

GASETA DE LES ARTS



SUMARI

JOAQUIM FOLCH I TORRES, EL CENTENARI DE GOYA : FLAMA, ARRAN DEL CENTENARI D'ALBERT DURER : JOAN SACS, JOAQUIM MIR O DE LA PINTURA : CARLES CAPDEVILA, MANOLO HUGUÉ : RAFAEL BENET, LA NOVA FABRICA "MYRURGIA" D'ANTONI PUIG-GAIRALT : R. B., HOTEL EN UNA PLATJA : R. B., LA PINTURA DE JOAN SERRA : MAGI A. CASSANYES, WASSILY KANDINSKY : MARIUS GIFREDA, COMENTARIS A LA TASCA DE "ENSEMBLIER" : R. B., JOAN REBULL : SEBASTIA GASCH, EL CIRC : JUST CABOT, EXPOSICIONS : NOTICIARI

JUNY 1928

ANY I

2 PESSETES

EL N.º 2 SERA EXTRA-
ORDINARI I DEDICAT
A LA COL·LECCIO
PLANDIURA



EN EL N.º 3 ENTRE AL-
TRES VALUOSOS COL·LA-
BORACIONS HI HAURA
LA D'EN LE CORBUSIER

CALVET E HIJO

AGENTS

D
E

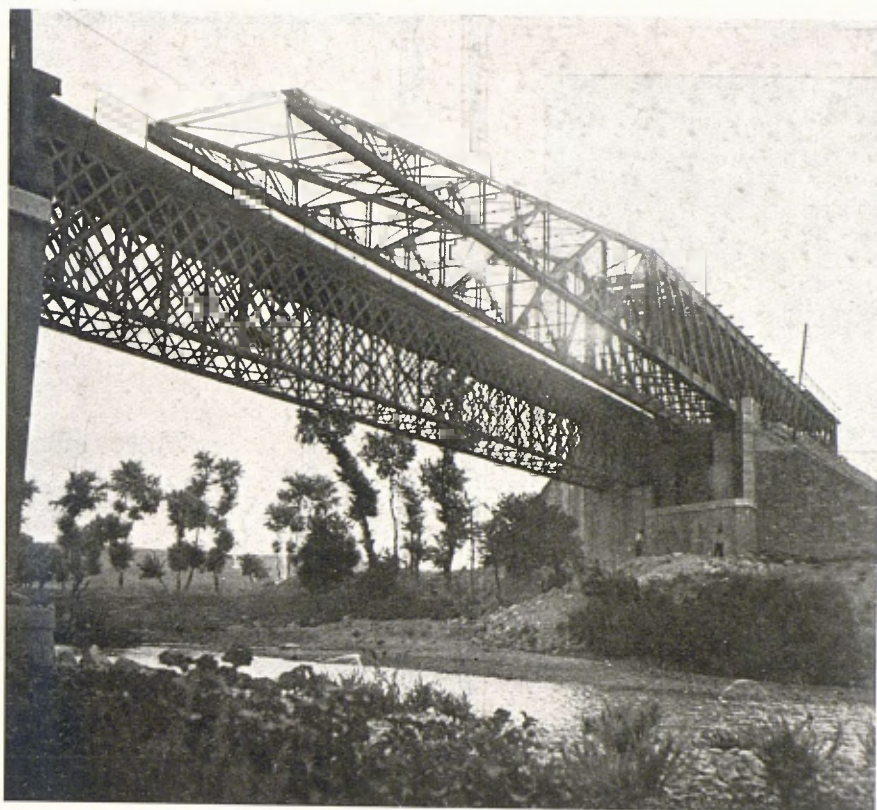
DUANA

TRANSPORTS

BARCELONA
PASSEIG DE COLON, 24. TEL. 746 A.

SUCURSALS:
PORT-BOU
I
CERBERA
(F. O.)

I
N
T
E
R
N
A
C
I
O
N
A
L
S



Un dels ponts de la Companyia dels Ferrocarrils Andalusos lliurats per la casa
"FILL DE MIQUEL MATEU"

FERROS CERS TUBS
MAQUINARIA UTILLATGE

Fill de Miquel Mateu

Suministre de Jàsseres, Armadures, Columnes, Pals, Ponts,
Cobertes, etc. Es faciliten gratuïtament tota mena
d'estudis tècnics per a

CONSTRUCCIONS METAL·LIQUES

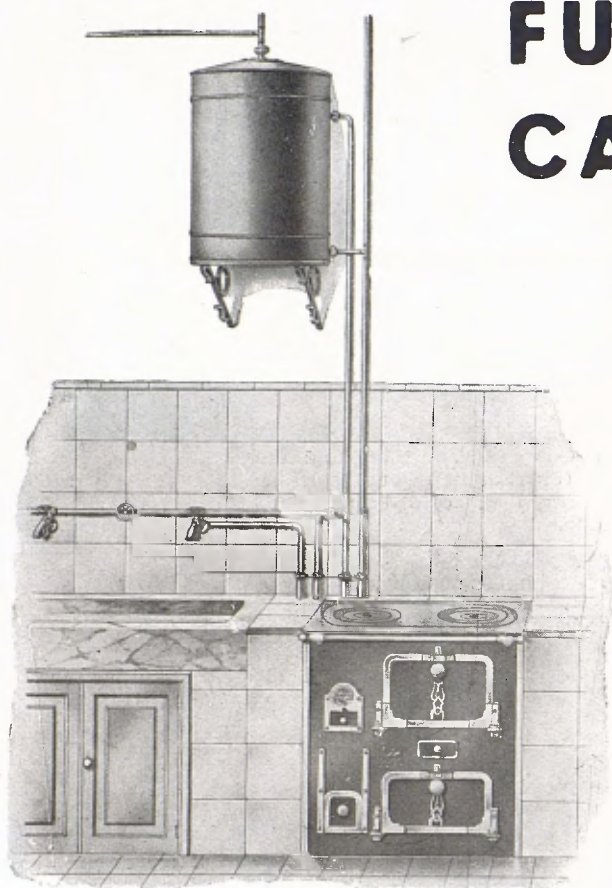
Quinzenalment són publicades notes d'existència, que hom tramet
amb tota regularitat a qui ho sol·liciti

Angels, 3



BARCELONA

CÀSES A VALENCIA, MADRID, BILBAO



FUMISTERIA CAÑAMERAS



Termosifons perfeccionats combinats amb la cuina amb despesa nul·la

Calefaccions

Salamandres

Estufes

CUINES: infinitat de models

BARCELONA { Diputació, 415 al 428
Hospital, 87
Tel. 340 S. P. i 3380 A.

MADRID, Sucursal { Espoz i Mina, 15
Telèfon 15812

Magatzems de Vidres i Cristalls plans

V. García Simón

VIDRIERES ARTÍSTIQUES
FÁBRICA DE MIRALLS
Cristalls gravats i corbats
(secció de marcs i motllures)

Rambla Catalunya, 29 - Magatzems: París, 138
Telèfon 3870 A.

B A R C E L O N A



JOAN BUSQUETS

Mestre Ebanista - Tapicer - Decorador

MOBLES
d'Alta
qualitat
d'Art i
de Fantasia
Antiguitats

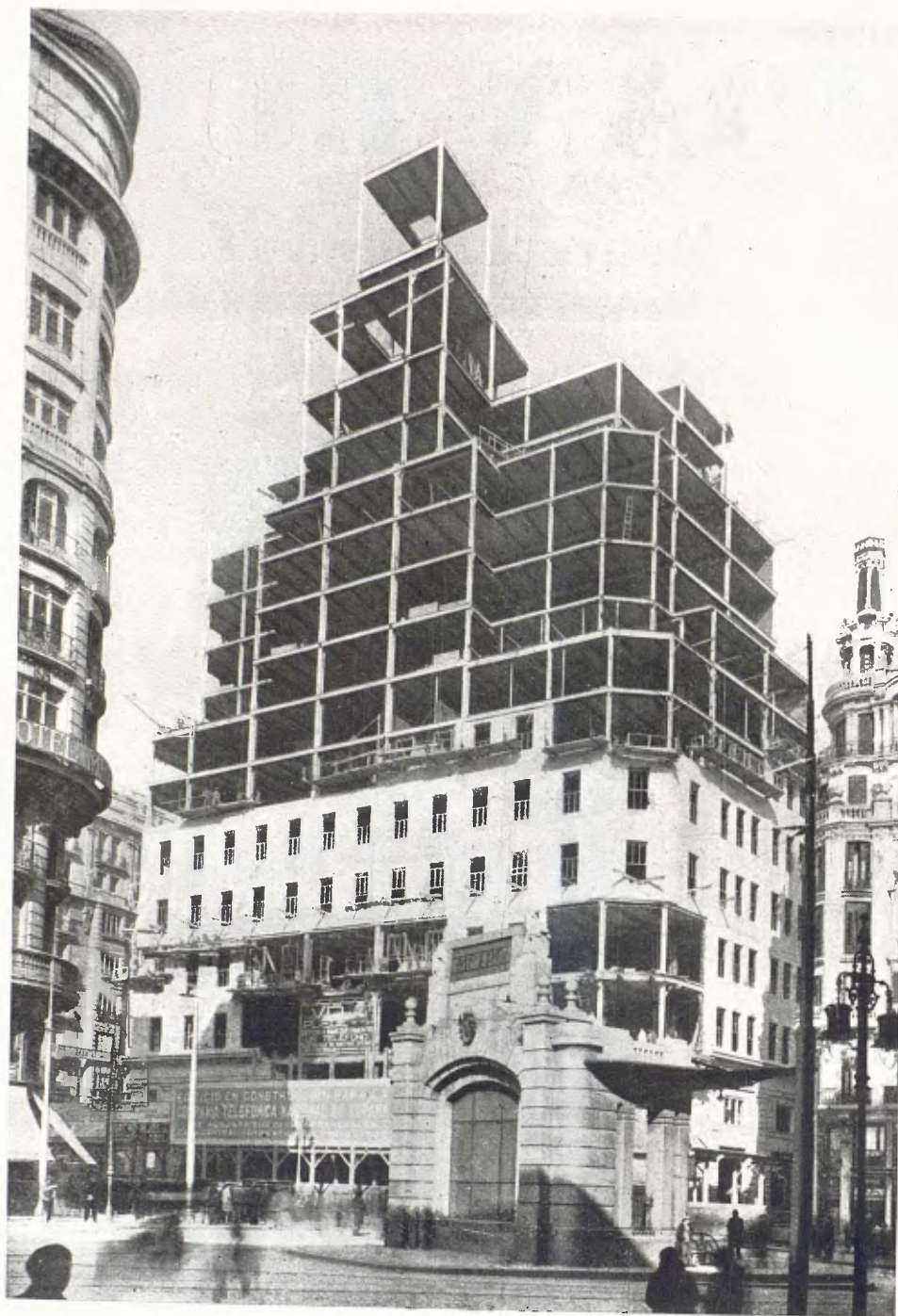


OBJECTES
d'Art i de
Fantasia per
a Decoració
Objectes per
a presents

**Estudi, Tallers, Exposició i Sales per
a Exposicions d'Art i Bells Oficis**

Passeig de Gràcia, 36 - Tel. 5314 A. - Barcelona

ASLAND ARTIFICIAL CIMENT PORTLAND



Edifici de la Companyia Telefónica Nacional a Madrid

300.000 TONES DE PRODUCCIO ANUAL
MARCA QUE SERVEIX DE TIPUS PER ALS PORTLANDS ESPANYOLS

BARCELONA
PASSEIG DE GRACIA, 45, pral.

MADRID
MARQUES DE CUBAS, 1, pral.

DIRECCIO TELEFONICA I TELEGRAFICA: ASLAND

GASETA DE LES ARTS

ARQUITECTURA, ESCULTURA, PINTURA, BELLS OFICIS, CINEMA

ANY I. NÚMERO 1
SEGONA ÈPOCA

REDACCIÓ Y ADMINISTRACIÓ:
VIA LAIETANA, 37, 4.^a DESPATX 38 - BARCELONA

REVISTA MENSUAL
JUNY 1928

DIRECTOR - PROPIETARI

MARIUS GIFREDA

ART
ANTIC

JOAQUIM FOLCH I TORRES

ABONAMENT

Un any: Barcelona 17 ptes. Península 18'— ptes.
Un trim.^e » 6 » » 6'50 »
América Llatina: un any 21'— »
Altres països: » » 24'— »

ART
MODERN

RAFAEL BENET

Números extraordinaris inclusius. Interdita la reproducció d'Articles i Il·lustracions. *Copyright* GASETA DE LES ARTS

Havent-se fusionat "La Ciutat i la Casa" amb "Gasetta de les Arts", els antics subscriptors de la primera rebran des d'ara "Gasetta de les Arts" (Segona època). Aquesta fusió de les dues revistes, ha estat aconsellada per les circumstàncies, l'aprofitament de les quals ens ha conduït a la publicació de "Gasetta de les Arts" (Segona època). Creiem així servir d'una manera eficient les necessitats de la curiositat artística de casa nostra

El Centenari de Goya

S'ha celebrat recentment a Madrid, organitzada pel Museu del Prado, una exposició d'obres de Goya, procedents en sa majoria de colleccions particulars madrilenyes, excepció feta del quadre de la Col·lecció Cambó, que, autoritzats pel seu propietari, avui reproduïm, i que li fou enviat a instàncies de la Comissió organitzadora.

L'exhibició celebrada al Museu del Prado reunia tres nuclis, consistents en les pintures, que eren exposades a la planta principal de l'edifici, a les ales laterals immediates a aquelles on són instal·lades les obres propietat del Museu; els cartons per a tapisseries, reinstal·lats magníficament en les sales de la planta baixa destinades a l'Escola Espanyola i Francesa, i en els dibuixos, instal·lats en el pis superior.

L'aplec considerable d'obres de Goya que posseeix el Prado, que són en nombre de noranta vuit, sumades a les noranta dues obres aportades pels colleccio-

nistes, més l'extensíssima col·lecció de dibuixos, on figuren les sèries més famoses, formen un conjunt considerable de pintura del mestre, mai reunit fins ara, i donen una idea completa i altíssima de la seva personalitat, amb tots els aspectes més ressortints de la mateixa.

Ès davant d'aquest conjunt de l'obra de Goya que suara la crítica universal ha renovat l'espectacle d'aquest esperit portentós, que representa a les acaballes de la gran tradició artística espanyola, un cas de reserva del geni nacional. Una reserva del geni nacional que en produir-se, determinà en la societat culta i aristocràtica del seu temps, una reacció veritable contra l'art correcte de Mengs, que privant en la Cort, inundà els salons dels cortisans, portant el gust envers corrents estrangers; apartant el sentit del corrent pictòric tradicional espanyol, que tants grans mestres ha produït.

Cal tenir present que aquesta reacció que en favor de l'art del país es produí entorn de Goya, fou no sols un acte d'acatament a les portentoses qualitats del geni, sinó — i molt vigorosa — una reacció en sentit nacional. Un esperit és prou per a moure un poble, si el geni actua, com en el cas de Goya, de veritable cor; ço és, que les seves creacions magnífiques siguin la floració d'una realitat nacional, i tinguin les arrels enfonsades en el tou de l'obscura però fecunda matèria popular; que sigui, en fi, l'òrgan pel qual s'elevin a l'alta categoria d'obra d'art (que la societat açats refinada de l'època goyesca estava en condicions de fruir), les pures essències de la vida real i actualíssima del país.

Goya fou el verb d'una realitat poc majestuosa, però plena de castís i de gràcia original. En l'Espanya decadent de Carles IV el popular triomfava evidentment damunt el culte. L'Espanya clàssica, terra de genis i d'ignorància, terra que en determinades èpoques els seus magnats seguien la política de la ignorància, havia acabat els genis; sols li quedava el popular castís. De l'Europa sàvia, de la França que semblava la revolució, en aquella hora, l'aristocràcia n'havia après un xic de depravació elegant, que sols una profundíssima tradició religiosa contenia. Goya elevà a la superior categoria espiritual i intel·lectual de l'art l'únic que restava i promogué per aquí una veritable restauració de l'esperit nacional, que si no repercutí en la vida política, ajudà indubtablement a afirmar els caràcters i a mantenir-los nets de tota estrangeria, valoritzant amb ell tots els productes que en l'ordre de les arts i de les lletres es manifestava, lliurant-los de les grisors d'un academicisme provincial i d'un romanticisme aigualit.

Així es comprèn l'acollida cordial que la societat del temps féu a l'artista. En ell es retrobava no sols el màgic pintor, sinó el plasmador i categoritzador de la cosa viva. Penetrant instintivament les realitats, sabé atreure amb el màgic prestigi de la seva pintura l'atenció i el gust de tots envers elles. A tots encomanà una mica de poble, i les altes dames que retratà tenen en la vívida realitat de les effigies un tic del desgaire popular, i fou de bon to la «majeria», i produí així com una mena de paral·lel a aquell moviment cortisà de França, que s'enternia envers les rusticitats pastorils, portant en l'aristocràcia espanyola un gust de «populacheria» graciosa i picant.

Ell fou el pintor d'una època, però l'època, en bona part, si es mira amb detenció el material documental i artístic abundós que ens resta de la seva vida i del seu temps, fou un xic feta per ell. I per això el seu temps es sent en la seva pintura d'una manera tan profunda, i vista així en son gran conjunt, sembla desprendre's d'ella com una bavor orgànica de realitat, dins la qual gestos i positures s'aguanten en l'alada indecisió del viu, plena de possibilitats dels nous gestos i positures que l'infinit de la vida comporta.

