres hauran borronat, amb aquell verd que fa pesigolles als ulls, i les meravelles, amb llur gai japonisme, es desmaiaran damunt la pàtina de les altes tàpies o pels murs impregnats, fins de nit, del daurat del sol i bronzejats de molsa; quan els rossinyols cantaran en l'espès fullatge i l'aire farà olor de gessamí — aleshores — quan el vell piano de la torre pròxima, obertes les finestres, deixarà sentir una mica de Schu-

mann —, el camí deurà ésser menys desert, però a bastament encara per a esdevenir propici a l'amor.

El dia d'aquell viatge històric, el camí em va semblar desesperadament romàntic. Potser pressentia la seva trista, fatal, desaparició, substituït per l'asfalt esterilitzat i unes cases de lloguer estandarditzades i miserables a banda i banda. El camí em va semblar més poèticament abandonat, més vague, més ruïna, sota aquell cel plumbós i sentint l'aire gèlid d'una catalogada ona de fred, que ens feia més pròxims a uns països nòrdics de falla. L'Agència Havas — ho recordo perfectament —, ens havia dit al matí que a Londres feia un fred àrtic. Recordo com si fos ara, que l'amic Partagàs i jo anàvem secretament i innocentment contents sota la boira fina, enfredorits, per aquell camí savorós del barri de Cassoles: ens sentíem, pobres de nosaltres, degut al fred estrany, una mica més europeus.

Però, ai las!, que les torretes «modernistes 1900» i les arbitràries urbanitzacions suburbials, ens tornaren a la trista realitat de la nostra Barcelona marmanyera. El somni havia finit sobtadament.

¿Qui podia somniar en aquell desguitarrat carrer de Noguera, prodigi d'urbanització que, com tants altres de Sant Gervasi, sembla que s'hagi traçat sol? Però, aquest, amb l'a-



FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA. FOTO MUSEU

greujant de no posseir cap mena de pintoresc agradable. Desordre sense gust, i àdhuc sense gens de picant: gris. Les vores d'aquest avui històric carreró eren d'una irregularitat de rasants gairebé humorística. Les cases més irregulars encara: n'hi havia de totes les altures. Curt carreró que era com un mostrari, en miniatura, de l'estil de la nostra urbanització i de l'estil eixelebrat de bona part de la nostra arquitectura, allà realitzada amb materials miserables.

El pintor vivia en aquest carrer de Noguera, arbitrari i menestral, mal caigut en el pendís d'un turonet de Sant Gervasi. Més que no pas un carrer era un *impasse*, ja que la sortida era obstruïda per un mur innoble, color de cendra — un gros mur de contenció de ciment portland —. Gimeno vivia en aquell sot, en una caseta proletària, d'aquelles que en diuen *a l'anglesa* perquè només tenen planta baixa.

L'artista, assabentat de la nostra visita, ens esperava. Traspasàrem el llidar de la porta i el cancell s'obrí al primer truc. Dalt d'un parell de graons apareixia la figura del pintor.

Gimeno era un home d'estatura regular. Més aviat alt. Barba i cabells d'argent, una mica abandonats, enquadraven la seva faç terrosa, més aviat dura de faccions. Semblava un patriarca. Li brillaven els ulls amb espurneig inoblidable: uns ulls vius i dolços — intelligents.

El pintor, tal com ja m'havien contat, vestia la clàssica pana ratllada, color oliós. El vestit havia envellit: s'havia adaptat completament al cos, amb les arrugues característiques de l'ús i de la descurança. Genolleres de clar ostensible i en el lloc dels colzes uns altres clars. Gimeno calçava unes espardenyes de color de fang, brutes. Lluïa la clàssica xelina, com una marca d'uns altres temps: única peça que delatava l'artista. Mirant els seus vestits negligits i proletaris, hauríeu dit que parlàveu amb un obrer i més si portava la boina basca — boina tronada — que fou el seu capell d'ús corrent.

Però en els ulls de Gimeno hi havia una flama lírica encesa i també en els gestos; expressius, rudes i apassionats i, malgrat tot, no pas massa descompostos.

El cap de l'artista es vinculava amb un cert aire senyor — ara a la dreta ara a l'esquerra —. Havia ben après, se l'havia feta ben seva, la manera de mirar amb els ulls en diagonal, tan pròpia dels artistes del seu temps.

Devia jo, aquells dies, haver escrit algun article blasmant del que fa temps anomeno el *perfeccionament*. Ben segur deuria haver cantat l'enfarfollieig dels qui recerquen, dels qui no s'accontenten estargint les apariències de la perfecció.

Segui com vulgui, ell, al dintell de la porta de casa seva, em retreia les meves paraules i les reforçava amb textos bíblics. Vaig restar-ne fortament impressionat.

— Teniu raó, amic — recordo que em deia —. Els artistes



FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. MARTI GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO

que posseeixen una visió directa i inspirada, no és estrany que *tartamudegin* en llur expressió.

¿Recordeu Moisès pasturant els ramats de Jeihró, quan pujà a Horeb — el mont de Déu — i Jehovà se li manifestà amb la força del foc: l'esbarzer que flamejava sense cremar-se? Moisès sentí la veu de Déu que li ordenava l'alliberament del seu poble. I el pobre *tartamut* replicava: «Perdoneu, Senyor, jo no soc eloqüent des d'ahir i abans d'ahir: després que heu parlat al vostre servent, em trobo farfallós i pesat de llengua.»

I el Senyor Déu, enutjat, li digué:

«Aaron, el teu germà el Levita, sí que és eloqüent: mira que ell surt a trobar-te i quan et veurà s'alegrarà de cor. Parla-li, i posa mes paraules en la seva boca i jo estaré en la teva boca i en la boca d'ell i us mostraré ço que heu de fer. Ell parlarà per tu al poble, i serà la teva boca — és a dir el teu intèrpret que parlarà per la seva boca i manifestarà els teus sentiments: — **MÉS TU SERÀS PER ELL EN LES COSES QUE PERTANYEN A DÉU.**»

Aquests versicles del capítol IV de l'Èxode, que Gimeno repetia a la seva manera, prenien en la boca del pintor un nou accent, talment com si fossin dits per primera vegada. Tota la força — una mica prehistòrica — de l'Antic Testament es feia tangible en la veu i en el gest profètics de Gimeno. Aquesta força era-li ben plaent al pintor tortosí. Gairebé es pot dir que fou la seva única estètica.

Ell em deia, en aquell dia de la presentació — primer i darrer en el qual ens havíem parlat — que no havia tingut mai pretensions d'artista. Segurament que volia dir que pintava per impuls; segurament que volia dir que, havent sentit — per dir-ho així — la veu de Déu, no feia altra cosa sinó farfallejar de l'emoció d'haver-lo sabut oir. Car ell, si bé es sentia modest davant del Senyor, ja no se'n sentia tant davant de certs homes. Francesc, tot i el seu cor magnànim, no podia oblidar que mentre fou gairebé ignorat de les gents, altres homes amb poc talent — potser sense gens de talent —

havien conegut la fama d'artista: davant d'alguns dels seus contemporanis, avui mig oblidats, o bé oblidats del tot, el nostre artista tenia un tímid somriure d'home superior.

És ben cert que aquesta superioritat de Gimeno es sentia en la seva presència, a malgrat de tantes falles del seu viure i del seu art. Dia inoblidable aquest en el qual férem la nostra coneixença, en el qual la meua admiració — malgrat tot — s'afermava.

Heus ací un home que sabé viure com un solitari, en una ciutat gran. Un home que s'havia fet la seva vida — que s'havia traçat un camí esquerp i digne amb la seva timidesa i també amb el seu noble orgull.

En aquell dia inoblidable, vaig trobar-me davant d'ell, amb el seu viure obrer, en una llar sense confort, trista, gairebé miserable. Aquella tarda freda, vaig sentir les punxades del fred fins als ossos dels peus i de les mans; vaig sentir gelar-se'm el nas i les orelles. Allà vivia aquell home extraordinari i una mica estrabullat, entre l'enfarfeg de les carteres polsoses i atapeïdes de dibuixos i atapeïdes dels seus estrafoaris escrits filosòfics i poètics. Els murs de les cambres estretes, plens de notes de color i de pintures admirables. Per ací per allà també algunes escultures del seu fill Martí.

Tota la tarda vàrem passar-la regirant munts de dibuixos i teles. Es va fer fosc. La cambra estreta i llarga del seu taller va il·luminar-se insuficientment amb una bombeta groga, de molt poques bugies. Dibuixos al carbó, al llapis o a la tinta, nerviosos, ben tacats, pintorescos. Notes de color greu, irisades, fermes. Ell hauria volgut donar-nos-ho tot. No podíem acceptar tanta mercè.

Gimeno, no pintava pas per fer negoci, gairebé ni per guanyar-se la vida. Pintava únicament, pel goig i la dolor de pintar, i tot el que no fos noble follia artística era desconegut d'ell — ho volia almenys desconèixer. Havia aconseguit desconèixer-ho a còpia de renúncia i d'orgull.



