

REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS
DE SANT JORDI

L'ARQUEOLOGIA I L'ETNOGRAFIA, MOTIVACIONS DE L'ART CONTEMPORANI

Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe
Il·lm. Sr. Prof. JOSEP MARIA GARRUT i ROMÀ
Llegit al Saló Daurat de la Llotja de Mar,
el dimecres, dia 20 de març de 1985

Discurs de contestació del President de l'Acadèmia
Excm. Sr. FREDERIC MARÉS i DEULOVOL



BARCELONA
1985

Excellentíssim Senyor President;
Senyors Acadèmics;
Senyores i Senyors:

He de regradar profundament aquesta Acadèmia Catalana de Belles Arts sota el patronatge del Sant cavaller que ho és de Catalunya, que tingué la gentilesa d'elegir-me per ocupar un seient en aquesta casa de tradició egrègia —no en va des del seu origen porta la denominació de Reial—, i d'aquest gest me'n sento veritablement avergonyit. Diria allò de «non sum dignum» per tantes motivacions, quan tants ho mereixerien més que jo, autèntic franc tirador, que, per una tendència amatòria, estimo tot el que és producte d'aquest Univers i recau, en el factor humà, tot i que Copèrnic hi establí un mòdul o un principi, el que ens mereixem, un xic marginat en aquest gran espectacle de l'espai, sempre ple d'interès, sempre viu, sempre provocador de tota novetat i sorpresa que és el teatre que ens punyeix i ens commou d'aquest altre univers nostre, petit, però en el qual vivim i convivim.

Agraeixo com cal i com es mereix a aquesta Corporació que per la seva antiguitat és sempre nova, i palpita de les inquietuds que tothora es van succeint invariablement dia darrera dia, tot i que es digui el contrari. És clar que de la comprovada gentilesa d'una Acadèmia com la nostra —i perdoneu que me'n faci partícip en la part alíquota que em correspon—, n'espero que dissimularà les meves falles i les escasses possibilitats apreses, això sí, a través de molts anys i de professors que han ocupat aquests setials, algun dels quals, gràcies a Déu, encara avui l'ocupa. Si és cert que en queden pocs, tenen, però, prou valor per a ser testimonis de les meves velleïtats artístiques i dels meus despropòsits i, allargant-ho, de les meves deficiències i mancances. He dit que em feia partícip de la «nostra» Acadèmia, però més que com a acadèmic ho faig com a ciutadà d'aquesta Barcelona cantada favorablement per Verdguer i maleïda, precisament perquè se l'estimava fins al moll dels ossos, per Maragall, després dels estralls ocorreguts el 1909.

Val a dir que la cultura que un ha après, si és que s'aprèn, pel que fa més aviat integrar-ho en el si d'un mateix, la pot haver fet a l'ensenyament primari, sens dubte, a l'Institut, a la Universitat, i en altres centres, com l'Escola Superior de Belles Arts, o a qualsevol lloc on sempre hi ha coses a aprendre, per exemple, les lliçons i no poc magistrals que ens poden donar els pastors de l'alta muntanya, i aquí caldria precisar la influència dels Centres Excursionistes distribuïts per Catalunya, autèntiques universitats populars amb el ba-

gatge d'una cultura perduda en el temps i fixada en el passat i encara viva per la tradició volenteriosa d'aquests vaillets o adults que saben coses del cel, dels estels i del clima, de la fauna i de la flora, sense limitacions linneanes, ni les deduccions transcendents dels astrònoms, sinó les reminiscències de les èpoques més reculades, de les situacions que foren i que a través de millennis han arribat a nosaltres... És tota aquella saviesa popular que constitueix una lliçó constant per als qui vivim a ciutat, en el burg, per la qual cosa som els autèntics burgesos.

Potser, però, la cultura, diguem-ne de carrer —no en va els pillets dels barris suburbials són més vius i eixerits que molts fills de papà—, me la vaig fer formant part dels grups de nois dels pobles on la família estiuejava, i en els grups o colles de nois entre els sis i els dotze anys s'hi aprenien coses substancials, carenejant el sentit comú i l'ancestral, comunicat de generació en generació, però una altra cultura la vaig fer sota un llit: cal aclarir-ho. El meu pare tenia un consultori mèdic a la mateixa casa i a la cambra propera, just al costat, una altra amb un llit on si comptés les hores passades sumarien alguns mesos, allí quiet, silenciós, escoltant el que deien, apreenent i fent-me aquesta cultura tan necessària que no ensenya cap Universitat del món. Tot això, i perdoneu, són miratges que ara en redactar aquestes línies em vénen a la memòria i descobreixo la importància que tenen en tot infant les lliçons de la vida apreses soterradament i silenciosa, per aquell interès de saber i potser no altra cosa que una xafardia de noi inquiet i que té el perill d'ésser «un jutge dels més saberuts», com fa dir Josep Carner al personatge operístic «En Perot de l'Armentera», en el meravellós text i no menys meravellosa música toldraniana de *El giravolt de maig*.