Ningú no ha arribat, com ell, a ésser tant un artista de la seva realitat. Repasseu els mestres savis i idealistes de la Renaixença italiana; mireu els mestres holandesos profundint una realitat genèrica i tota circumstancial i anecdòtica; observeu els paradisiacs francesos que viuen en el món poètic de les ideals galanies i de les mitologies galants; mireu el cru realisme, esgarriós de cru, del gran Velàzquez, tot entonat i contingut dins unes normes de pintura cortisana, i veureu com aquesta palpitació de la realitat social, ningú com Goya no l'ha copsada, ningú com ell no l'ha objectivada i feta eterna en la pintura.

Cap propòsit d'això en el genial instintiu, segurament, no hi havia. Ignorant ell mateix, com l'esfera social d'on procedia, cap predisposició intel·lectual no hi ha en la força generosa i màgica dels seus pinzells. Un esperit amb eines. Uns ulls que veuen la vida i una passió inel·ludible per a plasmar-la. Així la pel·lícula del seu temps us passa davant dels ulls. Les majestats reials, les dones fines, els militars, els nobles, els escriptors i les actrius; tota la societat alta de l'hora, posa al seu davant, com ell es posa davant les realitats de la vida popular per a dir-les amb el pinzell o per a caricaturitzar-les, fent millor, amb aquestes obres, feina d'ironista que de moralista. Passen les hores negres de la invasió napoleònica també, i aquella trista realitat la trobeu expressada amb un escalf de veritat terrible com en el quadro dels afusellaments que hi ha al Prado.

Resumint un aspecte de la seva personalitat poderosa i complexa, podem dir que Goya fou el sis·mògraf meravellosament colorit, de la realitat del seu temps.

JOAQUIM FOLCH I TORRES



F. GOYA I LUCIENTES
AMOR I PSIQUIS. — Col·lecció Francisc d'A. Cambó
BARCELONA (Foto Serra)



ALBERT DURER
Verge coronada per dos àngels



ALBERT DURER
Malenconia



ALBERT DURER
Verge sentada al peu d'una muralla

Arran del Centenari d'Albert Durer

A Nuremberg hi ha la casa d'Albert Durer, i per poca cosa que sigui la casa i el petit museu que hi ha en ella amorosament instal·lat, cada cop que visito la ciutat famosa, no sé estar-me d'entrar-hi una estona. Una mica de bavor en queda d'aquell home que imagino dolç, com un bon obrer medieval ple de belles frisançes, rumiant noves i belles maneres de fer, croquisant els seus gravats únics, treballant pacient en els seus quadros escassos i avui tan recercats pel món, que és potser un dels pintors antics que més es paga. Albert Durer sona encara a Edat Mitja, a aquella edat mitja dins la qual en els països del Nord s'inicia tardana, com la primavera natural, la primavera de la renaixença. En Albert Durer es troben les primeres poncelles, es troben, sobretot, els primers batecs d'aquest humanisme naturalista que fou el germen substanciós i fecund del romanticisme. És ell, l'home de les grans barbes i els ulls clars, el primer gòtic que s'enterní amb el paisatge, i fent camí d'una ciutat a l'altra de l'Europa, dibuixà els encisos d'un tros de món sota el cel, espigat de siluetes de castells i cabanes i turonets boscats. És l'altre Leonardo que, des de la terra nòrdica, mirava atentament les flors i les fulles i el brancar de l'arbre i el dibuixava amb una atenció minuciosa tota palpitant, amb una precisió sense sequedats, amb una incisiva profunditat verista. Greu, les seves obres de pintura les coneixereu per llur massissor de pensament, d'un pensament latent al llarg de les jornades inacabables de treball de pintor de retaules. Virior de pensament que la sentiú colar com un riu constant i remorós de dalt a baix de l'obra escarrassada i forta, feta amb aquell acer de la inspiració immòbil i tranquil·la que resisteix tots els embats dels temps amb una dignitat impertorbable.

L'obra de Durer i la vida de Durer són dues co-

ses belles, com dues flors d'història que s'obren en aquell jardí d'arquitectura medievalsca que és la bella ciutat de Nuremberg. Ciutat de remors íntims i de belles perspectives, amb cases afuades de teulada enorme, amb façanes austeres, on s'obren finestretes i miradors inoblidables, que avancen com encuriosits a mirar la carrera.

Diuen se l'estimava, la seva ciutat. Rodava el món i tornava al Born. En va li oferien a les ciutats per on passava, situacions magnífiques si hi prenia ciutadania. En va l'encís d'Itàlia el va prendre un temps fent-li sentir la dèria dels nous camins que en la terra daurada l'art obria. Ell tornà a Nuremberg. La flor del seu art, com la de la seva vida, tenien l'arrel enfonsada en la bella ciutat. A l'ombra del castell altiu i malencònic, de les teulades agudes de les cases que llepa el riu saltant de les preses dels molins bataners, ell es sentia a pler, i l'ànima de l'artista es sentia així nodrida per l'única saba que ha produït les grans floracions espirituals de la història, ço és, la saba de la terra pròpia.

Des d'ella el seu nom cresqué. Des d'ella l'obra seva va escampar-se pel món. Des d'ella han partit, a través de l'espai i dels temps, els seus dibuixos, les seves pintures i els seus gravats. Els museus d'arreu d'Europa cerquen ni que sigui un tros, de la seva pintura, i el pagarien a preus altíssims. Ara mateix, un bocí de taula autèntic del mestre, se'l disputen els més poderosos col·leccionistes d'Europa i d'Amèrica, a uns preus que fan escruixir. Si això és la glòria, bé li bastà al gran mestre la petita i amada ciutat per a assolir-la, i diríem encara que en l'obra seva, la ciutat de Nuremberg hi deixà un perfum de gòtic, que encara sentim avui en les flors immarcescibles del seu pinzell.

FLAMA



Retrat de Joaquim Mir

Joaquim Mir o De la Pintura

AL MESTRE AMADEU VIVES

Avui Joaquim Mir es troba en el moment més conscient i més fèrtil de la seva ja llarga història artística. És probable, però, que bona part dels seus admiradors enyorin els avatars que precediren aquesta que sembla definitiva manifestació del pintor. Quants n'hi haurà, d'aquests admiradors, que consideren llur Joaquim Mir aquell del lirisme literari de la sèrie mallorquina que culmina en la *Cala Encantada*! Quants n'hi haurà, d'altra banda, que preferiran el Mir posterior, el del lirisme colorístic i del color amosaicat! I qui sap si encara resten admiradors exclusivistes del Joaquim Mir debutant, d'aquell Mir influït per Cases i Rossinyol!...

A tots aquests admiradors exclusivistes de les precedents etapes del paisatgisme de Joaquim Mir, els

sobra raó en admirar el que admiren, perquè en tota ocasió, ja en debutar, Mir fou sempre un pintoràs, un pintor innat, de la mena espontània i fugada de pintors que allí on posen l'ull posen seguidament la pinzellada, i que allí on posen la pinzellada, posen, *ipso-facto*, la veritat—la veritat pictòrica: llur personal veritat pictòrica. Segurament que si bé els admiradors de les fases anteriors de l'evolució de Joaquim Mir es troben en desacord respecte de quina de les esmentades tres fases és la millor, es trobaran, per contra, ben d'acord en decidir que l'actual quarta fase és la pitjor—si és que no convenen que Joaquim Mir està en decadència: que això no val de bon tros allò, i que ells ja feren bé de proveir de fervor o de teles pertocants a la primera, a la segona o bé a la tercera de les etapes del pintor.

És que, en ço referent a l'apreciació de la pintura, activitat delicada, i tan subtil com transcendent, aquests suposats admiradors no atenyeren encara la iniciació, sinó que es troben en un dels moments d'aquests procés d'iniciació, moment que la majoria no podrà, no sabrà o no voldrà salvar—moment, doncs, de probable estacionament i limitació. Aquests admiradors de Joaquim Mir sempre més sospiraran per aquells paisatges grisos o assolellats a la Whistler, per aquells *Gorgs Blaus* i *Cales Encisades*, sentits a la manera més literàriament romàntica i pintats com un nacre—o bé per als paisatges de tons vius i contrastats, de colors primaris exaltats per la juxtaposició de taques amosaicades, com els colors de les llampants catifes de retalls que encisaren les nostres àvies. Cada un d'aquests grups d'admiradors d'una determinada fase de l'evolució de Joaquim Mir es troben, respecte de l'obra d'aquest artista, en la mateixa situació d'esperit que per respecte al paisatge, a l'objecte a pintar, es trobava en cada una d'aquelles fases el pintor. Sinó que el pintor accionava personalment, ingènitement, de fora a dintre: aspirava. I després reaccionava de dintre a fora, bo i creant: respirava; vivia demiúrgicament l'objecte pictòric. Mentre que per la seva banda l'admirador limitat de Joaquim Mir només feia que aspirar—i només volia o només podia aspirar ço que una vegada per totes l'artista li havia fet olorar. El pintor i els seus admiradors estaven en moments d'orientació que en si mateixos, fins que no han aconseguit llur orient, són gairebé sempre moments de desorientació. Hi ha pintors, hi ha públics, hi ha àdhuc llargs períodes històrics de desorientació; encara que durant aquests períodes floreixin grans artistes; encara que entre aquells públics es trobi gent intel·ligent; encara que el pintor expressi els seus sentiments desorientats amb molt talent. ¿Qui dubtarà que en la llarga decadència que significa el bizantinisme es produïssin artistes gairebé genials del simple decorativisme que informa l'art bizantí? ¿Ni qui dubtarà del talent ni d'una certa predisposició per a la contemplació de la pintura a l'allau dels principals agiotistes i agiotats que fan mans i mànegues per a fer passar les beneiteries més disgraciades i buides com la darrera paraula de l'art? ¿I què direm del talent dels mateixos caps de turc de l'agiotatge, d'aquests Picassos i sub-Picassos en pruija d'inven-



«La Pahissa d'En Magí»

JOAQUIM MIR

Col·lecció F. Cambó (Foto Serra)



«Novembre»

JOAQUIM MIR

Col·lecció Amat, — Barcelona (Foto Serra)

ció, dels quals no n'ha de passar a la posteritat res més que la llur psicologia de l'arribisme, de la banalitat o de la ceguera?

Però tots aquests petits talents: la més impressionant traça decorativista, el més perfecte xarlatanisme, l'arribisme més astut, la ceguera més ingènua no podran fer res per a la cristallització de l'obra d'art—ans n'obstaculitzaran la seva gestació, si per cas són vicis prou poderosos i generals per a iniciar una decadència.

El mateix Joaquim Mir de la *Cala Encisada* o de l'etapa amosaicada que els admiradors d'aquests dos gèneres de paisatge es trobaven en un moment crític, atrevit, de l'evolució artística: per poc més que En Mir s'hi hagués entretingut hi hauria perdurat i s'hi hauria ofegat. Sortosament, ell és fort i d'una gran potència especuladora, enc que sols ho sigui instintivament. Gràcies a tals virtuts, Mir pogué un dia o altre adonar-se de la gran quantitat de ficcions que niaven en la seva pintura: sabé delatar ço que hi havia de fals lirisme o de lirisme apictòric, ço que hi havia de farsa, ço que hi havia de negativament pueril. I pogué desfer-se'n, sense passar per cap crisi d'aturament; i sabé desfer-se'n sense considerar el bon públic babau que l'prenia les teles a pes d'or. Això és bell; aquest moment de l'evolució de Joaquim Mir és el que ens revela de cos enter la força que ja entrellucàvem al través de la seva tanmateix admirable divagació colorística.

Tots o gairebé tots els qui conreen la pintura havem passat per aquests anys de divagació; anys de joventut, anys dels mils volers imprecisos, dels miratges exorbitants de coses insignificants, anys de febre i de fantasmagories febriscitzants. El món no se'ns presenta clar, no el veiem bé, no en sabem copsar la seva grandesa. Déu és absent de nosaltres: la libido ens posseeix més acaparadorament del que ens pensem.

Aleshores l'artista innat, que té dintre seu totes aquelles i moltes altres coses que li bullen i que han d'ésser un dia o altre saborosament condimentades, esclata en alguna impaciència paroxista, desenfada, desmesurada, fantàstica, exorbitant...—perquè en l'enfebrament de l'hora artista no té altre discerniment que aquest de l'extraordinari, no coneix altra mesura que l'excés. Sap el vent i no sap el torrent. Pressent la paraula divina que li ha estat concedit de pronunciar, però no sap encara quina és: trasposa la grandesa d'aquella paraula en paraula sonada, en paraulada; tradueix al peu de la lletra, arran de terra, aquell pressentiment de grandesa. Té la realitat davant dels ulls a tota hora del dia i de la nit i no la veu—la té a frec de dits i no la sent. I si la veu l'avorreix, no li diu res; i per a què li digui quelcom l'ha de fer glosar per la xerrameca literària: l'ha de disfressar per tal que el pugui enganyar; l'ha de guarnir imaginativament per tal que posseeixi algun prestigi que la faci passadora. Aleshores voldríem fer una pintura musical o poètica, o bé una música pictural, o una literatura pictòrica... i així per l'estil, bo i perllongant al través de les edats aquest xarampió artístic que s'anomena la invasió dels gèneres. De vegades l'en-

terboliment de la intelligència i l'anarquia dels sentiments són tan pronunciats que l'artista incipient no en té prou d'extravagar pels terrenys que no li perteneixen, sinó que d'aquesta inadequada esfera d'acció en limita voluntàriament el camp d'operacions; i aleshores només troba motius de contemplació artística, per exemple: en l'evolució de les èpoques pretèrites, o en determinats aspectes de la vida moderna, àdhuc en una premeditació de la vida futura, la qual no ha existit mai i que quan existeixi serà completament distinta del que ell s'imagina; fins es dóna el cas de l'artista que va a pouar en els propis inconscient i subconscient (que no interessin a ningú més que a ell mateix) motius sense forma ni existència, els quals plasmarà de bona fe, i que ens oferirà amb el mateix noble orgull de l'artista genial que en les seves pintures o escultures ens pot oferir quelcom de substancial.

És clar que hi ha graus de paroxisme en aquesta neurosi del candidat a artista o de l'artista tantejant: modernament, d'ençà de Gauguín, s'han donat els casos més manicomials; però val a dir que només en els esperits més febles, i per tant més suggestionables, més suggestionats per la palica gitanesca dels agiotistes. Joaquim Mir no caigué mai en aquests lamentables bizantinismes, ni mai féu gras el brou dels agiotistes, ni el cabotinisme de gran estil dels Picassos i altres *profiteurs* no el commogué. Joaquim Mir, que és, per damunt de tot, pintor, sofrí l'inevitable període de tanteigs i divagacions amb magnificència de gran senyor de la paleta, per manera que, a desgrat de la desorientació plàstica produí obres d'un lirisme colorístic certament vague, incorpori, genesíacament retirà, però de la mateixa condició pictòrica que l'art del gran Turner. Hi ha ja en aquest lirisme colorístic una gran quantitat de realitat, però és una realitat idealitzada, falsejada per l'ensomni, per la voluntat de recrear, enc que sigui ficticiament, un món millor que el món que Déu creà: és una realitat falsejada per la ceguera o per la miòpia de l'enteniment, una realitat escassament copsada per una consciència rudimentària o bé ofuscada.

Quan Joaquim Mir sent l'enteniment i la consciència deslliurats d'aquelles teranyines i s'encara amb l'objecte amb la mateixa ingenuïtat que la cambra obscura, aleshores és quan tota la seva prodigiosa sensibilitat és verament somoguda i exaltada a la comprensió de les valors eternes del vital; aleshores és quan entén la simplicitat i el candor encisers del món exterior. — Només un esguard fonamentalment ingenu pot copsar la ingenuïtat angèlica de la Natura! — Si aquest benaventurat contemplador és en tals casos raríssims un artista exercitat, perfecte, un artíficiador de la pròpia emoció artística, aquest artista podrà aleshores transmetre a tot el gènere humà d'ara i de temps a venir aquell encís impagable. I Mir és en aquest sentit l'encarnació de la traça: allí on posa l'ull allí posa la pinzellada—i allí on posa la pinzellada allí neix radiant i adorable la veritat artística que, de guaitar-la només, ens eleva a un Empí. reu de certes es inefables.

JOAN SACS



Els Torejadors

MANOLO

(Foto Galerie Simon)

Manolo Hugué

A cinquanta sis anys, després d'una absència de vint-i-set interrompuda per una curta estada circumstancial, aquest escultor fill d'un barri antic de Barcelona, ha vingut a fer-nos la primera exposició important de les seves obres. El cas no té precedents, i difícilment podrà repetir-se. Hugué ha tornat de França amb una ombra d'emoció i potser no tan escèptic de quan va anar-se'n, i torna voltat de les seves escultures, aureolat d'una fama europea d'artista modern i original.

La seva quasi autobiografia redactada per Josep Pla haurà estat ben oportuna; els joves, i sobretot el públic, tenien pocs antecedents de la personalitat d'aquest gran artista barceloní; en algunes exposicions locals, havíem pogut admirar-li unes quantes obres, i en coneixíem d'altres per reproduccions publicades en revistes, però la figura de l'autor, tot i essent-nos tan pròxima, semblava llunyana i incerta; el seu nom apareixia sovint en les converses de taller o en els rotllos de professionals i *amateurs* com una resplendor fugaç; el seu eremitatge a Ceret tenia un aire llegendari; l'anècdota l'anava circumdant i recluint dintre una formació erigida d'excentricitat i de fantasia, d'humilitat rebel i d'ironia amarga, que esfumava el seu

perfil d'artista. El llibre i l'exposició ens l'han reintegrat completament dintre un contorn perfectament humà i equilibrat.