FRANCESC GIMENO. AUTORETRAT. COL. MARTI GIMENO

Francesc Gimeno nasqué a Tortosa el dia 5 de febrer del 1858. El seu pare era constructor de carros. Francesc, com tots els infants, quan anava a l'escola primària omplia els marges dels llibres de nínots.

Un veí de la família, el litògraf Francesc Tió, descobrí l'instint pictòric de Gimeno. Aleshores el noi deuria tenir dotze anys.

Des de molt petit, Gimeno havia posseït el seu lirisme. En les nits clares, en contemplar els estels preguntava a la seva mare si eren les finestretes del cel.

En *Quico* —va dir alguna veu autoritzada— haurà d'ésser artista. Però, en Francesc, tingué el primer desencís, ja que el posaren d'aprenent a casa Manuel Marquès, avi d'en Marquès-Puig, que era un pintor decorador que pintava les cases dels senyors de Tortosa. Ell hauria volgut pintar paisatges, però tingué de fer de camalió llargs anys. Manuel Marquès, més que el mestre de Gimeno, fou el seu amo. Es clar que de totes maneres fou en el taller de Marquès on Gimeno féu els primers dibuixos.

En aquells temps el doctor Ferran, el que més tard trobà la vacuna contra el còlera i que donà eficiència a l'antiràbica, pintava amb molta traça. Havia estat deixeble de Marquès. Gimeno es féu amic de Ferran i a vegades sortien junts a pintar a fora. De retorn del camp havien contemplat les sortides de la lluna, i l'amic inicià el pintor en les teories astronòmiques de Flammarion. Gimeno mai més no oblidà totes aquelles coses complicades i poètiques que havia sentit de boca del doctor Ferran.

Francesc, a l'època d'anar a servir el rei, deixà la seva ciutat nadiua. Féu el servei entre Saragossa, Lleida i Tarragona.

En finir el temps de soldat, va venir a instal·lar-se a Barcelona i els seus primers passos foren dirigits a la llibreria Verdaguier, de la Rambla, on adquirí les obres completes de Flammarion. Els estels, per ell, havien deixat d'ésser les finestretes del cel, car aleshores era moda el materialisme i ell havia esdevingut un sectari d'aquella teoria. Va comprar també en aquells temps les obres dels físics, químics, fisiòlegs i filòsofs en voga. Fins aleshores no havia fumant mai; des d'aleshores havia esdevingut fumador i positivista.

Més tard va superar les veheïtats científiques i va acabar per tornar a creure que els estels són les finestretes del cel. Esdevingué un cristià convençut, però continuà fumant com una xemeïa.

Sense una preparació adequada, Gimeno es féu un garbuix de totes les coses que havia après. La seva fantasia, la seva intuïció, la seva ambició sense límits i la manca de solidesa científica, el conduïren sovint a l'extravagància com a escriptor.

Havia escrit sobre art i, sobretot, havia intentat com un al·lucinat desxifrar els misteriosos problemes de la vida i de la mort.

Emportat per una mena d'estranya tafaneria, havia mig estudiat, sense altre mestre que una gramàtica vella, el grec antic. També començà amb el seu estafolari autodidactisme l'estudi de l'hebreu. Hauria volgut desentrançar els matisos originals de l'Antic Testament.

L'hebreu, deia Gimeno, té una força expressiva que no té cap més llengua.

Però al costat de coses plenes de bon sentit, en els munts de papers escrits que ha deixat Gimeno hi ha moltes coses desviades. Amb les nocions que tenia d'aquells idiomes arcaïcs, s'havia lliurat a desxifrar etimologies de certs mots del vernacle, amb més audàcia que encert. Davant d'alguns manuscrits de Gimeno hom ha de somriure piadosament.

Francesc Gimeno es vantava sempre de desconèixer les literatures modernes. En canvi, es sabia de cor fragments de la Bíblia, recitava els Evangelis i us parlava amb emoció de Sant Jeroni, d'Homer i d'Essiòde. «*La pintura m'ha fet filòsof* —deia—. *Els autors moderns no diuen res de nou. Tot és gastat!*»

Gimeno escrivi poemes en vers i pensaments en forma poemàtica. Tot això ho guardava inèdit en les seves carteres del seu petit estudi del carrer de Noguera. Els papers havien esdevingut groguosos, la tinta de color d'ala de mosca.

Tant com de la literatura antiga, era un afeccionat a la bona música. Havia estudiat música. Havia escrit un poema en prosa per a ésser musicat.

Home d'una independència indomable, visqué per a pintar, llegir i escriure, però acceptà amb humilitat les dures realitats del quotidià, separant-les per complet de tot el que ell considerava pur i intangible.

Al principi de viure a Barcelona, provà la vida lliure del pintor pur; tingué un taller conjuntament amb Querol, en el carrer d'Abaixadors, del barri de Santa Maria. Juntament amb aquests dos artistes hi havia un tercer, que era un bandarà. Aquests tres artistes havien intentat dedicar-se al que avui s'anomena pedantescament pedagogia del dibuix. El taller del carrer d'Abaixadors era, segons sembla, una acadèmia o escola privada d'art. Les coses no deurién marxar gaire bé, quan Gimeno aviat es posà a treballar com a pintor decorador a les ordres d'en Parera.

El tercer company de l'acadèmia del carrer d'Abaixadors va apoderar-se dels millors esbossos del pintor tortosí i uns quants anys més tard, quan ja feia temps que l'acadèmia susdita no existia, Gimeno pogué veure astorat com el seu ex-company anava exhibint a la Sala Parés unes ampliacions d'aquells esbossos que li foren sostrets. Així Gimeno ajudà a fer un nom al plagiari i al lladre.

Aviat, doncs, el nostre artista va tastar les amargors d'una lluita in-noble. I encara que provà en distintes ocasions de viure de l'art pur, tant per tímidesa com per orgull passà bona part de la vida vivint del seu treball obrer d'oficial decorador. A la pintura de cavallet, hi dedicà llargs anys únicament els lleures. Però no fou solament pintor pur els diumenges i dies festius, sinó també els dies feiners. Això ho assolí a força del

que per a nosaltres seria disciplina i sacrifici. Per a ell, no. Ell matinejà sempre, anant, abans d'entrar al treball a jornal, a pintar a fora. Anava pels volts de Barcelona, traslladant a la tela amb fuga gràvida els paisatges de la serra de Collserola. Tenia el nostre pintor en els anys de la seva joventut bona salut i unes cames àgils i segures com una cabra. Pujava a Vallvidrera en un *santiamén*. Cada dia es llevava a punta de dia per tal de fer la seva pintura.

Es guanyava, doncs, la vida pintant parets, primer llogat a casa del pintor decorador Parera, la botiga del qual era establerta al carrer d'Ataüll; després de la seva estada a Llançà va llogar-se a casa del decorador Pere Ferrer. Així va guanyar-se un jornal durant vint-i-tres o vint-i-quatre anys seguits. Gimeno no tenia caràcter per anar a empaïtar la gent i mostrar-los les teles que pintava pel seu únic plaer. Sempre preferí viure com un obrer a viure com un bohemí.

Tota la vida posseí l'orgull del gec. Li plavia una mica de desconcertar els seus amics artistes amb els seus hàbits proletaris.

L'altre pintor tortosí, el fill de Manuel, Josep Maria Marquès, anava a fer els seus paisatges en cotxe de dos cavalls; Gimeno ho contava rient per sota el nas.

També conta l'erudita senyora Adelaida Ferrer de Ruiz Narváez, filla del decorador Pere Ferrer, que, treballant Gimeno a casa seva, a vegades anant pel carrer amb altres treballadors, carregats de pots de pintura o dels estris de les bastides, trobava algun del seus admiradors i amics tots mudats amb levita i capell de copa alta i ell els saludava una mica orgullós de la seva indumentària i orgullós per la seva companyia proletària.

Malgrat tot, Francesc Gimeno havia tastat més o menys el pa del mecenatge. Primerament havia pintat uns quadres, comanda del mestre en Gai Saber Torres i Reietó.

També féu l'indispensable viatge a Madrid; tenia vint-i-sis anys quan va traslladar-s'hi, recomanat per l'arxista Esmeralda Cervantes. El pintor de la casa reial li encomanà unes teles que tingueren un gran succés.

De les nombroses recomanacions per a la noblesa de la *Villa y Corte*, únicament el nostre pintor féu servir la del duc de Morfi, secretari de S. M. la reina Isabel, cavaller que estimava de veritat els artistes.

A Madrid conegué el pintor belga Carles de Haes, adaptat al medi madrileny, artista que tanta influència tingué sobre tots els paisatgistes espanyols del seu temps, especialment sobre els grans paisatgistes catalans. Gimeno, ben segur, sentí també intensament la influència de Haes, en aquella hora que aquest artista gaudia d'un gran prestigi.

A Madrid, Gimeno pintà un agrupament d'arbres secs de la *Casa de Campo*, tocats per la rojor de foc del sol ponent.