Agraïment en tal cas per la vostra condescendència i que consti en acta, i prou!

Però tot acadèmic en el seu ingrés ve a ocupar un seint que ha deixat un altre, sempre per raons tristes, per justificants de defunció. És una autèntica cursa de relleus, com ho apuntava en el seu discurs l'altre acadèmic amic, l'arquitecte Serra i Goday. Però en el nostre cas un desenvolupa la seva actuació en la temença de no donar aquell do de pit necessari que va pronunciar o llançar amb obtenció d'un eco ressonant el seu anterior immediat, tot i que aquest, anterior, medalla segona de la nostra Acadèmia, no arribà a prendre'n possessió per raons de treball i per tantes altres que podrien justificar-ho. Es tracta d'un il·lustre pintor, d'un gran pintor al qual no han fet la justícia que es mereix; és ni més ni menys que Pere Pruna i O'Cerans, nascut a Barcelona el 4 de maig de l'any 1904 al carrer de la Palla, i per tal motiu, veí meu, a pocs passos de la Plaça Nova on vaig néixer i vaig viure 27 anys. Morí en una clínica de Barcelona el 7 de gener de 1977.

QUI FOU PERE PRUNA?

Un pintor que entre les dues dates establertes, viu 73 anys d'activitat, i d'una activitat sobresortint. Tenia cinc anys quan, per culpa d'una anèmia, el metge recomanà que anés a descansar i a fer cura de repòs o convalescència fora ciutat, ja que li afectà la vista. El portaren a casa de l'avi matern, a Sant Antoni de Vilamajor. Allí es passava les hores contradient el tractament que li imposaren; diuen que llegia en tot moment i en un desig de saber, d'informar-se, molt propi d'un esperit que estava destinat a cultivar-se i a crear.

Al retorn a Barcelona començà a treballar a casa del pare, propietari d'una barberia de la plaça d'Urquinaona. No era pas gaire actiu ni li plaïa aquell ofici, i ingressà a la joieria Valentí. Cap al 1916 és quan estudia a l'Escola de Belles Arts de Llotja, on aprendrà molt ràpidament els secrets del dibuix i la pintura que després ell mateix anirà treballant i perfeccionant.

Hem parlat de la seva dedicació a la lectura, però era més forta la seva passió pel dibuix. Dibuixava dia i nit i ho aprofitava tot per exercir aquesta difícil tasca, només possible amb una autèntica vocació.

L'any 1917 exposa per primera vegada uns dibuixos, deu en total, a les Galeries Laietanes, que amb molt d'èxit es vengueren tots, i això esperonà el jove Pruna, que no havia complert els 13 anys. El 1921, fa el primer viatge a París. Portava una carta de presentació de Sebastià Junyer i Vidal per fer-la a mans de Picasso. L'amistat concreta amb aquest pintor, que ja tenia fama en aquestes dates, fou important en la vida del nostre antecessor, que motivà que fes coneixences en el món artístic de París; entre les amistats que l'ajudaren cal esmentar Max Jacob i Jean Cocteau entre molts d'altres.

Però és l'any 1924 que inaugura la primera exposició important conjuntament amb l'escultor Apelles Fenosa, en una sala de prestigi de la *rue de la Bôetie*, la Galeria Percier-Jacques Level i Pierre Roché, que després foren els seus marxants. Aquest any exposa també a la Galeria Claridge, de Londres, on presentà dos anys després la seva última producció pictòrica.

La segona exposició a París i a la mateixa sala fou motiu perquè Josep Pla, que era aquells dies a la capital francesa, escrivís

que: «Pere Pruna es troba que avui és un dels artistes més discutits, estimats i, probablement, més envejats. Té una gran personalitat i la matèria primera és estimable». Després el temps i la seva obra confirmarien els mots profètics d'en Pla. La vida de París li fou aquests anys més aviat brillant des del punt de vista econòmic, pel fet d'haver entrat de *poulenc* a la Galeria Percier, ja esmentada.

Entre altres dades d'interès, Pruna guanyà el segon premi a l'exposició de l'Institut Carnegie, de Pittsburg i l'any següent exposà a Tokyo i sembla que va tenir un èxit no esperat.