Hugué, adolescent indisciplinat, imaginatiu, es forma com un autodidacte en el remolí de la vida barcelonina que seguí a l'Exposició; la Barcelona de final de segle, fatxenda i amiga de passar-se-la bé, la Barcelona dels borsistes de fortuna, dels valents pintorescos i conservadors dels tenors i dels toreros de crit li va deixar un séc profundíssim. L'ociositat dels seus primers anys és plena de fantasia; la desproporció entre la seva voluntat i els seus somnis es resolia en l'actitud amablement cínica de la gent que s'estima més fer riure que fer plorar. Seria curiós de refer el camí del seu pensament en les hores errívoles, quan el seu divagar es convertia en marriment, quan uns neguits estranys venien a interposar-se entre els seus abandons més sorollosos. ¿En quines escapades sentimentals devia caure de vegades, en sortir a la matinal d'un envelat de festa major, a la claror tímida de l'alba, quan les herbes prenen la dutxa matinal i els arbres es renten la cara? ¿Quin divagar dolcíssim i trist després d'una sessió adversa a la taula d'un catàu? ¿Com devien circular els catúfols de la seva ima-



MANOLO: Autoretrat. — (Foto Galerie Simon)

ginació aventurera en els moments d'abstracció entre la fumera masticable d'una sala de billars? Les confidències inconfessables, recollides en un recó de cafetí o provocades per la confiança que inspira una passejada crepuscular, devien caure en el seu cor d'adolescent i d'artista en eclosió com gotes d'alcohol. La primera esgarrifança de l'art el va trobar desenganyat de moltes coses, però net d'ambicions corruptores. Devia tenir més fe en l'art que en l'amor; d'això n'havia begut en tots els vasos i en totes les cantines, i potser al capdavant sempre hi trobava el mateix regust amargant i el desig era fàcilment saciable; l'art, en canvi, era una cosa miraculosament pura, que amb la seva humilitat nativa li devia semblar gairebé inaccessible per a ell.

Aquells contactes primers, aquells contactes que sovint devien repugnar-li, però als quals després tornava amb més delit per negar-li coses que el torturaven, no havien d'esborrar-se-li mai del tot. Avui mateix, després d'haver viscut tan intensament i en ambients tan distints, encara se li descobreixen. El seu retrat que tinc davant, amb unes lletres massisses al peu que diuen «Manolo», aquest nom mateix, tenen tot l'aire d'algun dels seus admirats d'aquella època. Els que no tenen antecedents, diuen que fa el posat de camperol, de petit propietari rural. No és pas això; a mi em recorda l'estampa d'un possible xaponista famós una mica xacrat; podria ésser un supervivent d'aquells professionals de la valentia, gent d'ordre que tenien una devoció predilecta i anaven amb botines de baieta amb punteres de xarol; d'aquells ho-

mes tèrbols, persones per fer un favor a qualsevol i fer-se càrrec de moltes coses que l'altra gent no hi entén res, mans de plata per arreglar uns popets o preparar un romesco d'aquells que embutllafen la boca i escalfen les orelles.

Aque t barcelonisme coent i xiroi, una mica salabrós de l'aire del port, ha estat el gra de pebre que l'ha preservat de la corrupció parisenca. En 1901, quan va marxar a París, a Barcelona ja havia esclatat el modernisme. Ell havia viscut en la rara promiscuitat de sentiments, d'idees i de tendències que aleshores existia a Barcelona; tothom parlava, però ningú no estava gaire segur del que volia; tirar al dret, i d'això no se n'estava ningú, volia dir anar a les palpenes. Tothom, fins els realistes rabiosos, eren romàntics; Manolo, però, s'havia format en un ambient molt més romàntic, i el romanticisme intel·lectual li estimulava la ironia més que l'activitat. Barcelona era un reflex de París, i quan ell va arribar-hi s'acabava d'incubar allò que després se n'ha dit l'avantguardisme.

Aquesta situació era magnífica per lluir les seves reserves formidables d'esperit, d'enginy, d'agudeses, però no el devia satisfer gaire; des del punt de vista de l'art, ni allò li devia acabar d'agradar ni tenia prou confiança en ell mateix. L'art, aquella cosa miraculosament pura, tan llunyana i inaccessible, allí era com aquí. Per això l'amistat amb literats, especialment la intimitat amb el fundador de l'escola romana, havia d'ésser per ell un preciós refugi. Per aquell camí és per on troba el seu; l'ombra de Móreas el protegeix i el guia; el seu esperit, essencialment mediterrani, aquells sentit d'equilibri i de vida après al peu de Montjuïc, s'esmola amb la paraula magistral i amiga del poeta. La invasió de l'art negre, el cubisme, totes les deformacions del post-impressionisme, no el conquisten. S'ho mira, n'espia el procés, en cerca els antecedents i n'indaga la raó sense trobar-hi el convenciment. En el fons aquella ebullició l'espanta, i potser més s'estima l'ociositat, el treball sense compromís, que l'adhesió a aquella croada caòtica que no té la fortuna de suscitar-li una fe.

Devia ésser per l'any 1900, que a casa els Pitxot vàrem tenir ocasió de veure unes coses de Manolo. Recordem una testa femenina, de tirat deliquescents, modernista, amb una boca carnosa, expressiva, un lòbul nasal molsut. Aquella figura, que aleshores era molt elogiada, devia representar un bon moment de l'artista en aquella època. Pel record d'aquella obra suposem cap on devia anar als primers anys de París, o més ben dit, on es devia aturar. Els dubtes sobre l'art de Rodin s'accentuaven amb el descobriment dels gòtics i sobretot amb el dels grecs i dels egipcis. És aleshores que el destí de l'artista va decidir-se. El pòsit irreductible de barcelonisme, de mediterranisme, l'havia preservat, li havia donat temps d'esperar; la paraula benèfica de poeta l'havia fertilitzat; la lliçó dels antics havia determinat la florida.

Aleshores deixa París i se'n va a Ceret, i completa i millora, en sentit de puresa, la reacció dels que l'havien precedit en el camí. Veu la realitat segons uns ritmes ben precisos i harmònics; intensifica la vida en

sentit de profunditat; és intens i reticent. No es refia mai d'una contorsió ni de l'efecte d'un element voleïdís; tot hi és recollit i concentrat, i per això de vegades el conjunt té un aire una mica monstruós, com si una pressió interior posés en tensió excessiva la forma de les figures. La qualitat externa capital de l'obra de Manolo és la gràcia; aquesta gràcia, però, és tan poc artificiosa, està expressada amb tanta austeritat, que segons per qui és difícil descobrir-la. Però, malgrat les formes matusseres, a despit de l'excés de diàmetres, a desgrat de totes les aparences adverses, l'obra de Manolo té una gràcia imponderable, una gràcia ruda, cenyida, greu com una dansa religiosa, que cal saber-la mirar sense preocupacions acadèmiques. Aquesta gràcia neix del ritme, de la correspondència dels volums i no de l'expressió de les figures; en aquest sentit ha anat més enllà, més a la mateixa font que els gòtics, i per això també és més modern que els que per arribar a aquest fi han descartat la vida.

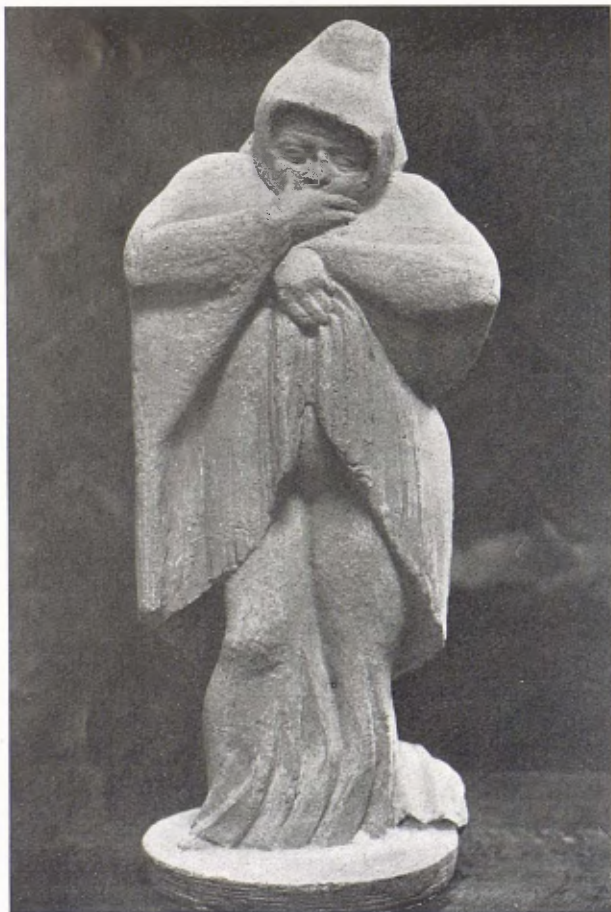
* * *

Manolo ha hagut de parlar molt per viure, però és que s'ha estimat més parlar que treballar en va o sense convicció. Ell, com molts que sembla que tinguin l'ànima estesa contínuament a la finestra, ha viscut una vida interior més púdica i més intensa del que molta gent es pensa. Sense aquest fre, sense aquest

alt concepte de la bellesa, la seva habilitat li hauria proporcionat tantes solucions com hauria volgut; però preferia esquitllar-se en la ironia, desfogar-se en el goig de la contemplació o en l'espurneig de la conversa, que perdre's en una fertilitat sense mèdula.

L'art de Manolo és ple de reflexió, producte de llargues meditacions. La solada de les seves figures és racial; són temes vells modernitzats per l'art. Les seves figures femenines tenen una arquitectura que ens és familiar: damunt d'aquests elements ètnics l'artista hi ha realitzat un elevat concepte plàstic. En això més que en altres coses, Manolo dona fe del seu origen. Vint-i-set anys endarrera, quan encara no s'havia mogut de Barcelona, feia modernisme, i ell mateix confessa que no havia sabut veure ben bé què el voltava. A través dels anys i de les vicissituds, quan després de meditar i observar els grans models, tirà al dret amb convicció, equipat amb un concepte clar, independent de l'instant, però lligat amb els orígens més purs de la tradició plàstica, torna a casa espiritualment, i acaba tornant-li corporalment. El plet de Manolo en l'escultura és molt semblant al de Cezanne en la pintura; com més remunten la tradició més es separen de les boires del nord i més s'acosten a l'harmonia i a la plàcida i vivent robustesa mediterrànies.

CARLES CAPDEVILA



Dansarina espanyola

MANOLO

(Foto Galerie Simon)



Dona agenollada

MANOLO

(Foto Galerie Simon)

«Le décor—diu l'autor de *Vers une Architecture*—
est le superflu nécessaire, quantum du paysan, et la

proportion est le superflu nécessaire, quantum de l'homme cultivé.» En els projectes per la nova fàbrica Mirúrgia, Antoni Puig-Gairalt ha aconseguit arribar a la proporció pura, a la correspondència matemàtica de plens i buits, subratllada en certs llocs amb una aplicació raonada—sòbria—de motlluratges simples i aguts.

* * *

Des de que l'arquitecte prengué la comanda de la nova fàbrica per a Myrurgia, la idea d'aquesta construcció ha passat per les següents etapes projectistes :

(a) Engrandiment de l'antiga fàbrica. (b) Nova fàbrica damunt una planta regular. (c) Projectes definitius per al terreny actual.

La idea de l'engrandiment fou aviat abandonada ; gairebé es pot dir que l'arquitecte començà la seva feina de projectista en l'etapa b.

El primitiu projecte fou concebut d'una manera simètrica, desenrotllant-se damunt plantes de perfecte enllaç axial : era un projecte en part en els seus alçats més o menys folklòric. Poc a poc s'inicià ja en els alçats d'aquest pla primitiu l'evolució vers la plàstica neta de tot pintoresc.

Tant el director de Myrurgia, el nostre artista Esteve Monegal, com l'enginyer químic de la fàbrica, M. Maisonnier collaboraren d'una manera eficaç amb l'arquitecte. Primerament, Puig-Gairalt demanà una ordenació de serveis per al funcionament de la fàbrica ; M. Maisonnier féu aquest esquema que publiquem ací i que és la base en la qual s'ha recolzat l'arquitecte per a resoldre el seu programa integral.

En el primitiu projecte, l'arquitecte ja havia concebut una gran sala central construïda amb armadura de ferro de 20 m. en quadre. Per haver escollit l'actual terreny situat en els carrers de Mallorca, Nàpols i Provença—la superfície del qual és, aproximadament, una tercera part d'una illa de l'Eixample—aquesta gran sala, degut a la forma d'aquest nou terreny, té, en el projecte definitiu, les dimensions de 16 m. per 28 m. Les encavallades triangulades amb dent de serra formen tres naus de coberta, amb les quals es resol la il·luminació de la sala. Aquesta armadura no té cap apoi inferior intermig.

Aquest canvi de terreny obligà l'arquitecte a fer un projecte nou, ja que tingué d'adaptar els serveis a la nova forma del solar, mantenint íntegres les superfícies fixades per a cada secció.

Tractant-se d'una fàbrica de perfumeria, considerada com a laboratori, no precisa construir-la en àrees industrials. Calia, però, acceptat el nou terreny, adaptar la construcció a les lleis d'altura de les edificacions d'Eixample. Calgué disposar aleshores els edificis parcials de manera que complissin amb aquestes lleis ; aquesta adaptació situà la sala de màquines en el rectangle interior corresponent a l'altura màxima de 5'50 m., restant emplaçades les altres edificacions dintre la zona de màximes altures. Tant per aquest motiu, com per a la nivellació de l'edifici—el qual ha d'as-

sentar-se en un terreny que té un desnivell de 4 m. en el carrer de Nàpols des del carrer de Provença a Mallorca—calgué solucionar la planta d'una manera asimètrica. Acceptat el punt de nivellació general on correspon el pòrtic d'entrada dels camions i carruatges, fou portada a terme la nivellació del conjunt seguint una ordenació eficient, és a dir, pensant amb els serveis. També es resolgué el problema de nivells interiors pensant amb aquelles seccions que convé siguin a nivell per a poder transportar d'una a l'altra els productes amb carretilles.

Tota la planta baixa és edificada llevat del pas necessari a les entrades de primeres matèries i a la sortida dels productes elaborats ; així no es perd un pam de terreny. Aquest principi econòmic porta aparellats difícilíssims problemes d'il·luminació i ventilació. Tots els locals dels baixos han d'estar units uns als altres ; cal, però, il·luminar-los i airejar-los, i l'arquitecte ho fa per mitjà de *palis penjats*, que de fet separen els quatre edificis principals de Myrurgia.

Tots aquests i altres problemes no es resolten en un dia ; l'arquitecte, com el poeta, abans d'arribar a la concepció definitiva, té també els seus temps de gestació. Ve un moment, però, que—sense tenir-ne plena consciència—l'artista es sent pletòric de les formes noves. I ve el miracle de la concepció : les formes naixen de la ment de l'artista, si no definitives, com una base per especular-hi el definitiu.

Així, l'arquitecte Puig-Gairalt concebia l'estructura de la nova fàbrica. Era en les muntanyes de Collsacabra, reposant a l'ombra dels arbres i en un full de bloc dibuixava la planta i l'alçat, que amb poques diferències és el que apareix en el projecte definitiu.

A base d'aquest bocet l'artista posà els punts de sosteniment de l'ossatura, va afinar el coordinament de les necessitats pràctiques de la fàbrica amb les necessitats d'estructura : adaptà i afinà les superfícies de cada servei a les estructures que els han de contenir.

Se li presentà aleshores el solucionar amb quins materials construirà l'obra.

El ciment armat l'atrau, però a Barcelona encara és més econòmic el construir amb obra—els nostres paletes fan meravelles en llur ofici—. El ciment armat no és encara una necessitat barcelonina en la majoria dels nostres tipus constructius. Les construccions concrecionades, si un dia han de desaparèixer, són caríssimes d'aterrar-les. Per a la construcció de la fàbrica Myrurgia, situada en terrenys de l'àrea ciutadana, el més indicat és una estructura metàl·lica.

A. Puig-Gairalt adoptà, doncs, una ossatura de peusdrets, de jàcenes de peudret a peudret i biguetes intermèdies. I a dalt dels peusdrets les armadures de dent de serra.

Adaptà aleshores les mides de les obertures d'il·luminació a les finestres metàl·liques fabricades en sèrie—per cert que després de la bella literatura que s'ha fet amb la *standardització*, cal dir que, en aquest cas, un manyà de Barcelona ofereix construir aquestes finestres a més bon preu que la fàbrica producto-

ra estrangera. Aquestes obertures metàl·liques seriades, de mides unides entre elles per mitjà de ferros T, són enganxades a l'ossatura general per mitjà de ferros angle, i aquests trams de finestra a continuació els uns dels altres formen els grans finestrals de façana.

Calia evitar el fimbreg d'aquestes grans superfícies de finestres metàl·liques, i es disposaven unes U suplementàries en els terços dels espais entre els peus drets de façana, els quals de pas permeteren disminuir les seccions de les jàcenes de façana que sostenen els embigats dels pisos.

La superfície fixada per a magatzems donava una longitud de planta que una vegada distribuïdes les cruïlles d'entramat donaven una separació de peus drets de 9'35 m. Les finestres seriades de 0'997 m. d'amplada acoblades de 9 en 9, més les dues U de reforç, deixaven un petit espai a cobrir fins a arribar a la biga Grey; problema que es solucionà per mitjà d'unes planxes de metall disposades de manera que permeten la unió d'una finestra amb l'altra, recobrint la biga Grey. Plàsticament, aquesta solució, junt amb les U intermèdies, modulen la gran superfície vitrada, donant una lleugera vibració a aquests espais longitudinals.