Explicava Gimeno, que durant la seva estada de més de dos anys a la *Villa y Corte*, no visità mai l'Escorial, perquè la dispesera no li callava mai parlant-li de la *maravilla del mundo*. Gimeno la feia enfadar dient-li que no era tal *maravilla*, sinó un simple *caserón*.

Va tornar de Madrid que tenia uns vint-i-nou anys. Els senyors Ramon i Josep Call li organitzaren una mena de modest marxandatge. Es traslladà a Torroella de Montgrí, i hi pintà per compte d'aquests senyors. En aquella vila contragué matrimoni a l'edat de trenta anys. Aviat, però, es varen acabar les comandes. Aleshores els Ventosa, de Llançà li oferiren una protecció que durà uns quants mesos. Fou quan pintà el paisatge del Port de la Selva i Sant Pere de Roda: quan féu la primera marina de la Costa Brava.

Com que les coses no marxaven prou bé, tot i que els Call li havien exportat obres a Nordamèrica i un altre individu havia venut als Estats Units algunes de les millors teles del mestre sense que ell en toqués un cèntim, Gimeno decidí tornar a Barcelona a guanyar-se la vida com un obrer de la pintura.

El seu amic Pere Ferrer el col·locà entre els seus obrers, tot donant-li, segons ens conta la senyora Adelaida Ferrer, un tracte amical. A Gimeno sembla que li desplaïa molt el campir, la qual cosa no se li féu fer gaire. Quan hi havia feines importants, Gimeno ocupava el seu lloc decorant sostres amb figures al·legòriques o amb cenefes florejadades. Quan en alguna vila o ciutat de prop de Barcelona hi havia feina important de decoració, els empresaris venien a reclutar oficials pintors a les botigues dels decoradors barcelonins. Gimeno sortí alguna vegada contractat per a aquesta mena de feina *delicada*. En el plafó del sostre de l'escalinata dels «Amics de les Arts», de Terrassa, entitat que ocupa l'antic local de l'Hotel Pompidor, hi ha una figura al·legòrica de la Indústria, pintada per Gimeno.

La senyora Ferrer conta que moltes vegades el gran pintor restava a la botiga del seu pare, situada en l'estret carrer de Sant Domènec del Call. Allà Gimeno matava hores fent còpies dels clàssics o preparant colors en la botiga fosca. Alguna vegada la senyora Ferrer, aleshores una nena, havia posat per a Gimeno, que li havia fet el retrat.

Pel que he pogut deduir, algunes d'aquelles teles de Gimeno, avui tan ennegrides, foren realitzades amb els colors que ell mateix es preparava amb mitjans dolents, en les hores de lleure, a la botiga de Pere Ferrer.

Del seu matrimoni, Gimeno tingué, entre nois i noies, set fills, el més gran dels quals, Martí, és escultor i pintor. El pare fou també el seu mestre. A Martí, el seu pare el feia llevar a les quatre de la matinada per tal de donar-li cada dia, abans d'entrar al treball, una lliçó llarga i atent.

A Gimeno, se'l veia per aquells temps, amb el seu aspecte indigent, amb l'aire d'idealista capficat, vestit de vellut, amb els pinzells sortint-li de la butxaca superior del gec i portant a les altres butxaques llibres, els colors, una ampolleta amb oli i una paperina d'arròs. Francesc es feia, sovint, ell mateix el dinar.

Freqüentà primerament el *Centro de Acuarelistas*, que tenia el local a la Plaça de la Seu, on avui hi ha la botiga de l'antiquari Moragas. En la mateixa casa hi havia una Escola Municipal de nois i el taller d'ebenis-



FRANCESC GIMENO, MATERNITAT. COL. AURELIA GIMENO, FOTO XAVIER TARRAGO

teria del pare del pintor Joan Baixas. Eren contertulis de Gimeno els artistes següents: S. Rusiñol, E. Meifren, Lluís Labarta, Josep Ll. Pellicer, Planella i Rodríguez, Ramir Lorenzale, Leopold Roca, Canudas, Clarassó, els Llimona, Soler de les Cases, Enric Badia, el ceramista Guardiola, Joan Baixas, Ribalta, Arcadi Casanovas, etc.

Els artistes ateneistes (els Masriera, Pascó, etc.), feren llarg temps grup a part. Vingué un moment, però, que els del *Centro de Acuarelistas* i els de l'*Ateneo Barcelonés* es fusionaren, fundant el *Círculo Artístico*, el qual fou instal·lat a la casa Gibert, de la Plaça de Catalunya, que existí davant de l'avui Hotel Colom. En aquest local hom diu que Gimeno i Joan Baixas sempre discutien temes transcendents. Gimeno era aleshores avançat, Baixas conservador.

El pintor Francesc Gimeno, fou un home sobri. Quan anava al treball, dinava on es trobava. Portava el menjar en un mocador d'herbes de quadres blaus. El seu dinar solia ésser un ou cru, dos talls de badella i un «mos» de pa. Hom li havia sentit dir que el qui es mort de gana és perquè vol. «*Puix que únicament amb les fulles de col que es llencen cada dia a la plaça podrien mantenir-se moltes famílies.*»

Gimeno era un home generós. Havia cedit el seu dinar més d'una vegada a un aprenent de can Ferrer, perquè el pare d'aquest noi era

un brètol que deixava a la seva dona sense am ni em. Hom conta que per tal que el dinar arribés a la mare de l'aprenent, ell l'hi feia portar per aquest. L'únic que el molestava és que li tornaven la cassola sense rentar.

El franciscanisme de Gimeno el conduïa a deixar en llibertat els ratolins que havien caigut a la ratiera de la botiga del pintor Ferrer. Conta la filla del decorador del carrer de Sant Domènec del Call que Gimeno portava per corbata un farbalà, del vestit de la seva muller, el qual anava escorrent cap al nus, a mida que se li embrutava. A vegades la roba de la seva corbata improvisada li sortia per baix de l'americana i fins pel capdavant dels pantalons. També havien observat els que el coneixien que quan la boina era bruta del dret, se la girava del revés.

El mateix sentit d'estalvi per necessitat, el feia anar descalç pel taller o per damunt de les bastides a fi de conservar més temps les espadnyes.

Gimeno dormia entre llibres, entre els seus papers escrits i els seus dibuixos. Vivia indiferent al seu fracàs aparent, indiferent a les fórmules de la societat. Distret, moltes vegades, del què passava en la pròpia casa. Sentia, però, una profunda pietat pels seus quan passaven alguna tribulació. I una profunda inquietud així que els familiars emmalaltien.



FRANCESC GIMENO, RETRAT DE NENA. COL. AURELIA GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO

III. — LA VINDICACIÓ

Oblidat gairebé de tothom i admirat per molt pocs en silenci, Gimeno arribà a vell.

Si enyorava la dolçor de la vida que l'art lliure comporta, no ho havia pas confessat a ningú. Els petits espais més o menys endolcits de la seva vida dura no foren, en general, prou alegres, perquè mereixessin una enyorança intensa. Ell no s'hauria, ben segur, determinat mai més a lliurar-se per complet a la pintura pura, tot i que de tant en tant malvenia unes teles i fins i tot algun admirador escaducar li feia alguna comanda.

Jo crec que Gimeno, fill dels temps bellament romàntics del vuit-cents, s'havia fet un dogma del que hom anomenava «*pintar per un mateix*». Tenia prou lucidesa per a discernir que ni el seu caràcter ni el seu art massa sincers l'ajudarien gaire a subvenir les necessitats corporals, fins i tot rudimentàries, d'ell i de la seva família. S'havia, doncs, acostumat a considerar com una fatalitat inqüestionable, la seva vida de jornal·ler. A canvi d'unes llargues hores de treball mecànic de

pintor de parets, que li proporcionaven el mos de pa de cada dia, tenia la llibertat de pintar els seus quadres sense subterfugis de pintor de ventalls, tal com li dictaven la seva consciència i els seus dots de pintor. Gimeno no tenia necessitat de robar les hores de pintor pur al descans, perquè era un pintor de vocació i un home sa de nervis que tardava molt a sentir la fadiga. Les seves hores d'artista pur eren, més que unes hores de treball, unes hores de llibertat i de gaudi.

Aquest sistema de vida repartida meitat per meitat entre la dels assalariats i la dels homes lliures havia estat acceptat amb més estoïcisme que resignació. I, ben segur, no hauria canviat res en la vida de Gimeno, si un altre artista, l'aleshores joveníssim Ignasi Mallol, no hagués interposat intensament la seva voluntat per tal de canviar el curs d'allò que apareixia com un destí.

Realment, fou el pintor Mallol qui trencà l'agre silenci que s'havia forjat entorn de la pintura del llavors ja gairebé vell Gimeno. Mallol, amb aquella passió disbauxada i aquella gran noblesa que posa en els seus actes, fou el principal pro-



FRANCESC GIMENO. L'INFANT DEL GOS NEGRE. COL. JOSEP SALA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. CORRAL DE CABRES. COL. RICARD CARBONELL. FOTO SERRA

motor de la vindicació de l'obra del pobre i gran artista, traient-lo de l'oblit en el qual tants anys havia viscut d'una manera abnegada, orgullosa, estoica.