El 1931, pren part en el concurs convocat sota el títol «Montserrat vista pels seus artistes» i n'és també guanyador. Però potser el més important, o el més sorollós, fou el «Premi Nonell», concedit pel jurat del Saló de Montjuïc, el mes de maig de 1936. Presentà en aquesta ocasió un gran quadre titulat «El vi de Kios». Aquesta obra important, com diem, provocà un gran escàndol perquè fou feta inspirant-se en una fotografia d'una revista francesa entre frívola i eròtica, titulada «Sex-Appeal». Tota aquesta campanya obeïa sens dubte a una organització, ja que s'imprimiren uns fulletons de quatre cares, on es veia reproduïda la fotografia i el quadre i tot un text demagògic, tractant-lo de plagiar, de vilesa pictòrica, etc. Alguns més extremistes, però probablement sorgits de la mateixa organització, penetraren en el Saló de Montjuïc, on era exposada l'obra, i la tallaren en diagonal, com ho han sofert altres teles: la «Venus del Mirall» de Velázquez, víctima de les sufragistes londinenses; la «Ronda Nocturna» de Rembrandt, o el «Crist de Sant Joan de la Creu» de Salvador Dalí. Protestaven perquè ho consideraven un plag, i es dolien que haguessin distingit aquest plag amb el premi més important concedit aquells dies a la pintura catalana.

Sempre ho hem considerat, i ara ho veiem clarament i sense passió, que és una de les millors obres d'en Pruna. Era un plag, però el mateix que el famós «Deujener sur l'herbe» de Manet, que també desencadenà un trastorn en el París de Napoleó III, protesta en aquest cas no pas per qüestió de plag, que llavors s'ignorava. Pruna, davant dels fets, renuncià al premi.

Considerem, però, que aquesta és una gran lliçó de pintura. Va inspirar-se en una fotografia que, certament, posseïa qualitats estètiques, però la superà centenars de vegades; l'artista en tal cas va fer el miracle, com podia haver-se inspirat i també seria «plagi» en un paisatge, una natura morta o un grup de figures. Pel cas era igual; el fet important és que havia pres un pretext i havia convertit el pretext en una gran obra de pintura.

Vingué tot seguit la guerra civil i s'exilià, i l'any següent, 1937, exposà a Londres. De retorn, continuà treballant en el seu domicili de la plaça Reial i li fou concedit el «Premi Ciutat de Barcelona» el 1965.

Treballà aquests anys, amb obres importants al Monestir de

Montserrat, on passà llargues temporades, i deixà alguns murals de gran qualitat, així com realitzà algunes obres també murals: la capella de la clínica Corachán i una altra capella, la de les germanes Reparadores al carrer de Ganduxer, ambdues a Barcelona.

Quant a la seva obra, considerem que és dels pintors més importants de la seva generació i si té una referència al Picasso rosa i també a les obres d'aquest artista i amb punts de contacte amb l'etapa que se n'ha dit «neoclàssica» o també «retorn a Ingres», hi ha, per damunt de qualsevol influència, una gran personalitat, estilitzant com podia fer-ho Modigliani, amb colors suaus, sensibilitat de vidre i agudeses en el traç i en la definició plàstica d'una obra com la seva, que cada dia adquirirà més consideració. Podem dir que si pel seu aspecte semblava més aviat barroer i brutal, era tot el contrari, d'una finor, una sensibilitat, un sentit plàstic tan acusat que per aixó aquesta successió meua, tot i que sigui com la núvia que mor abans del nuviatge pel motiu que no prengué possessió de la plaça d'Acadèmic, ens sentim molt honorats i, val a dir-ho, a la vegada, molt empetitits davant la talla d'un pintor com Pere Pruna.

Morí en una clínica de Barcelona, com queda dit al començament, el 7 de maig de 1977.

Siguin aquests mots breus d'homenatge al gran pintor i de recordança a tots, d'un valor a reivindicar entre els nostres artistes de Catalunya.