L'arquitecte anà afinant les correspondències de la fabricació, de l'estructura i de les resultants plàstiques interiors i exteriors. Així, amb una planta que les necessitats han fet irregular, l'artista ha donat un bell alçat en el qual els volums tot interseccionant-se, canten com Paul Valery vol que canti l'arquitectura: amb aquell cant d'una proporció justa, serena i joiosa.

L'ordenació general dels plens i buits de les façanes en sentit horitzontal, que dóna a tota la construcció un gran aplom, s'interromp en arribar al xamfrà d'entrada a les oficines—unió de la fàbrica amb l'exterior per a la seva vida de relació—, adquirint un caràcter menys dòric, sense perdre, però, la unitat. En aquest cos d'edifici, que és com un eix vertical del conjunt, hi ha emplaçades l'entrada i la gran escala de la direcció i serveis annexes; per això les obertures que corresponen a la fàbrica s'interrom-

pen tot just traspassada l'aresta del xamfrà, restant concentrades les portes d'entrada i els finestrals de l'hall en un ritme diferent — tercera veu d'una fuga — el qual acorda en una harmonia preconcebuda el canvi necessari dels nivells interiors.

El pòrtic d'entrada de servei de fàbrica — clau d'unió de l'edifici principal amb els annexes — fa de contrapès a la façana del xamfrà. Aquest pòrtic és de veritable utilitat per als dies de pluja, tant pel personal com pels serveis de càrrega i descàrrega de mercaderies. El terrat superior d'aquest pòrtic, en cas d'incendi, podrà ésser utilitzat per al desallotjament de la gran sala del primer pis.

* * *

El motlluratge d'aquest edifici industrial és d'una gran sobrietat: els trencaigües de les finestres, les motllures afuades de terminació general—les quals donen una major visualitat a la barana tubular— la de coronament del volum central del xamfrà, única motllura volada plana per a produir un ferm batiment a la part superior.

Les pilastres del portal del carrer de Mallorca, amb les arestes acusades per uns sortints discretíssims, donen al vuitavat un record de les estries, la qual cosa es repeteix en la planta de la xemeneia.

A. Puig-Garalt, que de temps ve estudiant les motllures a base de plans, sembla que ha volgut acomiadar-se de les grans coronises amb l'atrevit coronament de la casa que actualment està terminant-se en la Via Laietana.

Aquest nostre arquitecte, que cada dia va depurant les seves formes, portant-les vers el laconisme, en la construcció de l'edifici industrial de Myrurgia ha arribat a la màxima simplicitat. Ben segur que en les futures construccions domèstiques ciutadanes Puig-Garalt recollirà el fruit d'aquesta memorable construcció. Com, però, resoldrà les seves cases futures? El seu talent i la seva sensibilitat ja ho deuen pressentir.

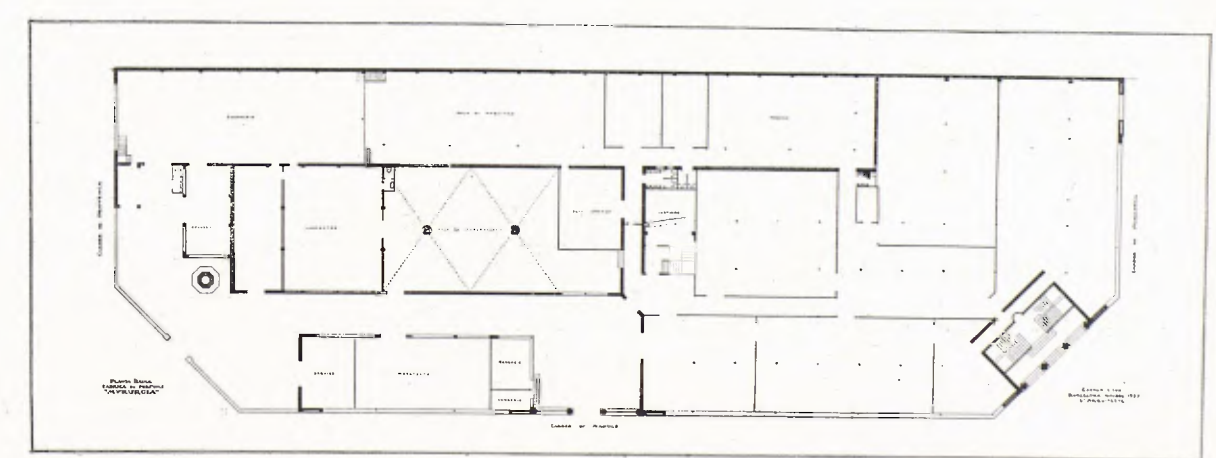
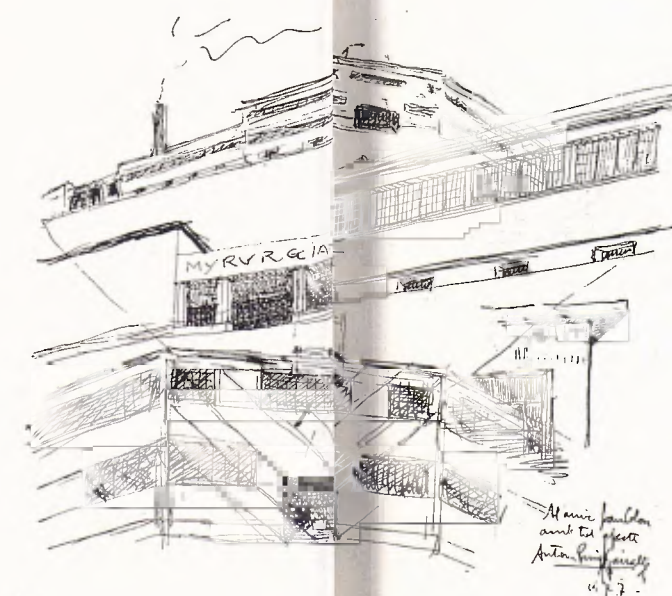
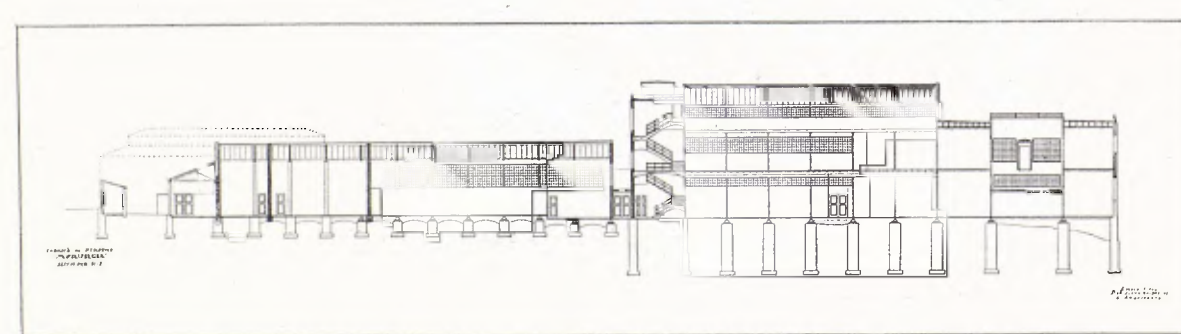
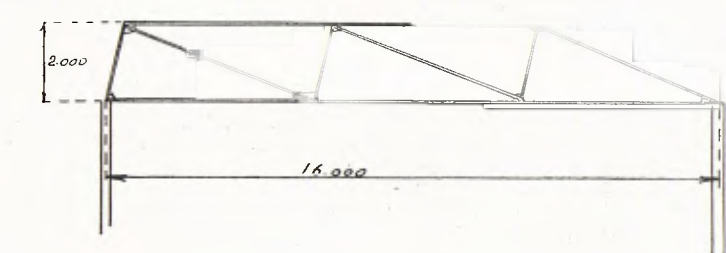
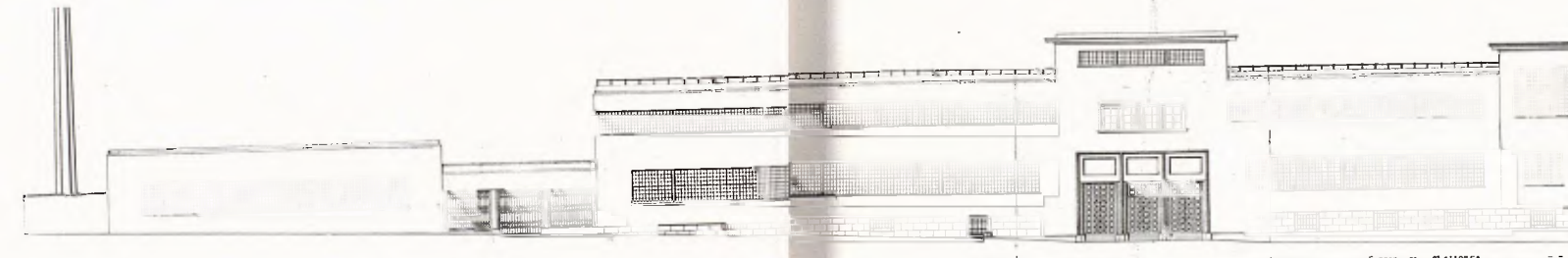
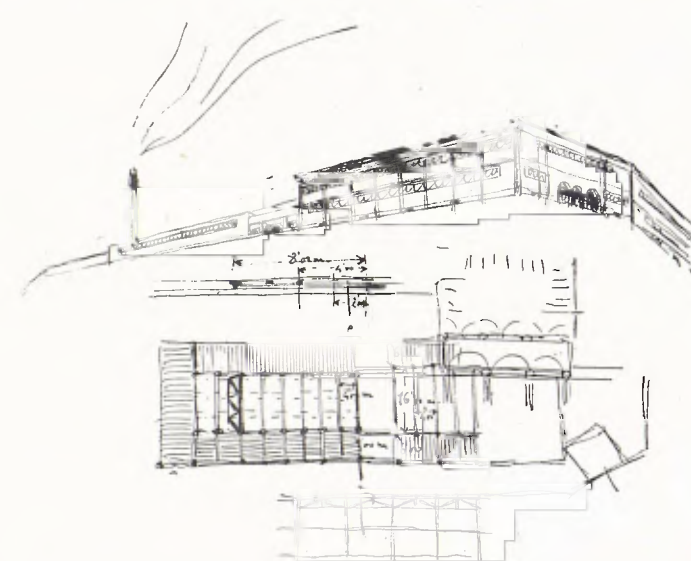
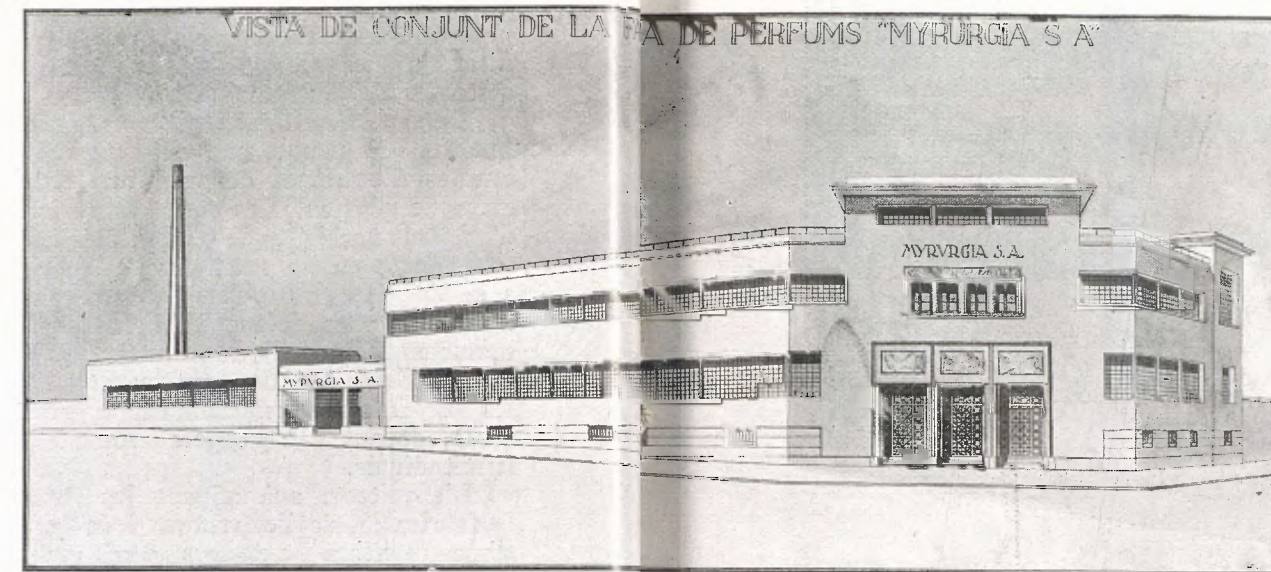
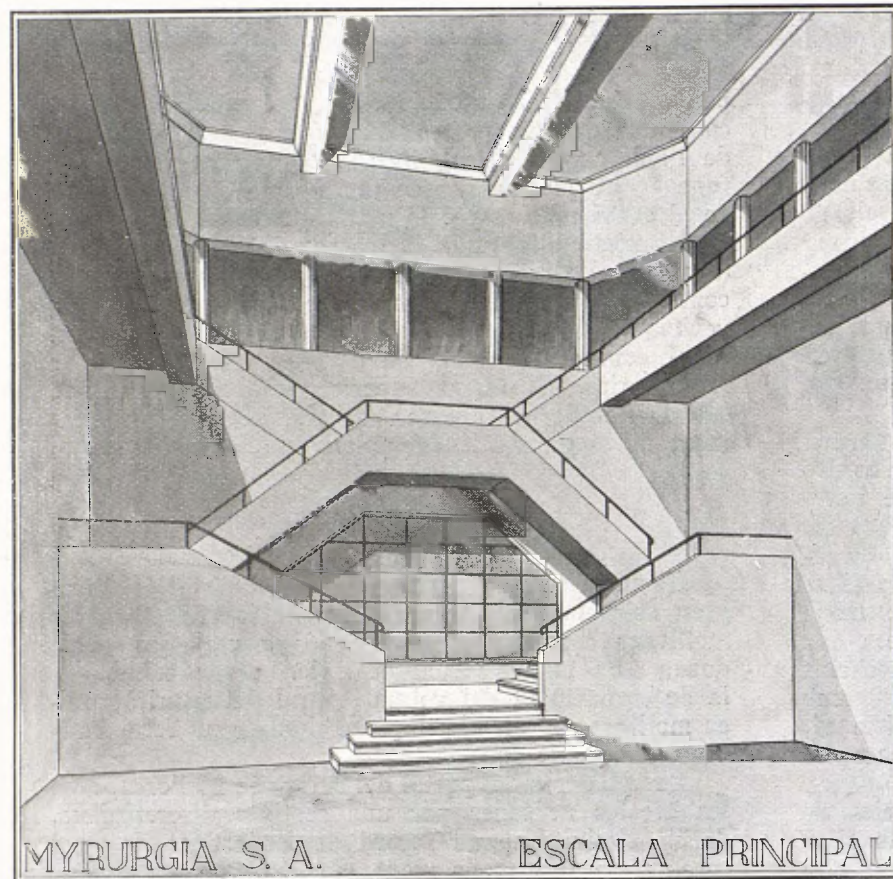
RAFAEL BENET

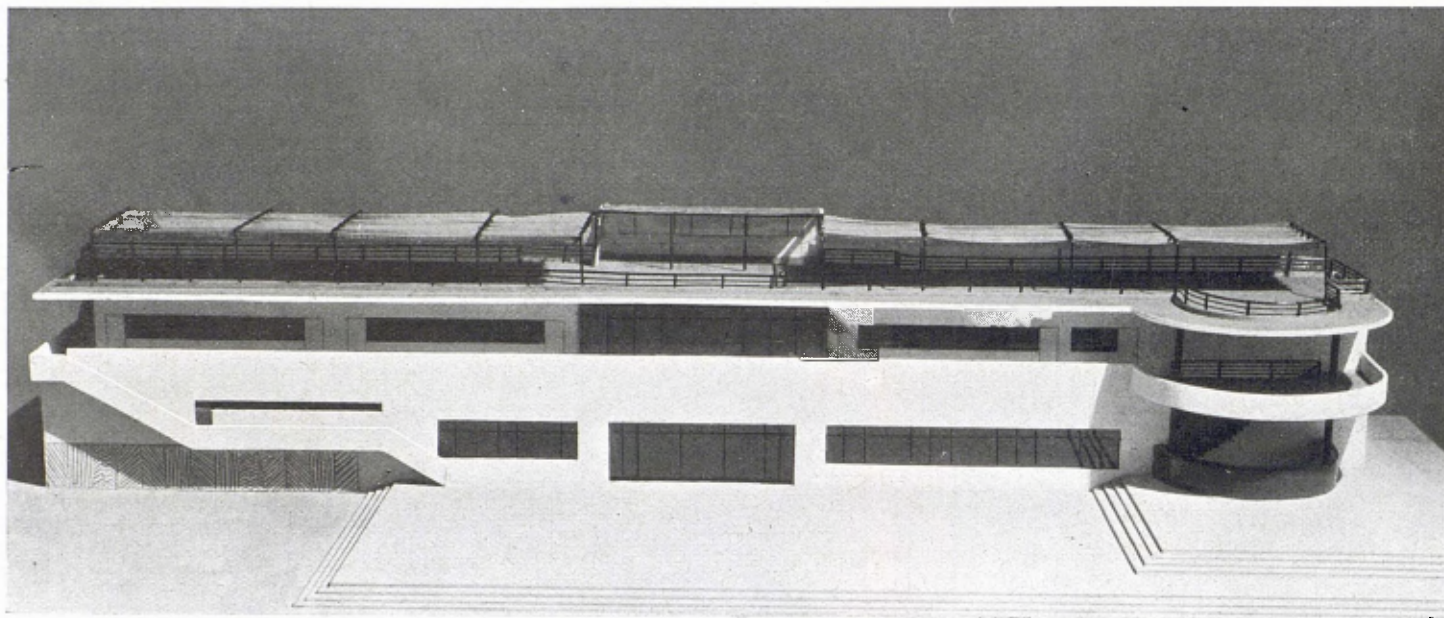


MANOLO, Gravet (Col·lecció Sala Parés)

Projecte de la fàbrica de Perfums **MYRURGIA, S. A.**

Per l'arquitecte ANNI PUIG-GAIRALT





JOSEP TORRES i JOSEP LLUÍS SERT

Maqueta d'un Hotel en una platja (Foto-estudi Sala). — Del concurs organitzat per l'Associació d'Arquitectes de Catalunya

Hotel en una platja

per JOSEP TORRES i JOSEP LLUÍS SERT amb la col·laboració tècnica de JOAN B. SUBIRANA

SALUTACIO A LE CORBUSIER

En el número de *La Ciutat i la Casa* dedicat a Art Nou (número 5), primer número monogràfic peninsular dedicat a l'arquitectura nova, en la qual es comentava especialment la concepció de Le Corbusier i d'A. Perret, jo havia denunciat la manca d'inquietud de la nostra terra quant a l'arquitectura. Deia també—i aquesta fou la denúncia més greu—que desconeixia que entre les generacions escolars i pot-escolars existís un estat d'esperit parell al que existia en els nuclis selectes joves d'altres països.