I heus ací que aleshores el pintor Francesc Gimeno féu la seva primera exposició individual organitzada per Mallol i per l'amatent Josep Dalmau, a les catacumbes d'art d'avantguarda que aquest darrer dirigia al carrer de la Portaferrixa. Gimeno tenia aleshores cinquanta-set anys.

Aquesta exposició memorable s'obrí el 15 de maig del 1915 i fou clausurada el 30 del mateix mes. Les obres exhibides per Gimeno a les Galeries Dalmau foren cordialment exalçades per uns i mirades desconfiadament pel grup dels llepafils. Els *refinadassos* de les penyes més exquisides parlaven, davant de les obres de Gimeno, de pintura valenciana, donant a aquests mots un sentit pejoratiu.

El crític d'art Romà Jori, el malaguanyat Jori, des de «La Publicidad», posava el seu entusiasme en la defensa de la pintura forta, de l'íber de Tortosa. El periodista Josep Morató, escrivia sota les titulars: «F. Gimeno, pintor de parets i gran artista», un article encomiàstic, que veié la llum a la «Pàgina Artística», de «La Veu», el dia 17 de maig.

El mateix Pentarca, l'aleshores celeberrim Eugeni d'Ors, dedicava a Gimeno un Glossari dels seus a «La Veu de Catalunya». Aquest apareixia el dia 20 de maig del mateix any de la memorable exposició, però, els *refinadassos*, sobretot aquells que foren consellers dels col·leccionistes més exigents de Barcelona, no es donaven encara per vençuts.

En aquell Glossari, Xenius, tot i les reserves, diu la seva admiració per l'art dens i intens de Gimeno i explica l'admiració que envers la pintura del tortosí sentí aquell altre gran pintor, traspasat feia pocs anys, Isidre Nonell.

Nonell — explicà Xenius — havia d'aturar-se davant de les teles que Gimeno trametia de tant en tant a les exposicions d'obres d'autors diversos, que tan sovint podien ésser visitades a la Sala Parés. El gran mala-llengua, tot i fer reserves convenientes a les teles de l'altre pintor de raça, les admirava biològicament.

«Nonell — vaig escriure en un altre lloc — sabé enternir-se amb la pintura i els dibuixos de Francesc Gimeno, no és,

que s'hi donés d'una manera absoluta, no. L'obra de Gimeno, per a Nonell, tenia alguns punts flacs, però ell sabé admirar la força de pintor-pictòric i el sentit deformador caracteritzador de les formes que posseï sempre l'art del tortosí.»

A Nonell, era molt difícil que ningú el conquistés d'una manera absoluta, però quan els artistes no anaven lluny d'osques, ell ho reconeixia ingènuament. Amb aquest aire de reconeixença es posà a vegades davant de certes obres de Joan Llimona, i s'hi posà sempre davant les teles i els dibuixos de Gimeno.

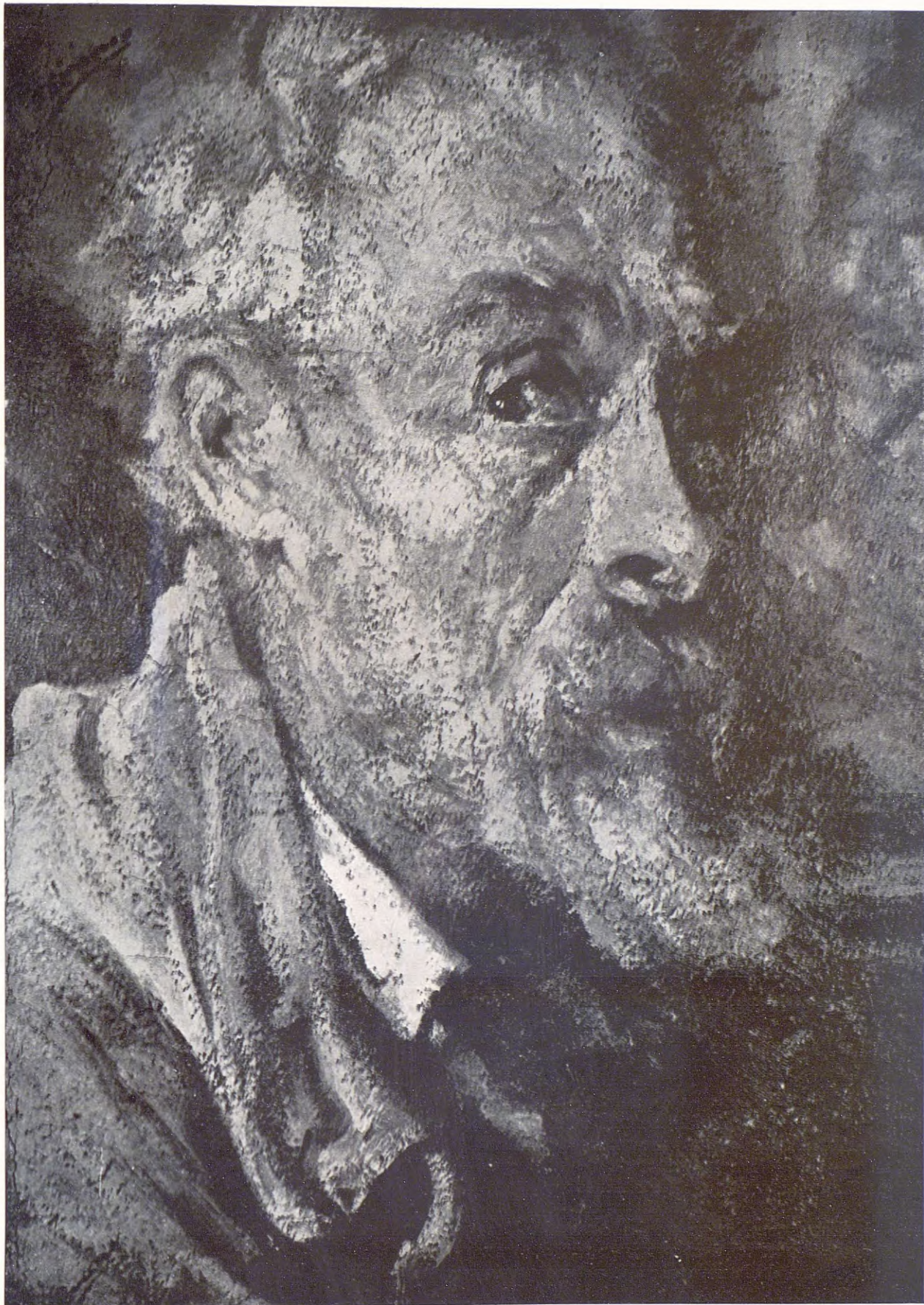
Vaig escriure fa temps que: «el meu volgut col·lega Carles Capdevila em feia saber, un dia, que el seu amic Nonell sabia valorar els dibuixos de Gimeno, fins a complaure's a situar-se vora d'aquest quan dibuixava al Círcol Artístic. Realment, sobretot en alguns apunts de teatre, de cafè o de carrer, Gimeno sabia també, com Nonell, recarregar l'expressió, el caràcter dels seus personatges». Alguns d'aquests dibuixos els he classificat com a pre-nonellians.

És purament per aquest sentit profundament caricatural que es troba tant en l'obra del pintor tortosí com en la del pintor barceloní, més jove, i que tant sabé admirar-lo en aquest aspecte deformador, que hom pot qualificar Gimeno de precursor d'Isidre Nonell.

Dibuixos plens de picant, no massa allunyats de l'esperit de Toulouse-Lautrec i de Steinlen. Dibuixos de Gimeno que si cal considerar com els antecedents immediats de Nonell, cal considerar-los, en línia indirecta, com antecessors de Picasso. Precursor doncs d'Isidre Nonell en aquest aspecte del dibuix granat i exasperador de la vida, però també precursor, en l'aspecte d'entendre la matèria d'una manera — grassa — densa i en la manera d'atacar-la amb el mateix greu desfici.

Però, Gimeno, arriba a l'entranya de la vida, amb un sentit, fins a cert punt clàssic. «L'Infant del gos negre» és una obra de rel velazquiana.

Com ja està dit, la pinzellada de Gimeno es generosa i espontània, però difícil. És a dir, es tracta d'una espontaneïtat treballada, que si és el contrari del toc miniat, ho és també del toc ampli i lleuger. La fuga de Gimeno és tant com generosa i cordial, greu.



FRANCESC GIMENO. AUTORETRAT. COL. AURELIA GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. MATERNITAT. COL. FRANCESC GIMENO, FILL. FOTO XAVIER TARRAGO

Per això, Gimeno no podia, ni volia entendre els sistemes colorístics i pinzelladors del, per ell anomenat, *modernisme*. «Certes teles — deia — em fan el mateix efecte que si hom pretenia parlar accentuant totes les síl·labes.»