JUSTIFICACIÓ DEL TEMA ESCOLLIT

A través dels anys tothom ha fet aplega d'idees que voldria posar en un ordre de fila índia i mai no li arriba el moment de trobar o retrobar un temps propici i prou extens i tranquil per a desenvolupar aquesta idea vinguda o provocada per circumstàncies diverses. Aquí i avui, cal dir que la idea de descobrir antecedents a l'art modern, o potser diguem-ne contemporani, prové de l'observació dels documents i monuments de dues ciències com és ara l'arqueologia i l'etnologia, que han anat influïnt en el nostre segle XX ja a poques passes de la seva extinció, en tota manifestació moderna i, per tant, amb un propòsit d'absoluta creació. Potser aquest fet és el culpable de les influències esmentades, però cal dir que pot considerar-se com a inevitable, ja que els artistes de tostemps han estat sempre influïts per les imatges del seu entorn, és a dir, espai, i el seu instant, és a dir., temps. I, nodrint-se com a aliment del que veuen i palpen, acabaran sense proposar-s'ho, emprant formes que tenen una vinculació amb les coses que els han impressionat. Així s'han comportat els artistes de tota mena i de tothora: Wagner s'inspirà en el dringar d'un ferrer a Venècia que amb el mall picant damunt l'enclusa li serví d'inspiració per a crear el tema de Mime en el «Sigfrid»; si és famós el blanc de Zurbarán ho deu als encàrrecs dels monjos dels ordes religiosos que li feien comandes i l'obligaven que el blanc dels hàbits li exigís cercar la lluminositat que es despenia dels induments i dels seus plecs provocant el clar-obscur supeditat al corrent del segle, el tenebrisme, sumant-hi la influència de la blancor del seu poble d'origen, la localitat extremenya de Fuente de Cantos. Així mateix el cas del Greco, la singularíssima forma del qual ve condicionada pels seus antecedents a la pròpia vila nadiua, Fòdele (1) i a cent metres de les quatre parets enrunades que diuen que són de la casa on va néixer, una església ortodoxa amb pintures murals al fresc avui restaurades, que el noiet Domenico devia contemplar en assistir amb els seus pares als oficis religiosos i que constitueixen un antecedent del que faria després del pas per Venècia i les influències del Ticià, dels vitrallistes i mosaïstes, tot refós amb el clima ascètico-místic de Castella. Tant aquests com tots els artistes, supeditats a les imatges que els han envoltats i

que han creat el clima del seu viure i, en conseqüència, de la seva obra. Aquesta és una llei que serveix per a tothom. ¿Com no podien influir les dues ciències històriques esmentades en la creació de l'art contemporani?

Cal fer una observació dins aquests «justificants del tema escollit». A continuació expliquem que aquest «descobriment» entrecomat com cal i que fou provocat pels alumnes i «revelat» en el curs 1951-1952, tal vegada tenia en el seu moment una certa novetat més que no ara, amb 33 anys al damunt. Avui, però, sabem que no ho és, se'n parla tot i que el comentari crític sigui escadusser i limitat. Però fa aquests anys, els de Crist, que ho tinc entre papers, que tan aviat desapareixen, traspaperats, com es retroben, però coincideixen en les possibilitats del temps per a posar-ho en solfa.

Ara, ho exposo i vull dir el que penso i sento referit al cas proposat i per això desitjo parlar-ne més que no plantejar-ho, en aquesta aula solemne de la nostra Reial Acadèmia.

Cal puntualitzar també que aprofito l'avinentesa per fer alguna precisió donant a entendre el propi pensament que un ha forjat d'aquests problemes, tan complexos com eteris i que en diem *art*, un mot com qualsevol altre que serveix per entendre'ns.

(1) Avui es discuteix aquest origen i es planteja la teoria de la seva naixença a Hèrakliòn. No obstant, interrogats molts fòdelencs referent a aquest punt, tots asseguren que allí hi va néixer el gran pintor i assenyalen les ruïnes de la casa enmig del bosc proper a l'altra banda del torrent que s'escorre per la part esquerra del poble. De la naixença del Greco a Hèrakliòn o Candia, n'és del parer l'il·lustre tractadista d'art Josep Gudiol en la seva obra monumental: «EL GRECO», 1541 - 1614, Barcelona, Polígrafa, 1971; així també altres historiadors estrangers.

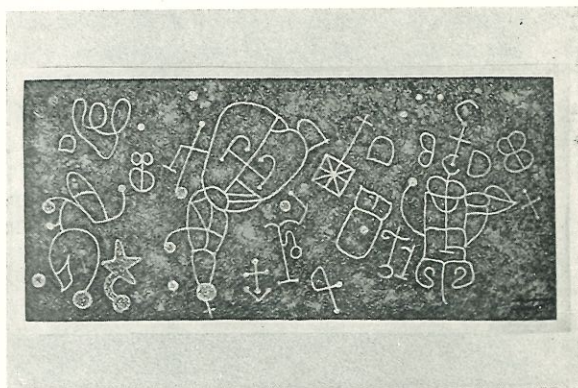
¿COM VÀREM COMPROVAR QUE L'ARQUEOLOGIA HAVIA INFLUÏT L'ART CONTEMPORANI?