Poc temps vaig tardar a conèixer uns noms d'arquitectes joves amb un desig de renovació. Primerament coneguèrem l'aportació dels arquitectes Jaume Mestres i Lluís Girona en els concursos per a pavellons de la futura Exposició de Barcelona, el primer dintre unes normes «puristes», el segon més aviat seguint la lírica de Sant' Elia. Aquests projectes—ni caldria dir-ho—no foren pas tinguts en compte pels jurats oficials, desitjosos de continuar la tradició decorativista i escenogràfica. Més tard, A. Puig-Gairalt, dintre el seu bon sentit arquitectònic de sem-

pre, iniciava una actitud ben resolta quant a modernitat, amb els seus projectes per a la fàbrica Myrurgia, i, finalment, els joves estudiants d'arquitecte Josep Torres i Josep Lluís Sert, han volgut donar una nota ben sana amb llurs projectes i maqueta per a un hotel en una platja, amb el qual han concorregut al concurs obert per l'Associació d'Arquitectes de Catalunya (*).

Per aquests projectes ens creiem amb dret a poder saludar Le Corbusier dignament: heus ací aquells ulls que no veien, que han recobrat el sentit de la vista i la claredat.

Car aquest hotel ha estat concebut tenint en compte les necessitats d'una platja d'estiueig d'avui dia: Optimisme. L'estructura ha estat pensada en ciment armat, amb sostres de llosa amb nervis i pseudrets per a poder obtenir gran longitud de finestra, que es

(*) Ens cal des d'ací donar les gràcies més efusives a la Junta de l'Associació d'Arquitectura de Catalunya, que ha donat el seu permís per a la reproducció de la maqueta i de l'interior que publiquem ací. — N. de la R.

com dir una visió del mar el més amplia possible : Paisatgisme. S'ha suprimit tota paret de càrrega.

El caràcter obert que té tot l'edifici el fa apropiat per a què els banyistes es puguin passejar per l'interior amb la mateixa indumentària de platja. Els autors d'aquest projecte han considerat indispensable ordenar un important servei de bar, el qual tindrà cura dels seus clients en l'interior i en l'exterior.

La planta baixa consta : d'un gran hall central, en el qual en un recó hi ha projectada una saleta que serveix alhora de pas a la sala de jocs, solament separada de l'interior per una diferència de nivell.

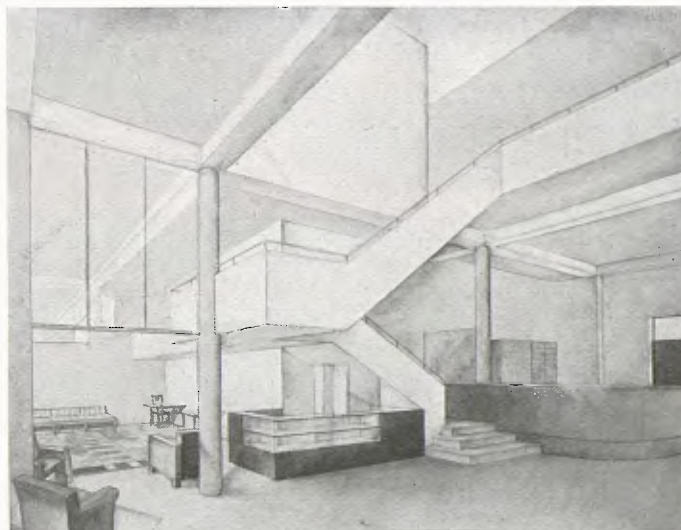
Consta també d'un menjador doble, un a recer i l'altre en la terrassa, comunicant-se ambdós per una escala.

Té també garatges oberts, closos amb tanca metàl·lica. Casetes de bany per als qui solament utilitzin el restaurant, i emplaçaments per al servei.

En la planta del pis s'ha adaptat la disposició allargada de la planta, disposant així les habitacions alineades, totes amb la mateixa orientació. Aquestes habitacions tenen comunicació amb la platja per una galeria i una escala exterior. Cada habitació té el seu bany.

El terrat s'ha cobert amb un velàrium.

Saludem amb aquesta construcció senzilla el camí



Hall de l'Hotel (Foto Estudi Sala)

que a casa nostra farà la nova arquitectura, filla de l'esperit nou i de les normes eternes.

R. B.



Paisatge

JOAN SERRA

Col·lecció Sala Parés (Foto Serra)

La pintura de Joan Serra i l'arquitectura nova



JOAN SERRA: Bodegó. Col·lecció Sala Parés (Foto Serra)

Hi ha una pintura rica de matèria, luxosa, i una pintura austera. La primera és—quan és bona—a més d'expressiva, sumptuosa. La segona és únicament expressiva—la qualitat s'ajusta al seu fi expressiu i no té cap altra derivació d'ordre sensorial.

La pintura que practica Joan Serra es pot catalogar entre la mena de pintura amb derivacions vers l'hedonisme. És la pintura pictòrica a la manera dels venecians, dels espanyols i dels holandesos.

Aquests dies, després de tornar a considerar les idees arquitectòniques de Le Corbusier, dubtàvem de si aquesta mena de pintura sumptuosa podria tenir aplicació—de la manera raonada que l'arquitecte i teoritzador disposa les obres d'art en els seus interiors—en les cases de l'avenir.

Meditat amb atenció aquest problema, crec que aquesta pintura pictòrica de la mena de la de Joan Serra, no tan solament podrà tolerar-se en els interiors de la casa pensada com una harmonia purament numeral, sinó que aquesta pintura serà una compensació per a l'esperit nostàlgic de blana qualitat.

En les cases de l'avenir els quadros, com els kakémonos a la Xina, no es mostraran amb abundància. Le Corbusier construeix unes menes de biblioteques de quadros, per a poder canviar sovint els pocs mostrats. Un quadro, diu Le Corbusier, és un discurs: cada un ens fa pensar a la seva manera. Massa quadros en un interior són un desordre per a l'esperit, el qual a la fi ha de terminar per sentir el cansanci i per distreure l'atenció que mereix cada obra en si. A més, massa quadros damunt un mur, destrueixen les relacions matemàtiques de l'arquitectura i treuen bellesa al mur. La nuesa del mur en

l'interior necessita uns pocs quadros ben situats, és a dir, que cantin en el mur com els ben relacionats buits de les finestres fan cantar les façanes.

De la mateixa manera que en els interiors de Le Corbusier hom admet les catifes flonges de qualitat, hom pot admetre, si no trenca les relacions arquitectòniques, un quadro de rica qualitat.

Malgrat tot, sabem amb el gran arquitecte considerar les obres d'art—les obres que han estat infantades per la passió—per damunt de tota cosa decorativa, i deslligar-les quan convé de tota relació arquitectònica.

Tant com les relacions matemàtiques, tant com la divina proporció, els nostres temps tenen una idea del confort, un concepte del confortable que va des de l'empíric al sentiment més exigent de les qualitats. Els cristalls de les nostres grans finestres, per exemple, deuen ésser clars com un vidre de multiplicar. Tot ho exigim precis i ben acabat; per això, com a compensació, els nostres sentits necessiten algun motiu per a deixar-s'hi anar.

Un Chardin, damunt d'una paret d'interior moderníssim, no ens faria cap mal. A més a més, Le Corbusier es complau a deslligar completament la pintura i l'escultura de l'arquitectura, tot i sometent el seu emplaçament a un ritme. La pintura i l'escultura, ha dit el gran arquitecte, pot disposar d'altres mitjans expressius, que el de les simples relacions de la proporció.

Hi ha en les bones pintures de tots els temps alguna cosa que les fa actuals: quan una pintura no té aquesta actualitat és que li manca l'etern de les obres realment belles.

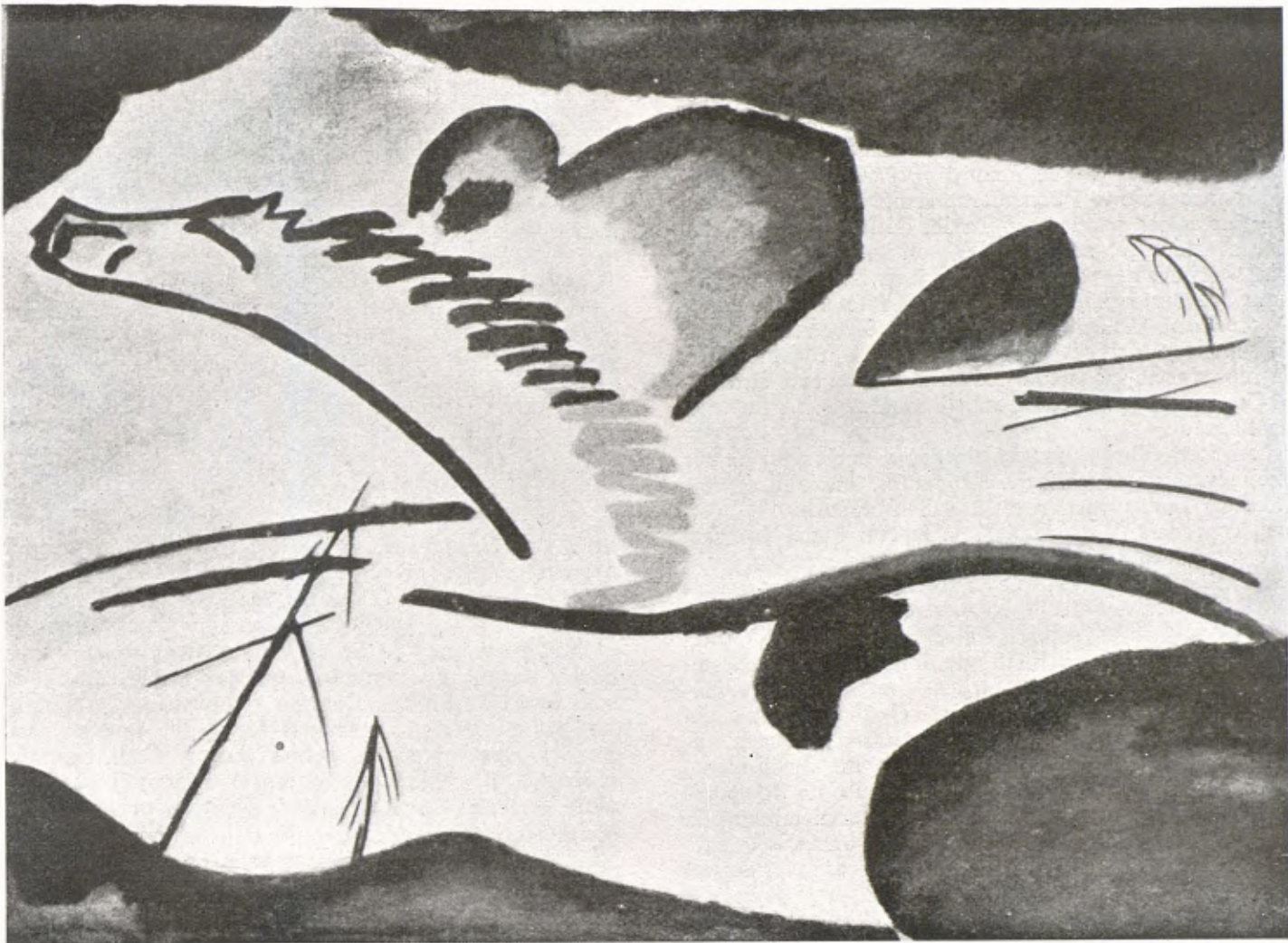
Sense voler dir que nosaltres hàgim de fer una pintura circumstantial, havem, però de fer-la d'avui per a què esdevingui eterna. Joan Serra, eixit del cezannisme, ara va atenyent per a les seves realitzacions pictòriques aquell grau de confortable que exigeixen els sentits ben esmolats—un grau de confortable compensador.

L'obra de Serra no solament pot ésser emplaçada en els interiors *ancien régime* o contemporanis—contemporani en el sentit de contemporanitzador—sinó àdhuc en els interiors que dona i donarà l'arquitectura nova. La pintura de Serra no és solament sensual—en el sentit modern que donem a aquesta paraula—sinó que per endavant fou estructurada—plàstica, rítmica.

Pintures joioses, instintives i alhora pensades; intel·ligents.

Podem adquirir per al nostre armari classificador de la pintura, unes quantes teles de Joan Serra, amb la seguretat que sovint les emplaçarem, amb l'ordre necessari, damunt els nostres murs.

R. B.



Cosa lírica, 1911

WASSILY KANDINSKY

(Col·lecció van Tak Poortalief)

Wassily Kandinsky

*Das ist schön, was einer inneren seelischen.
Notwendigkeit entspringt.*

KANDINSKY

En les produccions de les arts de la Forma de tots els països i de tots els temps, hom pot constatar com a generadors d'aquesta activitat artístic-estètica dos impulsos o factors als que qualificarem com *imitatiu* l'un, així com d'absolutament *productiu* l'altre.

Des les produccions dels artistes dels pobles primitius i prehistòrics fins a les dels de les més altes cultures, és albiradora l'empremta dels esmentats factors, que ara porten a copiar ço que ens ofereix la Natura, ara a crear quelcom inexistent, que donat que en sentim la manca i alhora la necessitat per a l'acti-

vitat anímica, ens manifesta palesament com és originat per una voluntat metafísica que pot evolucionar des del demonisme més elemental fins al més abstracte esteticisme.

En ço que pertoca a l'activitat dels dits factors, aquesta no ha estat sempre igual; unes vegades ha dominat l'*imitatiu*, altres, per contra ha estat el *productiu* el factor que ha condicionat l'actuació d'aquesta branca de l'expressió estètica. Sempre, però, que l'obra d'art ha volgut satisfer del tot allò que la *psiquis* humana instintivament demana o bé exigeix d'ella, sempre ha portat inclosos al dins seu aquests

dos impulsos o factors incitatius, si bé, però, no pas d'una guisa passiva, ans al revés, en tenses i tivals relacions.

Un d'aquests dos factors, l'*imitatiu*, ha dominat durant llargs mil·lenis, mentre que l'altre, el *productiu*, pel cap dalt, s'exterioritzava secundàriament com tendència vers ço que hom diu *estil*, ben sovint de faiso inconscient, i considerat sempre com una coacció, molestosa per l'inexplicable, de l'*imitatiu*, el qual durant el passat segle XIX assolí una tan extraordinària primàcia, que va arribar a anullar del tot, almenys en intenció, el *productiu*. En tot aquest temps la producció pictòrica s'esforçà a no ésser res més que una mera reproducció de l'ofert per la Natura, i aquesta reproducció, segons el més o menys encert en assolir-la, era la que condicionava absolutament la valor de l'obra.

Aquesta llarga, massa llarga, i exclusiva, massa exclusiva, postergació del *productiu*, havia d'aportar necessàriament una reacció rehabilitadora d'aquest, car, com deia Martí Luter, «l'esperit humà és igual que un pagès embriac a cavall, que encara no acaba de caure d'una banda, que ja torna a caure cap a l'altra». Així fou, en efecte, no sense que, però, donat que «la Natura no fa salts», deixés de passar pels diferents graus d'una evolució que donà lloc a manifestacions massa híbrides i confoses, com fou, per exemple, el cas en l'*Impressionisme*, el qual, mentre negava d'una banda el valor de l'*imitatiu* i donava impuls conscientment al desenrotllament d'un inconscient, factor creador que es relacionava amb un *temperament* artístic en el qual es basava essencialment la valor de l'obra, alhora que sotmetia aquest a la més crassa imitació, privant-lo així de tota manifestació autònoma.