La vindicació de Francesc Gimeno no ha estat absoluta fins després de la mort de l'artista, i encara hom pot dir que la discussió continua entorn de la seva obra. Sortosament, és sabut que les *patums* autèntiques, els consagrats absoluts, resten fora de tota discussió. Però, les *patums* interessen únicament als manuals per a ús d'analfabets de segon grau.

L'art de Gimeno és autènticament proletari — no es tracta pas d'aquell estil pseudo-bizantí que un temps formularen els professors de Belles Arts de la U. R. S. S. — La seva força és, però, a vegades, prou inspirada, prou superada en la seva agror, perquè hom oblidi els orígens que rau en l'orgull del gec i de l'espardenya. Però a vegades, què hi fa, aquests orígens no han pogut ésser superats — Gimeno podia superar-los algunes vegades —, però, gràcies a Déu, no pogué mai dissimular-los. És per aquest motiu que els nostres refinats no han perdonat, ni després de

mort, l'agror de l'art de Gimeno. Els llepafils sempre han fet unes certes ganyotes davant l'autèntica brutalitat de la pintura del gran tortosí, del gran íber.

Bé, i què?, l'art de Gimeno és ordinari algunes vegades, és a dir, no cau en els llocs comuns de la finor, però ni un sol moment és vulgar per la seva força; la seva força sovint genial.

Un dia ja llunyà, un d'aquells artistes refinats que s'han adaptat sovint únicament a les apariències de l'art francès, blasmava d'aquesta força proletària de l'art de Gimeno davant unes teles del mestre exhibides en una de les nostres galeries d'art. Jo li contestava somrient: «No estaria pas malament que us deixéssiu suggestionar una mica per l'intensitat pictòrica d'aquestes figures, d'aquests paisatges.» Cal dir, en honor a la veritat que avui, aquell artista, insensible un dia a la força de l'art del tortosí, és un dels vindicadors de la memòria del mestre i un dels entusiastes autèntics de la seva obra.

Després de tot, si l'art de Gimeno restà sovint supeditat a l'emoció d'una classe, la culpa és de la societat, que oblida el seu pintor i el deixà viure amb una independència fe-



FRANCESC GIMENO. AVIA I NET. COL. VIDUA GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. AUTORETRAT. COL. GUALBA. FOTO XAVIER TARRAGO

rotge i miserable. Si els rics de Barcelona haguessin sabut comprendre a temps l'art del nostre home, aquest, ben segur, sense perdre ni un bri de la seva sinceritat, de la seva passió i de la seva força, s'hauria produït amb aquell punt de gràcia i serenor, que tan sovint trobem a mancar en les seves obres atacades amb aquell desfici de *poverello*. Només cal recordar ço que el poeta Martí Monteis conta de la pobresa del seu amic artista: Gimeno havia d'aprofitar els recons dels tubs i els pinzells calbs per a tenir el goig de fer de pintor.

Després d'aquella memorable exposició de can Dalmau, organitzada per Mallol l'any 1915, el pobre Gimeno deixà de fer de pintor de parets. I no és pas que aleshores s'iniciés per a ell el que ens hem acostumat anomenar les vaques grasses, sinó que l'artista continuà vivint en l'indigència de sempre. L'èxit de venda, no el conegué mai.

Féu Gimeno, després d'aquella exposició, altres exposicions particulars, moltes d'aquestes organitzades per Josep Dalmau. Una de privada organitzada en els salons de la casa del poeta Martí Monteis. Una important exposició homenatge, organitzada pels Maragall a la Sala Parés en els dies de Nadal del 1925.

Francesc Gimeno, que tenia una sola obra al Museu d'Art Contemporani, la qual havia estat adquirida en l'Exposició Municipal d'Art de l'any 1918, després de l'Exposició Homenatge de l'any 1925, hi tingué una altra obra, adquirida per subscripció entre els artistes i *amateurs*.

Havia també exhibit en el desaparegut Saló Goya del carrer del Duc de la Victòria. Durant aquests temps, el pintor tortosí havia signat un contracte amb el Saló Vilches, de Madrid, però aviat aquest contracte s'hagué de rescindir amicalment, ja que no hi havia possibilitat de negoci.

Protegit pel poeta Monteis i per alguns amics de la ciutat de Sabadell, entre els quals es contava el senyor Badós, anà tirant com pogué fins a l'hora de la mort.

Francesc Gimeno morí el 22 de novembre del 1927, tenia seixanta-nou anys. Feia temps que estava delicat de salut. Tenia seixanta-nou anys i ja en feia qui-sap-los que tothom s'havia acostumat a anomenar-lo «el vell Gimeno», a fi de no confondre'l amb el Gimeno jove, pintor i escultor. Però el qualificatiu d'«el vell», prenia davant del cognom Gimeno, l'aureola de la noblesa i de la dignitat. Li esqueia el nom de vell a Francesc, sobretot per l'aire que li atorgaven les seves barbes argentades, patriarcalcs.

La Sala Parés organitzà un homenatge pòstum a honor del nostre artista, a darrers de desembre de l'any 1927. Aquest homenatge consistí en una exposició d'obres triades de l'artista, algunes de les quals foren una veritable revelació per als mateixos *refinadassos* que fins aleshores havien desconegut i regatejat la valor de l'obra del gran tortosí. «*L'infant del gos negre*» i «*El nen jaient*», foren obres consagrades gairebé per tothom. Encara, però, hi havia algun pintor de la bona societat, que s'escandalitzava del blau que hom sent a través del color local del negre del gos,



FRANCESC GIMENO. LA LLIÇÓ. COL. FRANCESC CABAÑES BARBA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. DONA DORMINT. COL. JOAN SANTAMARIA. FOTO XAVIER TARRAGO

d'aquella obra de l'infant assegut a la basseta. Amb ironia de la més delicada, encara hi havia qui remarcava aquest blau, qualificant-lo de «blau de sardina».

Però, *Nostre Senyor té un bastó que pega i no fa remor*, i els regatejadors de la glòria de Gimeno terminaren per especular amb les seves obres, quan el mercat va començar a valorar-les.

Finalment, els col·leccionistes de més anomenada obriren la porta de llurs col·leccions a l'art del malaguanyat artista. Ell ja no ho va veure.

Amb ocasió d'aquella exposició pòstuma, jo vaig donar una conferència sobre l'art i la vida de Gimeno a la Sala Parés. També vaig donar-ne una altra a Olot.

Ja aleshores vaig fer remarcar l'accent proletari de l'obra del nostre artista. Ja aleshores vaig subratllar el sentiment, l'escalf i la joia que posava Gimeno en el tracte de la matèria. La seva passió de la fuga, determinant les formes amb aquell punt de duresa que les fa incorruptibles. Ja aleshores, com tantes vegades ho havia fet anteriorment, vaig subratllar la pastositat que posseeixen les obres millors del pintor del carrer de Noguera. Aquella pastositat — aquell vellutat — que les fa agradables als ulls i al tacte.

Ja aleshores vaig recalcar el ferreny magnífic de què estan dotades les teles de Gimeno. «Són ferrenyes — vaig escriure un dia — aquestes teles: l'artista es complau cercant en l'objecte les tares dels anys; les moltes i els rovells en les teulades. En tota cosa fa sentir el pes i la carícia de la vellúria: les muntanyes, allà al lluny, esgarrapades pels aiguats,

les parets amb les admirables ronyes dels anys, els camins densos de pols o de fang. Fins els cels dels paisatges de Gimeno, semblen sentir també aquesta feixuguesa. No hi ha res nou en els objectes de Gimeno, tot és xaruc, com ho és aquesta terra nostra tan i tan vella. De tan colrada pels sols, gairebé resseca. Aquesta terra corcada i aruïnada per les torrentades i podrida per les humitats.

Les figures de Gimeno tenen també aquesta llordesa; les anatomies hi són acusades com els barrancs dels paisatges. De tant en tant, però, al bell mig d'una tela, la carn lletosa dels infants: verda-rosa, amb l'esclat profund d'una flor.»