Era l'any 1951 que el director de l'Escola d'Arts i Oficis Artístics, llavors el mestre Frederic Marès, em cridà perquè m'integrés en aquesta escola com a professor. La coneixença venia de molts anys anteriors, a través de l'Escola Superior de Belles Arts barcelonina. I així em donava la greu responsabilitat de dirigir una nova secció de l'esmentada escola, creada aquest any a començament de curs, situada en el sector de l'Avinguda de Sant Antoni Maria Claret i Avinguda Meridiana. Aquí organitzàrem tot seguit el que havia d'ésser l'esperit d'aquesta escola, que inauguràvem. L'integraren a la vegada els professors Lluçà Navarro-Rodon per al dibuix, Tomàs Bel per al modelat escultòric i Francesc Sanllehí, que, com a arquitecte, s'encarregà del dibuix lineal. Amb ells procuràrem, donada la situació, que, si no era estrictament suburbial, estava en un entremig, la formació dels alumnes, més que per fer artistes o artesans de gran qualitat, que aquests sorgeixen sense proposar-s'ho, per donar-los a la vegada una orientació de les coses de l'esperit, en matèria d'art, sense oblidar demés de la pintura i l'escultura partint del dibuix, la literatura, la música, el goig del paisatge, la descoberta de monuments arquitectònics i tantes coses més que motivaren la formació d'un nucli de joves que avui gairebé com a professors, inunden l'escola al·ludida. En compto set, els quals entre aquesta i altres feien la revista «Arpa», per raons de la seva situació urbana al Camp de l'Arpa.

Tots els alumnes assistien a la classe que donàvem d'Història General de l'Art, i vaig veure que en els exercicis de classificació d'estils, d'èpoques i cultures, algunes de les peces dels períodes paleolític, ibèric, o d'èpoques de l'Edat Mitjana, les entenien com a obres de l'art contemporani. I vaig arribar a la conclusió que es tractava d'un error, ben cert, però un error intelligent que ben mirat, més que considerar-lo falla, mereixia un premi, tot i que fos amb l'advertència pertinent. Les peces que eren projectades a la pantalla i que els alumnes havien de classificar eren, entre les que recordo, les següents: unes incisions o baixos relleus a la pedra d'època neolítica, del lloc de Savassona, en el terme municipal de Tavèrnoles, proper a Vic i al vessant de les Guàrdies, que invariablement tots classificaven així: «Joan Miró, segle XX», després feien el seu panegíric o adequada crítica personal. Entre aquestes imatges, hi



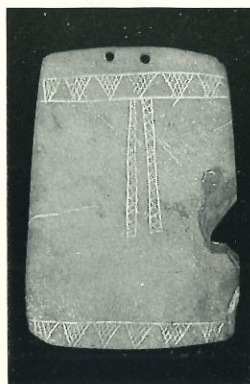
Savassona (comarca de Vic).
Grafitis neolítics damunt
les roques.



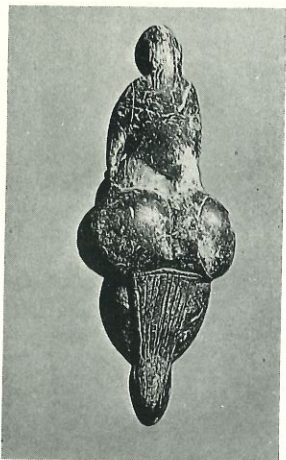
Savassona. Desenvolupament
de grafitis neolítics
copiats per
Douglas Mazonowicz.



Plaqueta de pissarra, anvers.
Amb representació zoomòrfica.
Huelva. Utilitzada a
manera de penjoll.



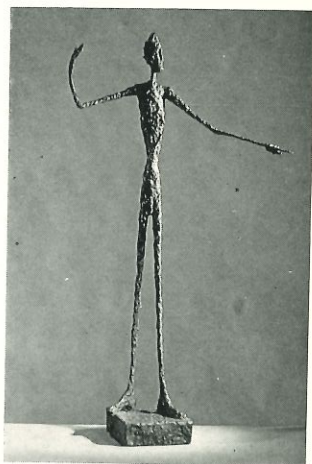
Revers de la mateixa
plaqueta. Huelva.



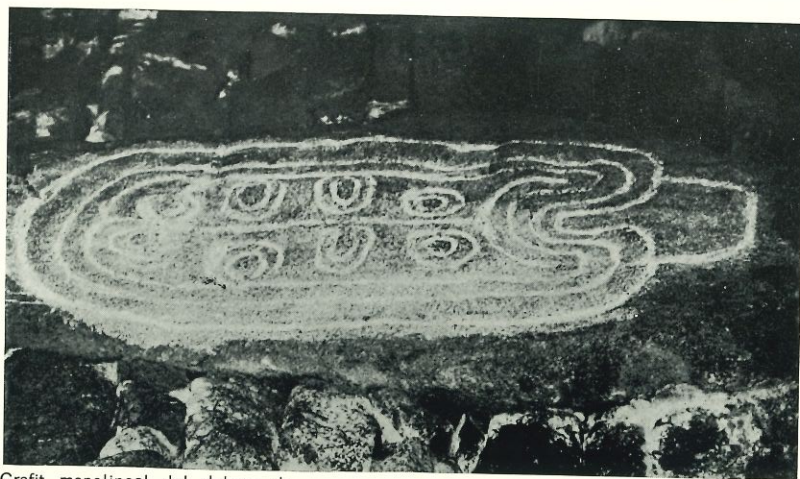
Venus de Lespugue,
paleolítica. Museu
de l'Home. París.