Més gros fou, encara, l'erro en el cas del *Cubisme* («el equívoco cubismo», com escrivia l'Ortega i Gasset), ja que aquest es pensava *crear i fer obra plàstica pura*, quan no feia altra cosa que estilitzar freda, esquemàticament i, pitjor encara, superficialment els objectes usals, o bé els destruïa, i després en disposava els fragments «segons les lleis d'una geometria sublim», que no eren de fet sinó unes regles de matemàtiques elementals, i això acompanyat dels acostumats escarafalls: *pintura pura, pura creació de l'esperit*, etc. ¿No els sembla, llegidors, que una *creació pura de l'esperit* ha d'ésser quelcom de més que no pas trencar vaixela i arranjar-ne després els fragments d'una faiso que no desplagui un ull refinat? El judici aquest, que està motivat pel baix nivell en què ha caigut el *Cubisme*, a excepció dels Gleizes, no el modifica pas el *Cubisme poètic*, expressió aquesta tan lamentable com ridícula, ja que si els panegiristes del *Cubisme*, P. Reverdy, per exemple, sempre han qualificat aquest de *poesia plàstica*, aquesta expressió de *Cubisme poètic* no fa altra cosa que traïr el desconeixement del més elemental, car no és sinó una tautologia idèntica a com si es digués, per exemple: terra terrosa, aigua aquosa, arbre arbori, etc.

Abandonant ara totes aquestes minúcies, que no tenen altra valor que el merament momentani i cir-

cumstancial, passem a l'afirmació, que ens apar incontestable, de què allà on el factor *productiu* es va desplegar amb més força i més net d'impureses fou en el moviment dit Expressionista, el qual assolí en els països nòrdics; la floració més corprenedora i emocionant, tan corprenedora i emocionant, que una tardana, lleugera i superficial influència d'aquests corrents expressionistes en algun aspecte de l'*Escola de París*, ha estat presa per aquells que miren el món per un forat com el començament d'una gran època poètica.

No ha de sorprendre el que aquest Expressionisme floris més esponerosament que en cap altre lloc en aquests països nòrdics, tant germànics com eslaus, car de tots temps, l'art, en aquest cas la pintura, d'aquesta part d'Europa, més s'ha caracteritzat per ésser una expressió de l'intim, una confessió de l'anímic individual, que no pas per ésser el fruit d'una complaença sensual en l'exterior, i com això implica la necessitat, per a copsar en aquell art d'una espiritualitat més elevada, d'una espiritualitat que aspiri a quelcom més que no a simples carícies visuals, això ens revela també la causa de la tan vulgar i corrent incomprensió del susdit art. Com diu Max Raphael, «l'obra germànica de les arts figuratives té més tendència envers una impressió, que per a què sigui cop-sada necessita un òrgan anímic complex i general, que no pas envers una racional legibilitat òptica», tal com la concebeixen els pobles llatins. Com exemple d'aquesta disparitat de concepció retreu el mateix Max Raphael Cezanne i Van Gogh, a propòsit dels quals escriu el següent: «El francès del Sud lluità tota la seva vida per l'asserrenada, legiferada representació del seu món, i l'holandès transposà les formes reals dels objectes, i fins l'espai mateix en flamejants valors de desenrotllament i moviment. Cezanne cercava el quadre, és a dir, la immòbil i equilibrada substantificació de la realitat, i Van Gogh, l'ardent i directa vivència de la seva ànima.»

La base de les visions de Van Gogh, però, era el món empíric o exterior, com persisteix a ésser-ho encara per a molts d'afiliats de l'Expressionisme, si bé, però, aquesta tendència porta inexorablement, com escriu Friedric Mürker, «al complet abandó de la realitat objectiva: al joc d'inobjectives línies i colors, com és el cas de la pintura absoluta de Kandinsky».

Ningú, en efecte, abans que aquest artista, ni en la mateixa mesura que ho ha fet ell, no ha despullat la pintura de tot lligam o de tot llastre material. Si hom contempla les seves obres, hom albira com línies que són forces, com creia Van de Velde, creuen el camp representatiu en tant que colors que són sentiments-transposicions cromàtiques de crits d'angúnia unes vegades, de joia altres, o bé de tot això que no es capeix, però que hom sent, fan palpitant, fan flamejar tot anorreant-la a la superfície sobre la qual estan representades aqueixes sublimes obres de l'art més depurat, en les quals un gran esperit ens ofereix la visió de les seves experiències místiques.

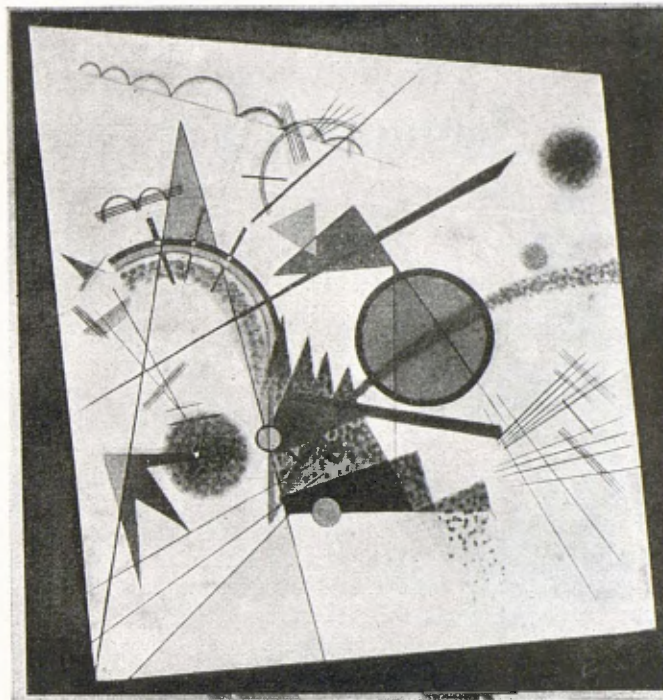
L'impuls imitatiu no és en elles, però, tan abso-





Angles accentuats, 1925

(Col·lecció Schwarz, Charlottenburg)



Dins el quadrilàter negre

(Col·lecció Rubin, Berlín)

WASSILI KANDINSKY

lutament anorreat com sembla al primer esguard, si bé, i aquesta és una dada importantíssima per a la valorització d'aquesta radical transmutació de les valors que representa l'aparició en el camp de la pintura de l'obra de Kandinsky, aquest li ha donat un altre sentit, una nova significació, car si fins ara la imitació es dirigia envers l'exterior, en el cas que estem comentant es dirigeix, per contra, vers l'interior. Dit d'una altra guisa, si a la vella imitació hom la podia qualificar d'empírica, a aquesta que Kandinsky ha estat el primer de plasmar-ne la visió, hom la pot definir com imitació transcendental.

Com que en la seva autobiografia ja ha explanat el propi artista el seu desenvolupament, i d'una faiso tan extensa com encertada, és per això que no donarem ara un anàlisi detallat de les diferents etapes i períodes de la seva producció. Preferim donar als llegidors d'aquesta revista un esbós biogràfic sumari.

Wassily Kandinsky, escriptor i pintor, com a tal el primer que va despullar la pintura de tota relació amb l'objectivitat, nasqué a Moscou l'any 1866. En la Universitat moscovita estudià Economia Nacional i Estadística, i fou nomenat «attaché» de la Facultat de Dret. A l'edat de 30 anys abandonà la ciència, i, volent esdevenir pintor, es dirigí a Munic, on fou deixeble de Franz von Stuch. De d'any 1908 a l'any 1911, en el curs dels quals anà despellant gradualment les seves obres de ço material, Kandinsky patí doblement: interiorment, per causa de la forta tensió espiritual, i exteriorment, per l'hostilitat i la incomprensió que el voltaren. El primer que es posà al seu costat fou Franz Maie—el malaguanyat i genial

que morí a la guerra—; plegats feren aparèixer el *Blauer Reiter*, i ensems fundaren el grup del mateix nom, del que també formà part Paul Klee. Fou en aquest període quan publicà el llibre *Sobre l'espiritual en la pintura*, el qual en un sol hivern assolí tres edicions, quan es relacionà amb el grup berlinès del *Sturm*, el qual edità un àlbum de reproduccions d'obres seves, alhora que l'editor Piper de Munic, oferí al públic un volum de poesies originals il·lustrades amb gravats al boix del mateix Kandinsky. Amb motiu de la guerra tornà a Moscou, on l'any 1918 hi aparegué l'Autobiografia que ja hem mencionat. Més tard, el 1920, fou nomenat professor de Ciència de l'Art a la Universitat. A les darreries de l'any 1921 retornà a Alemanya, on avui està establert com a professor de la *Bauhaus* de Dessau, on desplega una gran activitat, sigui com a pedagog, sigui com a pintor i escriptor.

Wilhelm Hausenstein, en l'obra *Die bilende Kunst der Gegeurnart*, subratlla l'esperit eslau de Kandinsky dient: «el darrer fonament de la pintura kandinskiana, això que en les seves creacions en sentim la riquesa, és aquella meravellosa ànima russa que és alhora mística i radical, alhora dialècticament pedant i ingènuament inconscient, que ara és excessivament individualista, subjectiva fins al Nihilisme, i incomparablement objectiva, al mateix temps que meditativament reservada i plena del més extrem abandó, ferme fins el fanatisme i eixelebrada fins a la feblesa. Kandinsky és amb tota seguretat la més gran i forta revelació d'aquesta ànima entre els moderns artistes russos de la forma».

M. A. CASSANYES

Comentaris a la tasca de «ensemblier»

La passada Exposició de les Arts Decoratives de París, del 1925, va ésser una monjoia remarcable i una lliçó profitosa per a tot aquell que practiqui el ram d'engènament d'interiors.

D'aleshores ençà, ha plogut molt, i cal, per tant, cuidar la nova brotada, que contínuament va sortint, en el jardí variat i perdedor del terreny «decoratiu».

Potser, tres anys són pocs per situar-nos en un bon punt d'albir que permeti divisar clarament la perspectiva que oferia l'esmentada Exposició. Però, cal recordar que aquest important certamen era una cristallització de les provatures elaborades a començaments de segle pels Gallé, Grasset, Gaillard, Labique, etc., com a primeres temptatives per la creació d'uns mobles que trenquessin els motllos dels estils consagrats.

Amb això de «trençar motllos» s'ha d'anar amb molta cura. El modernisme de finals de segle és un bon exemple de trencadissa. Tots recordem prou bé com s'esplaia la fantasia en aquesta època. I així com en altres llocs, aquest xarampió ha deixat pocs senyals; a París, posem per cas, en algunes estacions del metro; en la nostra malaurada Barcelona ens ha deixat l'espectacle de l'Eixampla i el salonet de rebre que hem de suportar encara per respecte als nostres pares.

Com que a Barcelona hem donat, i probablement seguirem donant, proves de provincialisme respecte a París, és molt natural que comencem a intentar la nostra «trencadissa» quan en la capital de França és ja un fet consumat. I per això creiem oportú el parlar-ne i demanem als nostres aguts crítics llur valuosa col·laboració per a orientar en el millor camí possible les noves tendències decoratives.

* * *

Amb una cosa tan viva i tan formosa com és el «maquinisme», hi ha el perill de caure en un altre modernisme. El de l'estructura i l'horitzontal. Si bé el modernisme de fa 30 anys, de tan poca-solta que era, avui dia ens fa riure, l'actual, de tan cerebral que vol ésser, ens pot fer plorar.

Sortosament, la depuració del post-maquinisme sembla que ja per, bon camí. Però les provatures illògiques i les «pensades cerebrals» furguen encara, amb insistència aclaparadora, el bon sentit de l'«ensemblier».

No cal pas recordar, de tan sabudes, les normes preconitzades per l'*Esprit Nouveau*, fogar del maquinisme. El programa és engrescador en una ciutat com la nostra, feta amb adornaments tan «artístics», que són l'orgull de llurs propietaris i l'esplai fantàsies de llurs autors.

Només de fer entendre als nostres decoradors el lema de Le Corbusier, «Art decoratiu sense decoració», ja seria una tasca profitosa.

I no és pas l'entusiasme incondicional a la ideologia nova el que ens fa parlar així, sinó més aviat la fatiga de visió que ens produeix l'estada en els nostres interiors. Tenim un pòsit d'enfarfec folklorista que ens cohibeix l'esperit, quan projectem la decoració d'un interior. Però, cal també no deixar-se seduir per totes les troballes d'avantguarda, com, per exemple, la creació del moble estandarditzat.

És evident que les lleis fonamentals d'utilitat en un moble són iguals pertot arreu. Així, l'alçada d'un seient pràctic ha estat, és i serà—mentre no variem la manera de seure—al voltant dels 40 centímetres; els graons d'una escala, es procura complir amb la llei dels 64 centímetres, però això establert, hi ha demés la fisonomia del moble, que necessàriament haurà d'ésser diferent segons la localitat on se situa. Per bonic que sigui el moble «standard», no creiem que assoleixi el mateix èxit de convivència amb els altres objectes d'un interior de Suècia i els d'un altre a la Côte Azur.

La utilitat en el moble és com el càlcul matemàtic en arquitectura. Així com s'ha dit que l'arquitectura comença allí on fineix el càlcul, la tasca superior de l'«ensemblier» ha de començar allí on fineix la utilitat de l'objecte, però no decorant una «utilitat», sinó creant una utilitat bella per si mateixa.

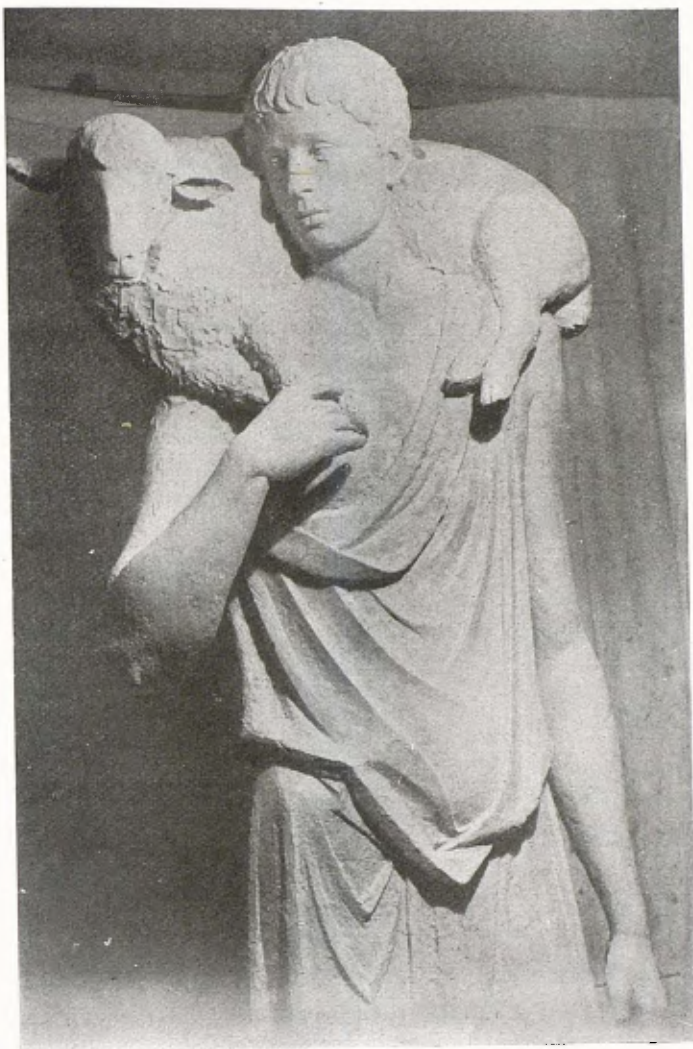
Una construcció que no segueixi els principis fonamentals de l'Estàtica, segurament caurà. Un moble que no sigui útil, també caurà, perquè a la llarga el tirarem pel balcó.

Un edifici que *sols* compleixi les lleis del càlcul, pot devenir bell com a plasmació que és d'un raonament matemàtic, si no es decora, no arribarà mai a ésser lleig; el pitjor que li pot passar és que sigui «indiferent». Però, ultra complir amb les condicions d'equilibri, resistència i utilitat, pot tenir aquell estat de gràcia que hi ha en les bones obres arquitectòniques, i ésser alguna cosa més que una lògica manifestació d'estructura. El mateix podríem dir d'un moble que *sols* sigui útil.

* * *

Resumint: La nostra orientació no segueix ni el folklore incondicional ni l'avantguardisme intransigent. L'encert creiem que està en manifestar la nostra visió—sincera d'emoció—per mitjà de l'assimilació de les formes conegudes, perquè en devingui una continuïtat viva de sensibilitats que assenyalin el sentit evolutiu del nostre art.

MARIUS GIFREDA



Alt relleu

JOAN REBULL

(Escultura monumental)



Retrat del fill de l'artista

JOAN REBULL

(Col·lecció Merli)

Joan Rebull

Joan Rebull, des de les seves primeres obres, ens anuncià que tenia un instint veritable d'escultor. Més tard aquest instint s'anà controlant i terminà per trobar la direcció escaient. Aquí i fora d'ací, l'escultura havia perdut el sentit, el qual poc a poc va retrobant-se. Joan Rebull és dels qui han contribuït amb més eficàcia a aquesta vertebració, és dels qui han sabut plantejar-se com cal el problema del seu ofici d'una manera substancial.

Rebull no ha intentat mai refer els antics, car, com ells, ja posseïa el bon instint d'escultor: ell sap perfectament que escultura és línia que arquitecturitza, que emmarca i aploma els volums; sap ben bé que una escultura, des de totes els punts de vista, ha de

posseir diversos punts d'agudeses que limitin el bloc de la imatge en l'espai.

Un d'aquests dies el nostre escultor era sorprès de trobar el que ell volia—de trobar el seu sentit escultòric—en aquests relleus admirables provinents de les torres funeràries de Palmira, actualment al Museu del Louvre. Aquests relleus greco-romans orientaltzats, tributaris de la Síria semítica; aquests relleus en els quals el cisell ha procurat deixar els seus punts de sutura; aquests relleus que són la profecia de Bizanci. Això—deia davant l'alta qualitat escultòrica d'aquests relleus, d'una geometria que acusa més la vida—, això—deia, diu—voldria fer.