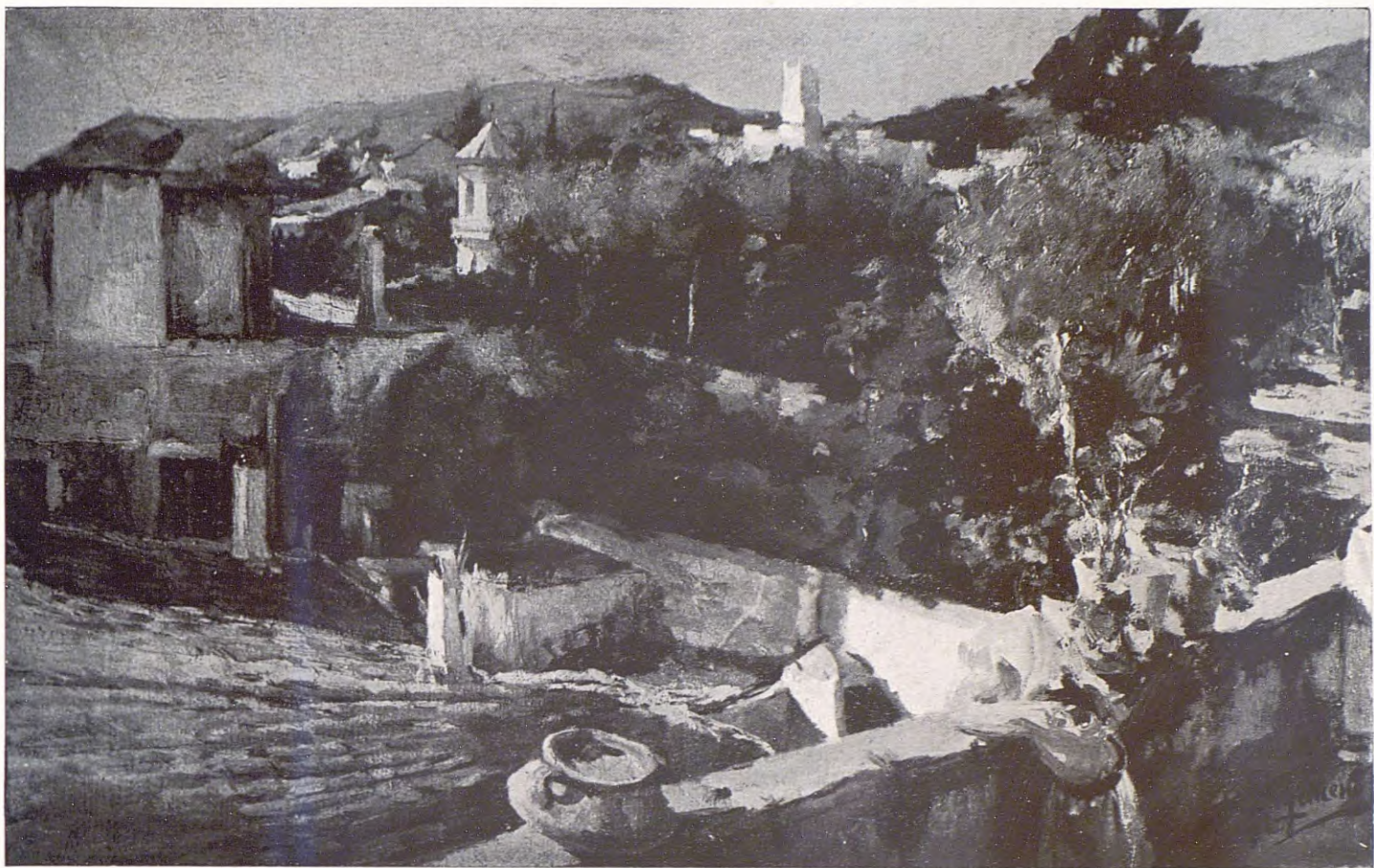
Ja aleshores vaig subratllar la valor d'aquest home tímid i orgullós alhora, qui sabé, abans d'abdicar de la pròpia dignitat, viure com un pobret de Nostre Senyor.

D'aquell home que sabé, com un sant, passar per aquest món sense ambicionar ni riqueses, ni solament un relatiu benestar. Ell no sentí mai la necessitat de l'afalac lleuger, ni de l'elogi banal. Ni solament es delí per vendre la seva pintura.

Menjant únicament per viure, simpliciíssim, fugí del món dels sorolls que atabalen. Desconegué sempre el petit món d'intrigues de les penyes d'artistes i intel·lectuals bandarres, que fan i desfan la fama dels altres, mal guiats, en l'obscuritat de llur egocentrisme, per l'enveja i per la mala hava.

Gimeno va fer la seva via absolutament indiferent a la fortuna i a la vanaglòria, potser perquè es sabia segur — amb humilitat — de la solidesa de la seva glòria pòstuma.

RAFAEL BENET



FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. JESUS CAMBO. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. MARINA. COL. EMILI MACIA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. DUES NENES. COL. JAUME CASANELLAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. NEN DORMINT. COL. FRANCESC CABAÑES BARBA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. NENS AL BALCÓ. COL. DR. TARRUELLA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. NENA AMB UNA NINA. COL. RAIMOND LLATAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. LA TAULA. COL. VIDUA GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. DONA LLEGINT. COL. RAIMOND LLATAS. FOTO XAVIER TARRAGO



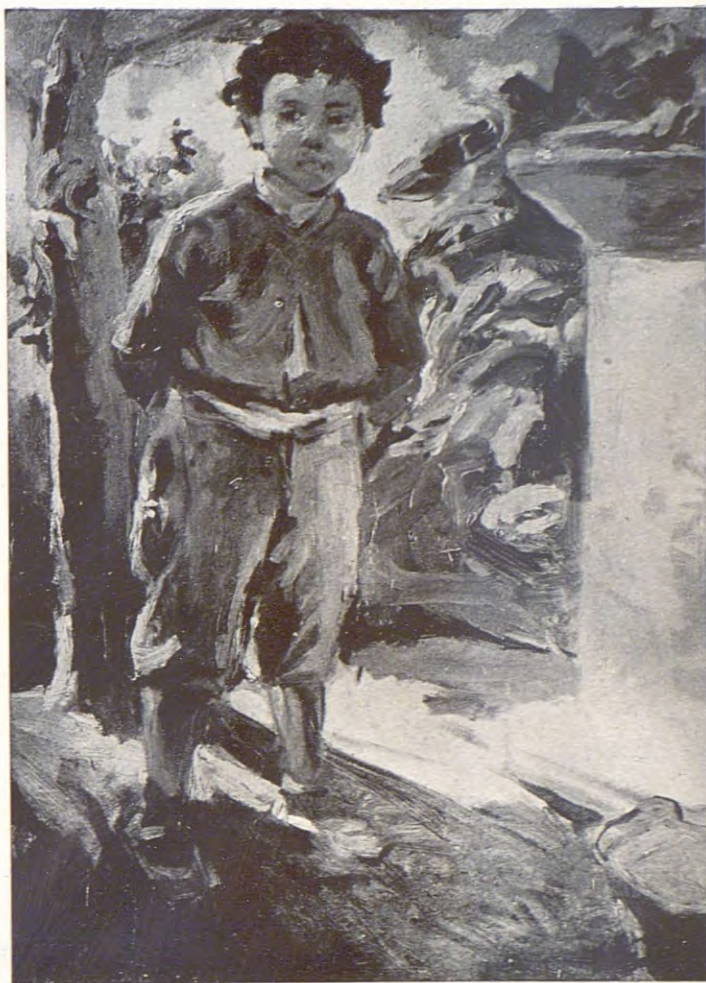
FRANCESC GIMENO. DONA RECOLZADA. COL. FRANCESC CABAÑES BARBA. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. PLAÇA DEL REI. COL. ANDREU BASSAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. FRANCESC CABAÑES BARBA.
FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. NOI AL JARDÍ. COL. F. CABAÑES BARBA.
FOTO XAVIER TARRAGO