Venus de Brassempouy,
paleolítica. Museu Nacional
d'Arqueologia, Saint-
Germain-en-Laye.
Yvelines. França.



Escultura d'Alberto
Giacometti (1947).
«The Tate Gallery».
Londres.



Grafit monolineal del dolmen de
Pierres-Plates a Locmarier.
Bretanya, França.

havia la d'una plaqueta de pissarra, amb incisions, també neolítica, de caràcter figuratiu, un ocell tal vegada, plaqueta per a dur penjada al coll per a defensa de malefics, trobada a Huelva. O les petites escultures de les venus, la de Brassempouy, coneguda per «figurine à la capuche», procedent de la «Grotte du Pape», paleolítica d'un nivell gravetià, al Museu Nacional de Saint-Germain-en-Laye, i així mateix la Venus de Lespugue, del Museu de l'Home, a París, que tots classificaren com a obres escultòriques modernes i que un altre més coneixedor de l'art contemporani, no dubtà gens a especificar com a creació de Constantí Brancusi.

Tot això fou motiu de pensar en l'encert o, més ben dit, en l'agudesa dels alumnes que podríem dir que descobriren els orígens de l'art contemporani sense saber-ho, però unes raons els donaven peu a trobar-hi uns paral·lels que mai en la història de l'art no s'haurien donat si no era aquest salt gegantí que va de la prehistòria fins a tocar plenament en el ventre del segle XX.

Aquesta divertida facècia —o potser fóra més just dir-ne exercicis per distingir les formes— féu que emprés el mateix sistema a la inversa. Per exemple, projectar obres de Giacometti, les quals, pel fet d'ésser poc conegut per estudiants que s'introduïen en la història de l'art, ho interpretaven com a escultures primitives. Qui deia que eren figures votives ibèriques, qui les feia més antigues i ho qualificava d'obres del neolític.

Igualment, quan en aquests anys començaven a valorar-se les obres del Modernisme o *Art Nouveau*, les pintures murals cretenques, en fragments i, en tal cas, les reconstruïdes *in situ* per Evans del palau de Cnossos proper a Hèrakliòn, en particular les de la sala del tron, la cambra de la reina, les del vestíbul superior de l'escala noble o la que és coneguda per «Príncep dels Iliris», deien que eren dels volts del 1900, i no cal dir quan després aparegueren les de l'illa de Thera o Santorín, descobertes per un dels professors que deixà més empremta en els meus escassos coneixements arqueològics, Spiridon Marinatus. Aquestes obres avui divulgades, pertanyents a la cultura minoica, com els simis de color blau enfilant-se o el de dos boxadors o els paisatges propers a un riu, les figures rebatudes damunt la superfície, tot i que en dos casos els cèrvols foren també qualificats d'obres de Picasso.

Aquests fets constituïren com un obrir els ulls a una nova visió, perquè, confessem, els professors aprenen molt dels alumnes. Es tractava al cap i a la fi, d'un fet que tenia paral·lel amb el Renaiement, és a dir, no el fet en ell mateix però sí el fenomen. Inspirar-se en cultures anteriors, només que en aquest cas era un canvi totalment antipòide, un gir de 180°, i, naturalment, el producte de la novetat. Perquè, ¿qui en sabia res, fa cent anys i escaig, de les obres de la que coneixem, potser en definició mal expressada, per prehistòria?

Certament, no és la prehistòria isolada que ha format la plàstica del nostre segle, sinó aquesta i molts altres ingredients, entre els quals no descaracteriem els que provenen de la valoració etnogràfica, els de la popularització, així i tot en redundància, de l'art popular. I l'art popular també hi té a veure amb referència als objectes de l'era protohistòrica, ja que el fet de projectar una visió, repetida en els museus de fragments de ceràmica, moltes vegades sense el vernís, terrosa, de to i de textura, motiva també, per extensió, la valoració d'altres aspectes referits a les coses noves, a les creacions; no en va una de les modes d'aquests últims anys ha estat fer una pintura o un dibuix, per exemple, i després, destruir-lo, cremar-lo, estripar-lo. Si no hi ha el precedent de veure la ceràmica fragmentada o reconstruïda mancant-n'hi una bona part, si no contempléssim en una vitrina magníficament presentada i il·luminada un dibuix o una pintura com un fragment del que sigui, malmès pel temps i per la constant erosió de la deixadesa humana, a ningú no s'hauria ocorregut dibuixar i després mutilar, dibuixar de nou, castigar en un mot, en la qual cosa l'explicació dels erudits, i a manera de justificació, és que constitueix una representació del temps i de la seva susdita erosió.