(Segueix a la pàgina 28).

El Circ

En pocs dies hem vist los films importants. *El collegial*, de Buster Keaton, i *El circ*, de Charles Chaplin. Dos films que cal citar com a exemples en analitzar les dues maneres d'expressió cinematogràfica capitals: la plàstica i l'expressiva.

Buster Keaton i Charles Chaplin. Els dos pols oposats. Dues valors antitètiques amb un denominador comú d'intensitat.

L'un, Buster Keaton, fred, impassible, desinfectat i esterilitzat. Incolor, inodor i insípid: gairebé mineral. Creador excels d'una poesia plàstica que viu únicament per les qualitats sumptuosament fotogèniques dels seus elements. Fotogènica del tipus de Keaton, fotogènica de la cara de Keaton, fotogènica de la musculatura de Keaton. Buster Keaton: objecte impassiblement plàstic que s'enllaça amb la botella, amb el telèfon, amb el volant, amb el bidet, amb la pipa, amb el revòlver, objectes tan obsesionantment fotogènics com ell. Plasticitat absoluta, pura, crua, neta. Oh, la netedat insubornable de les pel·lícules asèptiques de Keaton! Plasticitat absoluta, pura, crua, neta. DESHUMANITZADA.

Films, els de Buster, geomètrics, essencialment geomètrics, gairebé mecànics. Recordeu *Les tres edats*. A més del ritme interior del film—successió ordenada d'imatges—hi ha un ritme exterior de situacions—repetició simètrica, en cada *edat*, dels esdeveniments ocorreguts en les altres—i, àdhuc, un ritme que guia els moviments dels personatges, que es mouen amb gestos matemàticament ajustats com els de protagonista de ballet. Recordeu *Les tres edats*. I *Les set ocasions*. I *El collegial*. I tots els films de Buster Keaton...

Charlie Chaplin, per contra, és el titella treballat per totes les metzines sentimentals. El ninot eternament derrotat qui, sota uns *dehors* d'una bonhomia primària i inefable, amaga els conflictes interiors més complexos. Aquesta vida interior s'exterioritza, en Chaplin, per mitjans adequats. En possessió d'una màscara d'una expressió anímica quintaessenciada—«d'una estranya llatinitat; parenta d'aquells retrats del setzè; Enric III, Francesc I, qui més encara?», digué Louis Delluc—, Chaplin se'n serveix admirablement i n'esgota totes les possibilitats. Escri-

via recentment el cineaste Buñuel que l'expressió de Keaton és tan modesta com la d'una botella. La de Chaplin, per contra, és múltiple, infinitesimal. Apparentment impassible, sense cap contracció, la màscara de Chaplin arriba a un expressionisme en profunditat terrible, a un patetisme extraordinari amb la sola ajuda de múltiples *nuances*, de matisos infinits.

Introduïm-nos, però, en *El circ*.

Aquest film recentíssim de Charlie, que ha corregut ja l'Amèrica i mitja Europa, no ha caminat, com altres vegades, amb l'aurèola de l'aprovació incondicional dels crítics. Molts han considerat aquest film com a realitzat en una època dolenta del gran creador. Ens trobem, han dit, enfront d'un passatger es-troncament de la intuïció creadora del formidable artista, en moments de momentània minva de la seva prodigiosa inspiració. Alguns, el gran teoritzador Levinson entre ells, han vist en *El circ* una repetició inlassable i molt sovint mecanitzada de tots els trucs que han servit a Charles Chaplin per a realitzar els seus films anteriors. «Charlot plagaire de Charlot, c'est Lucullus dinant chez Lucullus», ha dit el citat Levinson.

Això, però, que ha estat unànimement considerat com un defecte, no serà potser una virtut? Malgrat aquestes insinuacions desfavorables de la crítica, *El circ* ha tingut un gros èxit de públic. El públic ha rigut. I és que, en realitat, ens trobem davant l'aplicació rigorosa del procediment standarditzat que tan excel·lents resultats ha donat en el camp de la cinematografia americana. Procediment paral·lel a l'adoptat per totes les indústries.

De la mateixa manera, en efecte, que la indústria (autos, avions, màquines), a còpia de purificar, de polir, d'eliminar el superflu ha arribat a un tipus únic, un tipus ideal, un tipus standard, on no hi manca ni hi sobra res, tipus perfecte de prodigiosa *mise au point* que satisfà plenament les necessitats universals que ha de satisfer, el cinema, art internacional, ha anat triant lentament els mots del seu llençatge i els ha polit, i els ha purificat, i els ha desposseït de superflu, fins a trobar el tipus ideal, fins a fer-ne uns mots fixes, invariables, que, en vista de llurs excel·lents resultats, ha anat repetint inlassable-

ment. Frases fetes, diríem. Llocs comuns. «L'standard és l'aristocràcia del lloc comú», digué Le Corbusier en certa ocasió.

Chaplin no ignora res de tot això. Des del començament de la seva carrera, que s'ha esforçat a aplicar certs trucs de reaccions segures en l'espectador, primer; a polir-los i perfeccionar-los constantment, després. En unes declaracions seves que corren temps ha per totes les publicacions internacionals, i en les quals ell explica el seu mètode de treball, Chaplin afirma que tot consisteix a conèixer algunes veritats simples sobre el caràcter de l'home i a fer-ne un ús insistent. Així, ell afirma haver trobat un bon nombre de trucs primaris que produeixen automàticament la hilaritat de l'espectador: el personatge important, policia de preferència, que es troba en una situació difícil o ridícula; l'entestament d'aquest personatge a voler conservar el seu aspecte digne en aquests moments desairats; el contrast físic entre els personatges: el tipus immens i imponent de totes les pel·lícules de Chaplin—oh, la impressionant, la gegantina corporeïtat de Mack Swain—al costat del seu cos estriete, per exemple; l'empleu constant de la sorpresa i de l'inesperat: fer tot el contrari d'allò que el públic es creu que ha d'esdevenir. I així fins a l'infinit. Aquests trucs, que en *El circ* han tingut ja una aplicació rigorosa i absolutament perfeccionada, han fet parlar de repetició i d'amanerament. El públic, però, els ha rigut tant o més intensament que en els films anteriors del gran cineaste. Decisiva eficàcia del tòpic sublimat.

S'ha dit també que *El circ*, tècnicament, no ens aportava res de nou, que Chaplin havia emprat una tècnica perfectament antiquada. La tècnica, però, en els films de Chaplin, no és una fi, sinó un mitjà; millor dit, és una de les tantes rodes de l'engranatge del film. Està molt bé que, en èpoques de recerques tècniques, el procediment passi al davant de tot, es converteixi en fi. Està molt bé que el film europeu, ansiós de millorament tècnic, àvid de superació, ho supediti tot a les especulacions tècniques. I no ens ha

d'estranyar que els Man Ray, els Léger, els Chomette, engendrin pel·lícules on anècdota i assumpte, representació i figuració, han estat posats al servei de les especulacions abstractes, pures o absolutes. En el cas de Chaplin, però, aquestes preocupacions constituirien un seriós entrebanc. Aprofitant-se de troballes tècniques ja resoltes, Chaplin les fa servir de simple suport per a bastir-hi la seva farsa, per a donar lliure curs a la seva formidable inspiració.

És clar que els anys no passen en va. *El circ*, a més, fou començat, interromput i reprès diverses vegades. Tot, degut a les múltiples petites complicacions domèstiques que abassegaven intensament l'atenció de Chaplin en aquells moments.

El circ, per consegüent, potser no té el patètic obsessionant i torbador de *La fallera de l'cr*. *El circ*, potser no té tampoc la divina inspiració, fresca i espontània, ardent i juvenívola, dels dotze films de la famosa sèrie d'*El milió de dollars* de la Mutual Film Corporation: *Charlot músic* («tota la desesperació dels tzigans», digué Delluc), *Charlot en el balneari*, *Charlot emigrant*, *Charlot bomber* («a tot vapor: un vapor, però, per a paravent de laca via Shakespeare», digué encara Delluc), *Charlot patinador*, *Charlot i l'usurer* («el més bell ballet del segle», digué un gran pintor). *El circ* potser no té, tampoc, l'*entrain* genial, la fuga jovial, dels films fets per compte de la First National: *Una vida de gos*, *Un dia de plaer*, *Charlot soldat*, *Un idilli als camps*...

Charles Chaplin, però, no ens produeix la impressió d'una deplorable senectud, ni ens dóna la sensació de l'artista acabat. I, sobretot, no ens ofereix l'espectacle tristíssim dels darrers films de Douglas Fairbanks i de Mary Pickford. A desgrat dels seus defectes, *El circ* pot ésser considerat com una de les millors pel·lícules que veuen la llum actualment. I molt superior, és clar, a totes les màquines imposants i esgarrifoses, complicades i confuses, que, amb el nom de Film Art, ens arriben sovint amb gran estrèpit.

SEBASTIÀ GASCH



Paradís perdut. — Xavier Nogués



Esmalts
sobre
vidre de
GRESPO

Originals
de
Nogués i
Humbert

Tres artistes de cinema. — X. Nogués (Foto Godés)



Estiu. — Manuel Humbert



Dibuix. — F. Camps Ribera (Foto Antonietti)

EXPOSICIONS



Dibuix. — E. Bosch-Roger



Paisatge. — Rafael Llimona (Foto Serra)



Paisatge. — Rafael Llimona (Foto Serra)

Exposicions

A tall de curiositat es podria escriure un assaig amb un títol com «Dels perjudicis de l'excés de fantasia en les arts aplicades», amb unes il·lustracions que serien el seu complement indispensable. Naturalment que la fantasia és perillosa quan, com ja s'indica, és excessiva, i, per torna, va acompanyada del mal gust.

La utilitat d'un assaig així, apressem-nos a dir-ho, no creiem que sigui gaire gran; ja hem dit que fóra un assaig curiós i res més. No cal que ningú sistematitzi les troballes del mal gust. Ben a la vista les tenim, una pila de vegades cada dia, sense buscar-les.

Però, en compensació, veiem també cada dia com creix el nombre i la qualitat dels cultivadors de les arts aplicades, que uneixen el major bon gust a la tècnica més exigent, i, si aquestes dues condicions no es troben reunides en una sola persona, la col·laboració, com en el cas dels esmalts sobre vidre d'En Crespo, originals d'En Nogués i de N'Humbert, és la que ho salva.

En la darrera exposició d'esmalts d'En Crespo, a les Galeries Laietanes, hom ha tingut una confirmació més del seu domini tècnic i de l'encert dels seus dos il·lustres col·laboradors, els quals han tingut en compte les exigències del material que havien de decorar, puix que no tot el que és bo per a ésser pintat ho és per a ésser traslladat al vidre. Un altre encert de les peces exhibides, i dels més dignes d'esment, és la simplicitat de les formes geomètriques dels objectes exposats, fugint de l'excés de fantasia, els perills del qual, en una matèria que dona tantes facilitats a l'enfarfec i al recargolament com és el vidre, troben en aquest un amplíssim camp d'excessos.

Parlar de l'art d'En Nogués i del de l'Humbert, és gairebé sobrer, en aquesta ocasió almenys; només cal insistir sobre llur perfecta adequació a les condicions — i no pas únicament materials, potser — que posa l'ofici d'esmaltador de vidres, i com Crespo sap jugar amb aquestes condicions i vèncer les dificultats, sovint molt grosses, d'ordre tècnic.

: :

A la Pinacoteca hem pogut veure unes quantes teles — paisatges, un retrat, un estudi de flors i un nu — de Rafael Llimona. El temps no ha passat en va per aquest pintor; ha posat al servei de la seva sensibilitat indiscutible un major domini de la tècnica, i, al mateix temps, sembla haver trobat una expressió més adequada a la seva sensibilitat tan afinaada. On, a la nostra manera de veure, es trasllueixen més aqueixes adquisicions, on es complementen

més, és en els paisatges, per on passa un suau corrent líric que salva alguns fragments no ben precisats.

Cal remarcar, sobretot, el nu col·locat en lloc d'honor, obra concebuda amb lloable propòsit i de reeixida realització. L'autor ha volgut resoldre-hi una sèrie d'acords de color, de jocs de matisos, com volent-se crear dificultats per assajar les forces i vèncer-les.

: :

Res de comú no uneix els noms de Bosch Roger i de Camps Ribera, sinó, ultra l'amistat, el fet d'haver exposat junts.

Bosch Roger és, diguem-ho per entendre'ns de pressa, un «fauve». És un sintètic, que redueix els elements d'expressió al que tenen de més essencial, atent sobretot a la intensitat de la pintura més que a la riquesa de la matèria. Potser trobaríem que, en l'esquematzació de la pintura, Bosch Roger negligia una mica les tonalitats delicades, les transparències, els matisos. Qui sap si això és degut únicament a la seva manera ràpida de pintar; volem dir d'home que copsa tot seguit l'essencial del tema que té davant dels ulls i el plasma de seguida, amb seguretat, sense vacil·lacions. Per això, potser, els seus olis semblen enllestits massa de pressa, sense treure de la matèria totes les riqueses i possibilitats que poden treure-se'n. Però aconsellar-li que ho faci, i ell seguir el consell, potser no fóra cap bona acció. Hi ha dues menes d'artistes, en termes generals: els de primer raig i els que insisteixen, com hi ha també, en literatura, escriptors de primer raig i els que retoquen indefinidament. Els d'una categoria són difícilment reductibles a l'altra, i vice-versa. Les obres de Bosch Roger, de primer raig, tenen una espontaneïtat i una frescor admirables, un to elegíac, molt actual, que no els ve solament dels temes: paisatges de suburbis o bé alguna figura socialment modesta. (A França, per exemple, hi ha un parentiu evident entre la pintura d'un Vlaminck o d'un Utrillo amb la part més característica de la literatura d'un Salomon o d'un Carco. Però aquest parentiu no és sinó un índex; no es tracta pas d'influències. Volem dir que la pintura d'En Bosch Roger pot ésser objecte — qui n'està lliure, Déu meu! — de molts comentaris literaris; però, per sort seva, ella no porta cap mena de tara literària.)

: :

El fet d'haver seguit molts camins, d'haver provat moltes coses, no és, en ell mateix, cap desavantatge: hom exercita el seu temperament i les seves

facultats, i això és més aviat un avantatge. Ve, però, un moment en el qual cal decidir-se. El fet de no haver dubtat mai, correlativament, no és pas una característica massa afalagadora.

Camps Ribera, pintor inquiet, que ha provat moltes maneres i moltes escapades a la recerca del seu camí, no sembla haver-se fixat encara, per bé que el conjunt de la seva recent exposició de la Sala Parés sigui, si la memòria no ens enganya, el de més unitat. Temptatives cubistes, influències nonellianes, reminiscències impressionistes, són les notes sobresortints de la història artística de Camps Ribera, pintor més reflexiu que espontani, o, almenys, d'un control vigorós sobre l'espontaneïtat. No és pas un pintor de fuga i que s'abandoni, sinó que vol fer una pintura calculada, no gens lírica, asèptica diríem.

És una posició, aquesta, que té un perill: l'eixarrement.

És, però, una posició honrada, perquè no dona gens de pressa a la facilitat ni cultiva el «trompe-l'œil».

Si en ressenyar una exposició cal, com sembla costum defensable, fer comparacions amb altres exposicions del mateix pintor, no dubtem gens a assenyalat un evident progrés aconseguit per Camps Ribera, el qual, en les obres que ara exposa, se'ns mostra amb una paleta més clara i més entonada que abans i tan preocupat de la construcció com sempre.

JUST CABOT

(Continuació de la pàgina 23)

I realment és això el que el nostre artista fa: mireu, si no, aquest relleu derivat del «Morcòfor» clàssic, en el qual s'accentua amb el seu linealisme el sentit plàstic travat per la intel·ligència. Ací tenim aquest relleu, ben agradable malgrat no fer cap concessió.

Però Rebull és ben difícil de catalogar, car si ací sembla caminar fins al punt d'arribada de les caravanes de la Pèrsia i l'Índia, en altres obres el seu instint s'agermana amb el sentiment dels grans escultors egipcis de la IV dinastia. El realisme i llur viva duresa sembla reviuir en les seves pedres apretades d'intensitat. Altres vegades—com ja notar Josep F. Ràfols—sap fer néixer de les seves mans la finesa goticista bategant de vida, germana de la dels àngels i els éssers acabats d'eixir de la mà de Déu, que decoren la façana de la catedral d'Orvieto.

Altres vegades, com en aquest bust admirable del seu fill, un hom sembla veure els escultors de Versailles perdre tota llur compostura per a esdevenir únicament vivents com els coptes.

Joan Rebull, esperit complex, però personal en tots els seus desdoblaments, té de vegades la mateixa sobrietat de la vida primària i altres poderosos refinaments expressius.

Avui el nostre amic parteix la seva vida entre París i Barcelona. Ací treballa actualment en alguns

retrats, els quals afirmen ja de bon començament el seu bon seny escultòric.

Tota l'obra robusta o refinada de Rebull és sempre continguda: la seva intensitat no s'esbrava mai fora del bloc, definint-se, gairebé matemàticament, dintre el mateix. La seva sensibilitat no és deliquescent; no embolcalla mai certs límits dels volums amb el modelatge. Però la seva voluntat formal és ben lluny del manierisme.