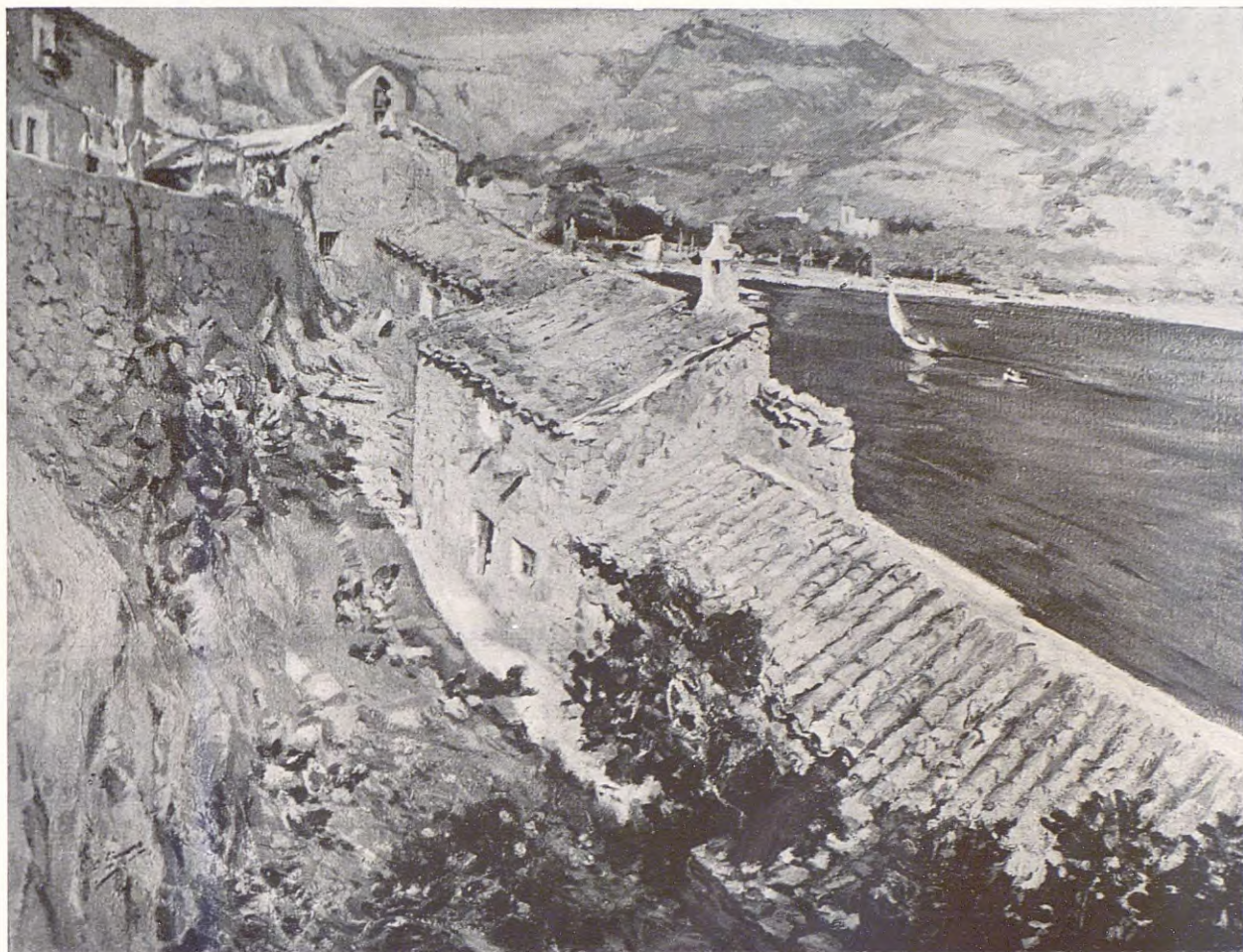
FRANCESC GIMENO. NEN DORMINT. COL. JOSEP SALA. FOTO XAVIER TARRAGO



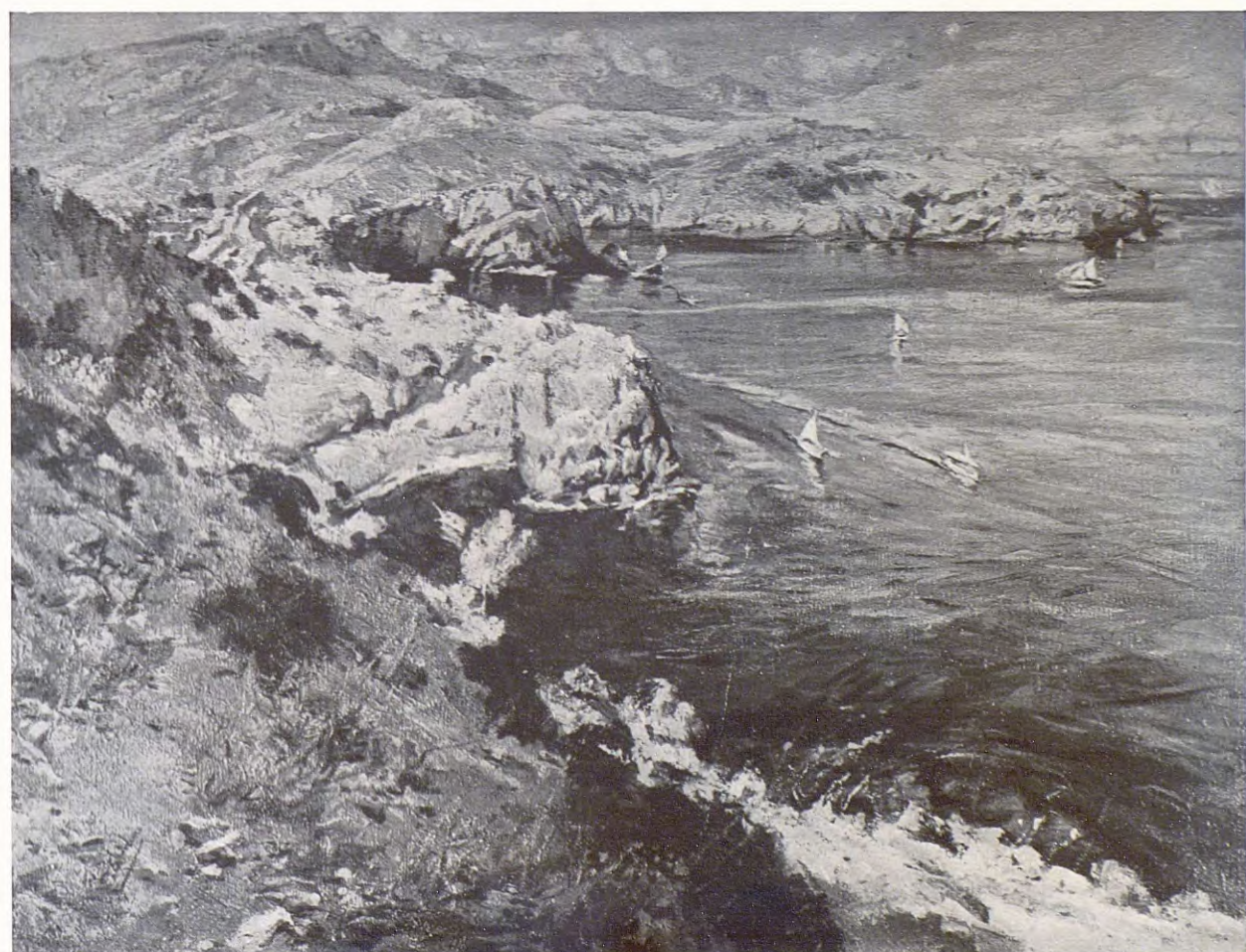
FRANCESC GIMENO. PAISATGE. COL. VIDUA GIMENO. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. VORES DEL MAR. COL. JAUME CASANELLAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. PAISATGE MALLORQUI. COL. JAUME CASANELLAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. PAISATGE MALLORQUI. COL. JAUME CASANELLAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. PAISATGE SABADELLENC. COL. JAUME CASANELLAS. FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. NENA AL SOL. COL. JAUME CASANELLAS
FOTO XAVIER TARRAGO



FRANCESC GIMENO. LA MA AL FRONT. COL. JOSEP SALA. FOTO XAVIER TARRAGO



INDEX
DEL VOLUM PRIMER
D'ART

INDEX ALFABETIC

GRAVATS

	Número	Pàgina		Número	Pàgina
Benet, Rafael	6	172-176	Martínez, Soledad	5	154-155
Bosch-Roger, E.	5	145-149	Mercadé, Jaume	5	140-144
Calsina, Ramon	2	56-58	Mestres, Feliu	3	86-87
Camps-Ribera	2	50-53	Modigliani, Amedeo	5	150-153
Carles, Domènec	2	42-49	Mompou, Josep	7	193-199
Castedo, Julián	9	282-285	Muntané, Lluís	4	116-118
Clarà, Josep	3	80-84	Nogués, Xavier	1	14-17
Colom, Joan	5	129-135	Nonell, Isidre	10	289-350
Creixams, Pere	8	240-245	Picasso	1	3, 13-32
Daura, Pere	6	177-182	Pidelasserra i Brias, Marian	4	110-115
Elias, Feliu	1	19-23	Prim, Josep	9	278-281
Farré, Miquel	7	213-215	Puig Gairalt, Antoni	4	105-107
Fenosa, Apelles	5	136-139	Puig Gairalt, Ramon	4	108-109
Gali, Francesc d'A.	7	204-207	Rebull	8	225-233
Gargallo, Pau	6	168-171	Rembrandt	7	216-219
Gausachs, Josep	9	272-277	Rigol, Ramon	3	88-92
Homs, Elvira	9	286-287	Sacharoff, Olga	6	186-188
Humbert, Manuel	8	234-239	Sisquella, Alfred	3	65-71
Ynglada, Pere	8	253-255	Soler Diffent, Josep	8	250-252
Iunyaer, Joan	8	246-249	Sunyaer, Joaquim	4	97-103
Kars, Georges	4	123-126	Torres-Garcia, J.	3	93-95
Labarta, Francesc	9	267-271	Utrillo, Maurice	6	189-191
Llimona, Josep	7	200-203	Van Gogh, Vincent	2	59-61
Llorens Artigas, Josep	3	72-75	Vidal Rolland, Antoni	6	183-185
Mallol, Ignasi	1	28-29	Vila-Puig	7	208-212
Manolo	2	32-41	Vilà, Miquel	6	161-167
Marco, Jaume	4	119-122			

TEXT

	Número	Pàgina		Número	Pàgina
AGUSTÍ, IGNASI			DURAN, JAUME		
Sobre E. Bosch-Roger	5	145	Ramon Rigol, decorador	3	88
BADRINAS, ANTONI			ELIAS, FELIU		
J. Torres-Garcia	3	93	Feliu Mestres, fragment de conferència	3	85
BENET, RAFAEL			GASCH, SEBASTIA		
Picasso i Barcelona	1	3	Miquel Villà	6	161
El gran Manolo	2	33	GATCPAC		
El pintor Georges Kars	4	123	Les arrels mediterrànies de l'arquitectura moderna.	3	76
Jospe Mompou	7	193	Reproduccions d'arquitectura eivissenca i de		
Pere Creixams, pintor	8	240	L. Piccinato, Le Corbusier i P. Jeanneret, Gat-		
Jospe Gausachs, artista	9	272	pac, G. Pollini.		
Isidre Nonell com a bandera	10	291	GIFREDA, MARIUS		
CAMPS-RIBERA			Pau Gargallo	6	168
Isidre Nonell	10	327	JUNOY, JOSEP M.		
CAPDEVILA, CARLES			Joaquim Sunyer	4	97
El pintor Domènec Carles	2	42	Isidre Nonell	10	320
Jospe Clarà	3	80	LLORENS ARTIGAS, JOSEP		
Francesc Labarta	9	267	Xavier Nogués	1	14
CAPDEVILA, JOSEP M.			Els germans Puig Gairalt	4	104
La pintura d'Ignasi Mallol	1	24	Jaume Mercadé	5	140
CORTÈS I VIDAL, JOAN			Rafael Benet	6	172
El pintor Feliu Elias	1	18	Francesc d'A. Gali	7	204
Alfred Sisquella	3	65	M. J.		
Marian Pidelasserra i Brias	4	110	Ens manca un Palau d'Exposicions d'Art	1	30
Antoni Vidal Rolland	6	183	El Cartell	7	220
Miquel Farré	7	213	MAINAR, JOSEP		
El pintor castellà Julián Castedo	9	282	El modern aqençament d'interiors. Jaume Marco	4	119

	Número	Pàgina
MASERAS, ALFONS		
Pere Ynglada, dibuixant animalista	8	253
MATES, JOAN		
Camps-Ribera	2	50
Joan Colom	5	129
Pere Daura a Saint-Cirq	6	177
El pintor Vila-Puig	7	208
MC GREEVY, THOMAS		
Joan Junyer. (Traducció Marià Manent)	8	246
MERLI, JOAN		
Vincent Van Gogh	2	59
Amedeo Modigliani	5	150
Maurice Utrillo	6	189
Rembrandt	7	216
Exposició de Primavera 1934. El Saló de l'Art Modern	9	257
OLIVAR, MARÇAL		
Manuel Humbert	8	234
RAFOLS, JOSEP-F.		
Soledad Martínez	5	154
Elvira Homs	9	286

	Número	Pàgina
RIBA, CARLES		
Impressió d'escultures de Rebull	8	225
SACS, JOAN		
Ramon Calsina	2	55
Josep Llorens i Artigas i la ceràmica catalana	3	72
Lluís Muntané i la pintura severa	4	116
Josep Llimona	7	200
Josep Soler Diffent i el primitivisme	8	250
SANCHEZ-JUAN, SEBASTIÀ		
Apelles Fenosa	5	136
TEIXIDOR, JOAN		
Olga Sacharoff	6	186
Josep Prim	9	278
TORRES-GARCIA, J.		
Un grup d'Art Constructiu a Madrid	5	156
Reproduccions d'E. Díaz-Yepes, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, R. Castellanos.		
*		
Unit One	5	157
Reproduccions a la pàg. 158 d'Edward Wadsworth, Edward Burra, Ben Nicholson, Barbara Hepworth.		

VARIETATS

	Número	Pàgina
NOTICIARI I ACTUALITATS	1	32
Reproduccions de Picasso i Renoir.		
NOTICIARI I ACTUALITATS	2	64
Reproduccions de Lucas Cranach, Modest Urgell, Ricard Urgell, i un cartell Festival Dada.		
NOTICIARI I ACTUALITATS	5	158
NOTICIARI I ACTUALITATS	7	224
Reproduccions d'Auguste Renoir i Paul Gauguin.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	2	62-63
Reproduccions de Josep Ventosa, Díaz-Costa, A. de Cabanyes, Albert Jnyent, Pere Mayol, P. Ynglada, Pere Jou, Rafael Padilla, Joan Commeleran, Joaquim Vayreda, Joaquim Mir, R. Martí i Alsina, Ricard Canals, Isidre Nonell, Francesc Gimeno, Rafael Solanic, Nicolau Rauric.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	3	96
Reproduccions de J.-F. Ràfols, Alexandre Coll, Florenci Couairan, Alexandre Cardunets, J. Mombrú, Rafael Benet, Apelles Fenosa, E. C. Ricart, F. Labarta, Dàrius Vilàs.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	4	127
Reproduccions de D. Carles, Joaquim Vancells, J. Mombrú, Pujol Montané, Díaz-Costa, Valdemí, Salvador Dalí, Josep Puigdemongas, Pere Daura, F. Muntanyà.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	5	159-160
Reproduccions de Duran Camps, Ramon López, Santiago Costa, Josep Mompou, Tito Cittadini, Salvador Sabatés, Enrique Ochoa, Bruno Berau, Josep Rovira, Elisi Meifrèn, Joan Antó.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	6	192
Reproduccions d'E. Grau Sala, J. V. Solà Andreu, Joan Maragall Noble, J. Olivet Legares, B. Mas Collellmir, Joaquim Mir, Josep Boix Soler, Mary Taylor, T. Boix, Joan Colom.		

	Número	Pàgina
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	7	222-223
Reproduccions de Ramon Calsina, Bosch Roger, Joaquim Sunyer, Camps-Ribera, Iu Pascual, Laporta-Astort, Víctor Moya, Ramon Capmany, Eudald Serra, Josep Rovira, Pilar Planes, Francesc Marsà, Esteban Vicente.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	8	256
Reproduccions de Jacint Olivé, A. Vidal Rolland, Rafael Solanic, Joan B. Porcar, Josep-F. Ràfols, Jaume Busquets, Josep Prim, Vidal-Puig, Francesc Labarta, Josep Amat, Jaume Mercadé.		
LES EXPOSICIONS - DOCUMENTAL	9	288
Reproduccions d'E. Santasusagna, Manuel Roca-mora, Pere Creixams, Carme Cortés, R. Ribas Rius, Ignasi Mallo, Enriqueta Benigani, Margarida Sans-Jordi, Ll. M. Güell, Manolo.		
EXPOSICIÓ DEL NU	4	128
Reproduccions d'Enric Monjo, Josep Prim, Antoni Garcia, Pere Naura, Antoni Mataró, Camps-Ribera, Carme Cortés, Martí Llauredó, Gustave Cochet, Alfred Opisso.		
EXPOSICIÓ DEL NU	5	160
Reproduccions d'Antoni Vidal Rolland, J. Fabregat, Antoni Vila Arrufat, Miquel Paredes, Pere Creixams, Ernest Santasusagna, Josep Clarà.		
EXPOSICIO DE PRIMAVERA 1934	9	260-266
Reproduccions de Josep Clarà, Apelles Fenosa, Enric Casanovas, Joan Rebull, Camps-Ribera, Miquel Villà, Joan Serra, Rafael Benet, Joaquim Sunyer, Domènec Carles, Oleguer Junyent, Teresa Condemines, Miquel Farré, Feliu Elias, Elisi Meifrèn, A. Vidal Rolland, Rodríguez Puig, Manuel Martí, Gerard Carbonell, Alexandre Cardunets, Llorenç Cairó.		

JOAN MERLI
DIRECTOR

JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART

PRESIDENT

CARLES PI I SUNYER

Alcalde de Barcelona

VICE-PRESIDENT

DR. CRISTIAN CORTÉS

Conseller-Regidor de Cultura
de l'Ajuntament de Barcelona

VOCALS

LLUIS DURAN I VENTOSA

Conseller de l'Ajuntament de Barcelona

DR. BENET MORI

Conseller de l'Ajuntament de Barcelona

MANUEL HUMBERT

Artista Pintor
President del Saló de Montjuïc

JOSEP PRIM

Artista Pintor
Vice-Secretari del Saló de Montjuïc

FREDERIC MARES

Artista Escultor
President del Saló de Barcelona

VILA PUIG

Artista Pintor
Vocal de la J. D. del Saló de Barcelona

SECRETARI

JOAN MERLI

REDACCIO I ADMINISTRACIO
SALO DE L'ART MODERN
PARC DE MONTJUIC
BARCELONA

Número 10

ART

Juliol 1934

DIRECTOR

JOAN MERLI

PUBLICACIO DE LA JUNTA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS D'ART

CONDICIONS DE SUBSCRIPCIO

Un any 10 números	{	Catalunya, 30 pessetes. Preu de l'exemplar, 3 pessetes					
		Espanya, 30	»	»	»	»	3 »
		Estranger, 50	»	»	»	»	6 »

El preu de subscripció comprèn els números extraordinaris • ART sortirà cada mes, exceptuant agost i setembre