R. B.

Noticiari

LE CORBUSIER I PLATÓ. — Les conferències de Le Corbusier a Barcelona, les quals han estat a bastament ressenyades per la nostra premsa diària, han vingut a actualitzar la doctrina platònica de l'ordre, número i ritme—noble preocupació matemàtica que l'agut autor de *Vers une architecture* ha restaurat en les construccions típiques dels temps nous. És la idea eterna de l'harmonia revestint-se altra vegada amb l'eterna idea de la utilitat.

DOMINGO, A PARÍS. — El nostre estimat Francesc Domingo—el pintor de les essències reals—ha marxat altra vegada a París.

JOAN MIRÓ CHEZ GEORGES BERNHEIM. — Els estats de presomni i de somni, plasmats cada vegada amb més automatisme pel nostre Joan Miró, foren mostrats darrerament en la magnífica galeria parisenca del Faubourg Saint-Honore, chez Georges Bernheim.

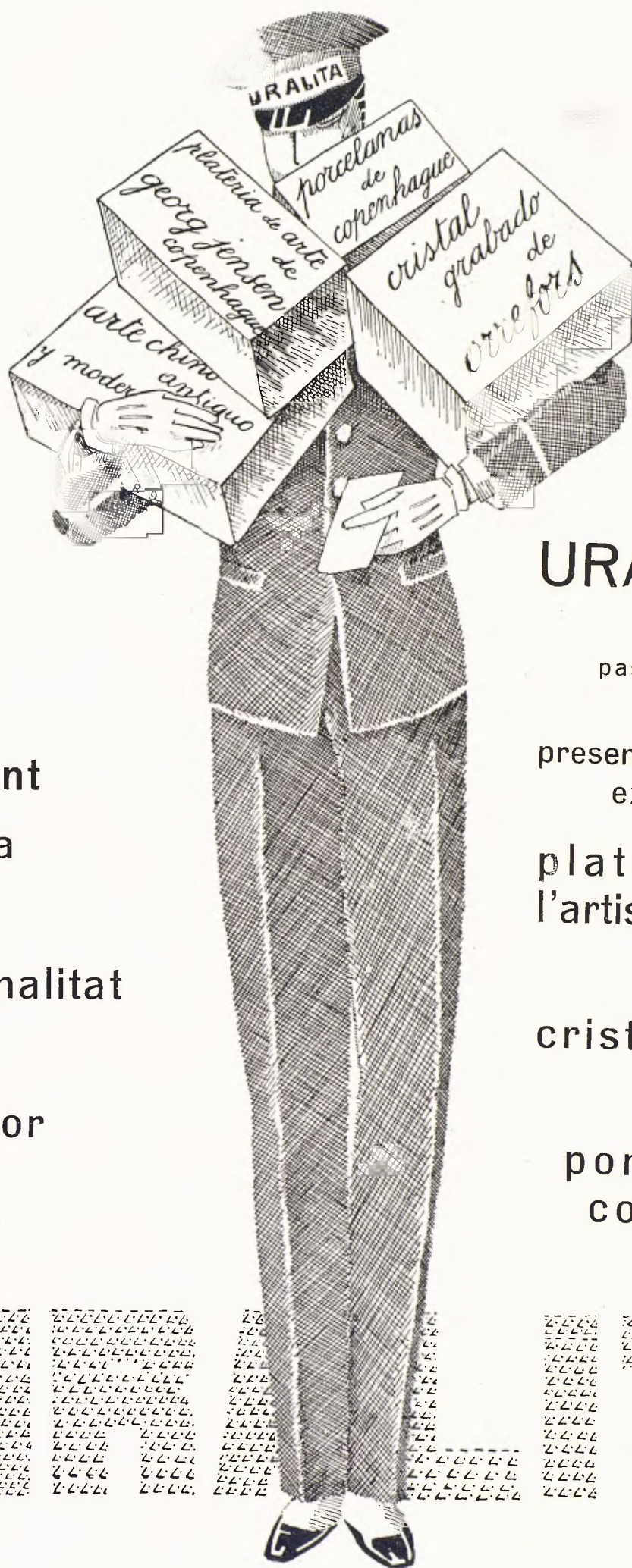
PER EXCÈS D'ORIGINAL no podem publicar en aquest número l'article de Manuel Alcàntara sobre el pintor Marian Pidelaserra, ni el comentari a les exposicions «Agrupació d'Escultors», Vidal-Gumà, Soler-Jorba, etc.

CONFERÈNCIES D'ART. — Bon rendiment poden donar les conferències que sobre temes d'art antic i modern han donat aquests dies a Figueres els crítics senyors J. Duran Sampere, Feliu Elies, Rafael Benet i Salvador Dalí. També cal assenyalat el curset que sobre art contemporani ha donat a l'Associació Artística i Literària de Mataró el nostre Rafael Benet.

També havem de recollir ací la vibració del míting avantguardista en *El Centaure* de Sitges, en el qual parlaren J. V. Foix, Magí A. Cassanyes, Sebastià Gasch, Salvador Dalí, Sánchez-Juan, Josep Carbonell i Lluís Mun-tanya.

RETORN DE LLUÍS GRANER. — Saludem amb alegria el retorn a la terra del pintor Lluís Graner.

EXPOSICIÓ A FIGUERES. — Amb motiu de les festes de la Santa Creu ha estat oberta en el Casino Menestral de Figueres una Exposició d'art. Obres d'artistes giro-nins, entre les quals cal assenyalat les escultures de Manolo, les pintures de Vayreda pare i fill, les de Mallof, Llavanera i Dalí.



URALITA, S. A.

sucursal de luxe
passeig de gracia, 90

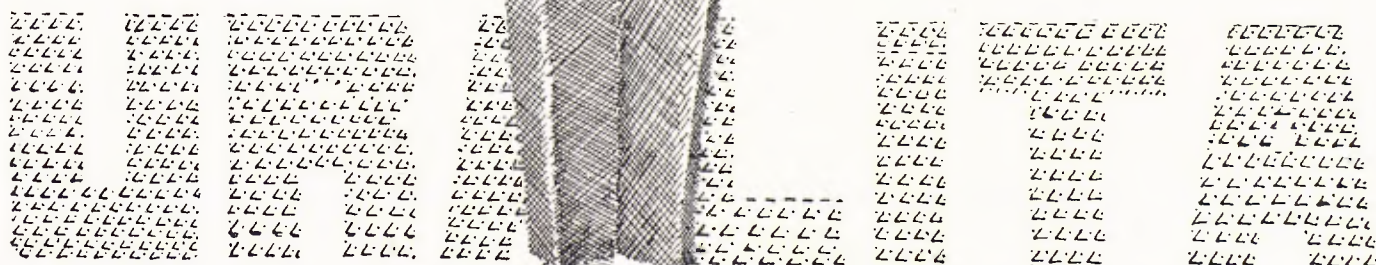
el
present
reflexa
la
personalitat
del
donador

presenta les seves grans
exclusives d'art:

plateria d'art per
l'artista danès georg
jensen

cristall gravat de
orrefors

porcellanes de
copenhaguen





Rajoles - Ceràmica
CASIMIR VICENS

TALLERS, 72
BARCELONA



MARBRES & PEDRES
Franzi Hermanos y C.^{ia}

(CASA FUNDADA EN 1868)

BARCELONA
DESPATX I TALLERS:
 Ali Bey, 37 - Tel. S. P. 395
 FABRICA DE SERRAR A HOS-
 PITALET DEL LLOBREGAT

SUCURSAL A MADRID: ALCANTARA, 17

Josep M.^a Jordán

ARQUITECTE

Fàbrica i Despatx

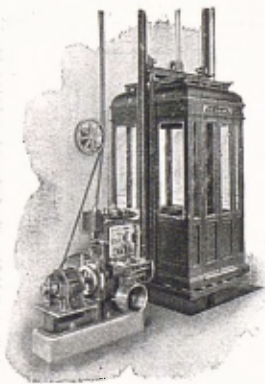
Rolanda, 10 (Sans)

Telèfon 499 H.

VIGAS SEMPER-ITA

DE CEMENTO ARMADO PATENTADAS

Existència en pals de ciment armat
per a tanques de solars i terrenys
amb embà o amb
espina artificial



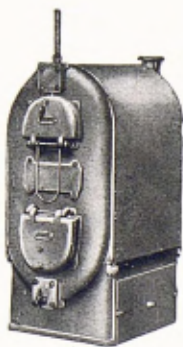
F. FUSTER I FABRA
ENGINEER

Ascensors urbans
i industrials. Muntar-
cargues per a totes
les potències. Muntar-
plats. Polipastos i
Elevadors en general

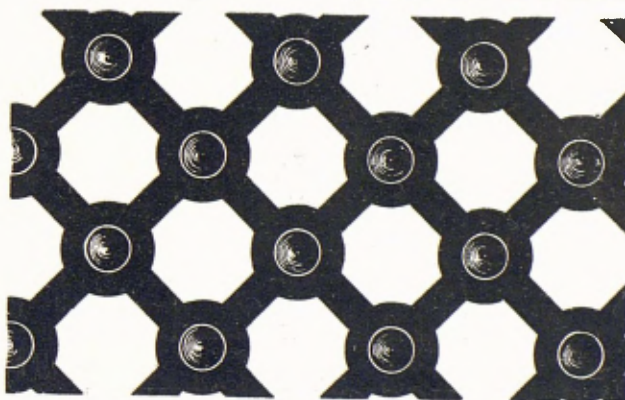
CLARIS, 28 - TEL. 1930 S. P. - BARCELONA
Telegrams FUSTER

Calefaccions
Ventilacions
Produccions
d'aigua calenta
Humefacció per
a Fàbriques

JACOB SCHNEIDER



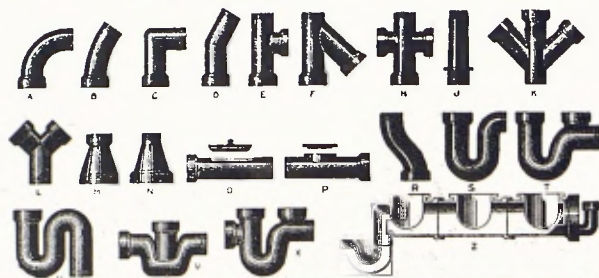
JORDI & YMBERT
LLURIA, 19 - BARCELONA



**XAPES PERFORADES
PER A ORNAMENTACIÓ
APLICACIONS**

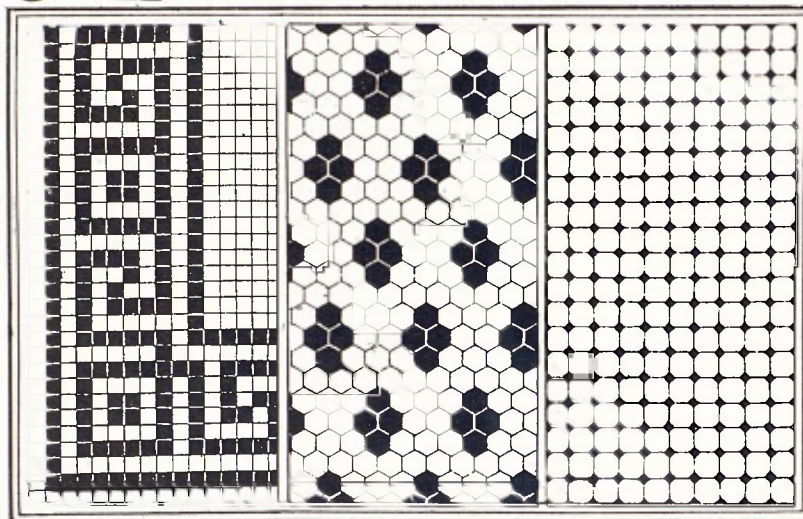
Proteccions d'ascensors, Reixes, Enreixats, Can-
celles, Glorietes, Sòcols, Taquilles, Gelosies,
Aparells de Calefacció i de Ventilació elèctriques

EUCURNY



**TUBERIA DE
GRES ■ MO-
SAIC DE GRES
CERÁMIC**

**PRINCESA, 58
BARCELONA**



CONSTRUCCIONS DE TEULADES

ESPECIALITAT EN XALETS SUÏSSOS
I MANSARDES

PRESSUPOSTOS

AUGUSTE ROCHAT

Carrer de París, 135
(Abans Indústria)

B A R C E L O N A

ELECTRICITAT

Instal·lacions Generals

Llum, Força, Timbres.
Instal·lacions de luxe i
senzilles. Parallamps, etc.
Especialitat ram d'obres.
Bombes Bloch. Proje-
ctes i pressupostos gratis.

S. CODINA

Passeig de Gràcia, 102
Rosselló, 236 - Telèf. 687 G.
B A R C E L O N A

E. F. ESCOFET & C.^A, S. EN C.

B A R C E L O N A

MOSAICS HIDRAULICS
LLOSETES DE GRANET
DE MARBRE ■ PAVI-
MENTS DE VORERES
PAVIMENTS CONTINUS

“UNITAS”

CONGLOMERATS DE
SURO : UNIC ISOLAMENT RACIONAL PER A ANUL·LAR ELS
EFECTES DE LES TEMPERATURES EXTERIORS : LA HUMI-
TAT, EL SOROLL I LES TREPIDACIONS I VIBRACIONS

Instal·lacions completes en:
Cambres Frigorífiques, Edificis
Xalets, Mansardes, Soterranis

■ Oficines: Ronda de la Univer-
sitat, 20 - Telèfon 744 A. ■ Fàbri-
ques: Carrer del Gasòmetre (S. M.)
Telèfon 805 S. M.

EN LA CONSTRUCCIO:
“THERMOSTAT”



OCHOA

Mobles de qualitat
Preus sense competència
per ésser fabricació pròpia

BARCELONA
EXPOSICIÓ & VENDA:
PELAYO, 50

Tallers: VALLDONCELLA, 6 - Telèf. 5064 A.

COL·LOCADOR DE MOSAICS I
PAVIMENTS DE TOTES CLASSES

MIQUEL DOÑATE



MAGATZEM:
SUGRAÑES, 45, 2.^{on}, 2.^a SANT CRIST, 24
BARCELONA (SANS)

Fàbrica de Ciments
i Calç a Surroca
(Sant Joan de les Abadesses)
Fàbrica de Guix a
Campdevàdol-Ripoll

Fills de Ramon Benet

MAGATZEM I DESPATX:
Nàpols, 144-Tel. S. P. 456
BARCELONA

VIU A E
RAMON PETIT
& SALA
ESTUCADOR

Rocafort, 108
(xamfrà Consell de Cent)

Telèfon 1043 H.

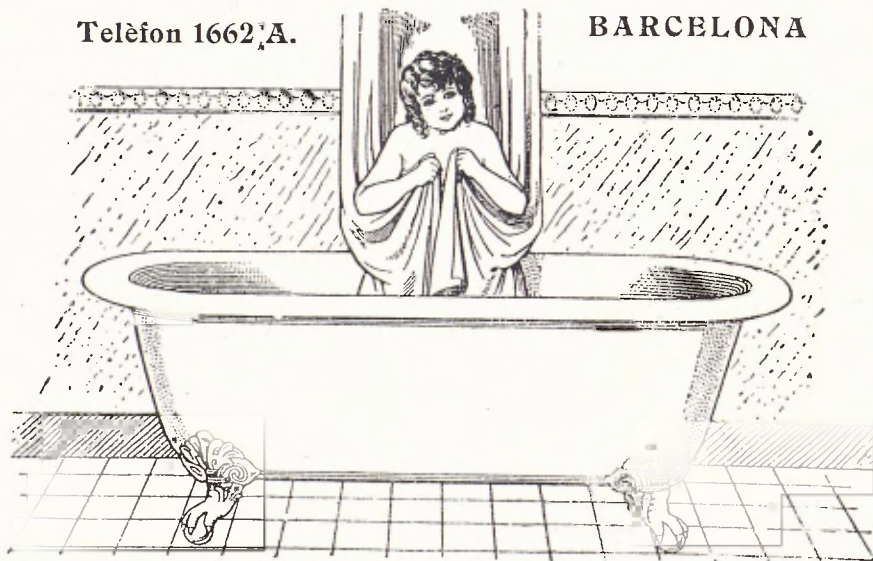
BARCELONA

S. VERDAGUER

Telèfon 1662 A.

BARCELONA

Despatx:
Ronda de
la Universitat, n.º 9



Tallers:
Carrer En-
tença, n.ºs
33 al 41



Banyeres, Lavabos, Waters, etc.

ACABA DE SORTIR

EL PRIMER VOLUM DE

ELS PRIMITIUS

CONTINUACIÓ DE LA SÈRIE D'ESTUDIS SOBRE
LA PINTURA MEDIEVAL
CATALANA

PER

Mn. Josep Gudiol i Cunill, Prev.
CONSERVADOR DEL MUSEU EPISCOPAL DE VIC

S. BABRA

LLIBRERIA ANTIGA I MODERNA
CANUDA, 45 : BARCELONA

josep albert

pelayo, 44, primer pis



**vesteix la més
selecta joventut**

barcelona

RAMON SUNYER

JOIES. ESMALTS I ARGENTERIA



CASA FUNDADA EN 1835

Corts Catalanes, 660 :: Telèfon 813 S. P.
BARCELONA

Tota la producció dels pintors

Rafael Benet
Manuel Humbert
Ignasi Mallol
Joan Serra
Oriol Sisquella
Francesc Vayreda

la trobareu sempre a la

SALA PARÉS

Petritxol, 5 :: Tel. 5525 A.

BARCELONA

resor/-222



SABÓ
ORCIA
DE
"MYRURGIA"

Barcelona

*Extracte - Locio
polvor - Crema
~ Brillantina ~*

A. LÓPEZ LLAUSAS, imp.
Diputació, 95, Barcelona