Tenim com a premissa que dues ciències noves vénen a envair, tot i que sigui lentament, el món de l'expressió mitjançant les troballes i els descobriments d'elements per servir d'estudi, una mena de cobaies en els quals fer experiments, i el resultat fou la divulgació de totes dues: la prehistòria i l'etnologia. Sense elles no hi hauria modernament, o contemporàniament, les transformacions formals de Picasso, tan interessat en la ceràmica ibèrica, com així ho testifiquen uns fragments que posseeix el nostre Museu Arqueològic o no hauria sorgit la pintura anomenada *naïf*, recreació de la ingènua manera i, per tant, sense una escola de dibuix o pintura, tal com la pressent i la sent l'artista, posant-hi amb preferència el sentiment i no gaire més.

Aquestes manifestacions provenen del fet que els artistes, siguin de l'especialitat que siguin, es nodreixen del món que els envolta, tenen ulls per veure-hi, tacte per comprovar l'existència de la naturalesa tal com és o tal com la veuen o palpen, sentir la música, harmònica o inarmònica, però constituïda per una sensació acústica de sons enllaçats, que serveix de base a la formació d'un contínuum tonal i, en conseqüència, la creació del fet que coneixem per música.

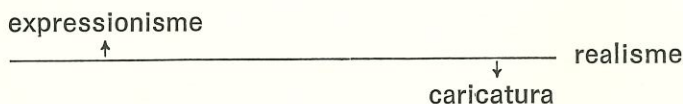
La influència de l'art de Grècia i Roma provocà les formes del Renaixement, que, si enfoca l'inici el segle XV, es perllonga fins al XVIII travessant, per llei del pèndol, el moviment de formes oposades de l'estil Barroc.

La conseqüència paral·lela al Renaixement que, per miratge, informa l'art del segle XX, són les dues ciències novíssimes, desco-

negudes unes dècades anteriors com hem dit, i molt menys divulgades, com succeeix en l'actualitat. I és ben cert que ningú no les coneixia si no era un escadusser erudit que no el prenien seriosament; cal esmentar el cas de Marcelino de Sautuola i les pintures d'Altamira, que descobrí el 1879, i, per altra part, les poques manifestacions que no eren valorades. Tot aquest voluminós tresor està avui a l'abast de tothom; els mitjans de comunicació divulguen d'una manera assequible les troballes i els objectes descoberts, estudiats, classificats, gairebé vulgaritzats per tots els mitjans i posats en exhibició en exposicions i museus. Vol dir que aquesta divulgació arriba a totes les esferes, des del periòdic i la revista de notícies, informativa d'esdeveniments i fins i tot de frivolitats, fins a la ràdio i la televisió. Imaginem el cas concret: ¿qui no ha vist el bisó d'Altamira, una imatge que fins i tot ha arribat a crear una marca de tabac? (1).

Seria amb aquest motiu un nou Renaixement, d'una època allunyada que encaixa en un moment determinat que és el nostre, que no copia però s'hi inspira sense adonar-se'n ni tenir-ne plena consciència. I si el Renaixement dels segles XV i XVI tracta d'arribar a la perfecció dins el realisme, de l'idealisme i el simbolisme grecoromà, aquest és el retorn a les formes primitives, a les de deformació d'aquesta realitat o d'aquest més o menys pseudo-realisme. Tal deformació ha arribat, per conducte natural, a l'expressionisme. És el gust de posar accent a les coses, estrafer-les per fer-les més entenedores o més assequibles a zones humanes verges. L'arqueologia com a retrobament de les formes primigènies, en el balbuceig de les cultures, però en molts casos en mans de creadors o, com mínim, d'artesans. L'etnologia com un altre retrobament a la vegada, però envers l'estat primitiu i verge de l'ésser humà, instintiu, nascut de l'arrel si no de la llavor, que és més primerenca i llunyana: les figures ciclàdiques, les venus paleolítiques esmentades, els siurells mallorquins, la terrissa popular...

Però no podem dir que aquesta producció artística, on hi ha l'emoció i la sensibilitat necessàries per a considerar-les dins de l'àmbit que hem mitificat des de fa alguns segles, pertanyi a la cosa «mal feta», a la inexperiència, en un mot, d'allò que «no en saben més», a la caricatura, però no és així sinó tot el contrari. Vegem l'esquema que proposem per entendre que tant en l'art primitiu com en la tradició etnogràfica el mestratge de la qual ha passat de pares a fills, modificant-se i perfeccionant-se fins a arribar als nostres dies cristallitzat en unes formes que són les que coneixem i apreciem; pot ser el següent:



Si partim de la línia on dipositem la serenor de la imatge reproduïda i que ens dóna una idea que traduïm per la seva semblança amb el *realisme*, si castiguem aquesta imatge, es produeix la *caricatura*. La caricatura és la torsió que fa risible i rebaixa uns enters la imatge susdita. Generalment està creada amb una intenció crítica i de descrèdit, de burla o de difamació, sense treure-li uns valors, que té certament. En canvi, l'*expressionisme* és igual però a l'inrevés; aquí també hi ha un gir de 180°, perquè és la deformació per accentuar la imatge, fer-la més punyent, fins i tot, potser, més entenedora i no rebaixar-la sinó sublimant-la: si a l'horitzontal hi posem Velázquez, descendant a la caricatura —i cerquem un nom il·lustre—, posem-hi Daumier; contràriament a l'*expressionisme*, caldria situar-hi, en general, la pintura com l'escultura romànica, i posem com a cas símbol l'extraordinària figura del Pantocràtor de Taüll o uns exemples més moderns, les pintures negres de Goya, les especulacions dels alemanys del *Blaue Reiter* o l'aberracionisme del Picasso postcubista. Heus ací un origen que potser no és nou del tot, però sí que en època moderna té un pes específic en la balança de la creació, aquesta persistència de les imatges posades en evidència aquests últims vuitanta anys, tot i que ja fossin conegudes amb anterioritat. Contenen que Lope de Vega tenia notícia de les pintures rupestres de les coves d'Albarrasí, però devia suposar que era obra d'uns pastors a tot allargar d'un segle abans.

En les deformacions com en els canvis de tendència que provoquen el gust general d'una societat, hi ha sempre el cansament de les formes que ja han assolit una divulgació i han arribat a ocupar una àrea virtualment absoluta. Tal ha succeït al llarg dels segles amb els estils nous que motivaren que l'anterior periclités, com en la consciència dels pre-rafaelites anglesos de mitjan segle passat, quan es plantegen el problema i diuen: «Rafael arriba a la màxima cota de la perfecció i no és possible superar-lo; no queda altra solució sinó d'anar abans de Rafael...», és a dir, els primitius italians. Ja fou un intent el d'aquests pintors britànics comandats per John Ruskin, quan no es coneixien d'una manera directa i en tota l'extensió àmplia i completa ni els valors avui reconeguts de l'etnografia, tant la casolana com l'exòtica a nivells de tradició, que vol dir successió generacional: avis, pares, fills, néts, etc., i la de creació arqueològica, en la qual sens dubte també es barreja la tradició mantinguda per les troballes artesanals.

Aquesta recerca del passat és permanent en la història de l'art i reviu, «revival», en moments precisos i que encaixen oportunament amb la societat d'una època determinada. Maksim Gor'kij, criticant els pre-rafaelites, diu: «Jo contemplo els quadres de Rossetti, de Burne-Jones, i quedo admirat que aquests talents tan poderosos i al mateix temps tan sensibles cerquessin la seva inspiració en el passat. ¿Per què no volien o no podien aproximar-se a la vida contem-

porània?... Aquesta forma de vida no deixa gairebé esclatxa per als poetes, els quals es veuen obligats a buscar la bellesa en els cemen-tiris del passat». (2) Aquest comentari és oportú i ve a confirmar una constant, la de cercar les arrels abans de llançar-se a l'aventura i a la incògnita del futur, potser amb un sentit inconscient o subconscient de conservació, i així es comprèn que existeixin moments de retroacció com el Renaixement, el Neoclàssic o la nostra Renaixen-ça, la qual ve a demostrar-nos una necessitat, bon tros problemàtica, però històricament evident, de retrocés en el temps, de cercar fonts en el passat. Josep M.^a de Sagarra en una «Introducció» al volumet de l'*Antologia dels Jocs Florals*, diu: «Milà i Fontanals, Rubió i Ors i Marià Aguiló representen en aquell moment el gran triangle de la batalla poètica. Si s'haguessin abandonat al propi impuls, probable-ment haurien vestit els Jocs amb una fascinant indumentària me-dieval, amb vestits llampants, cigales d'or, arpes fabuloses, gorres de vellut i sabates punxegudes. Aquells homes terriblement romàn-tics, enamorats de les runes i de la vella tradició, somniaven, per al torneig poètic, el clima de la Watburg, de les festes de Tolosa o de la cort de Joan I. Però, com que eren persones de seny, no volgue-ren matar tot el que era gras, i es limitaren als fracs, a les levites i a la indumentària del vuitcents». (3)

(1) Aquesta idea sorgí en el Congrés d'Arqueologia ..Prehistòrica... celebrat a ..Burgos per l'any ..1953. en el qual alguns assistents, entre ells l'arqueòleg, acadèmic d'aquesta de Belles Arts, el doctor Eduard Ripoll, proposaren a la Tabacalera, S. A., de canviar una marca de tabac on figurava un búfal, espècie que no habità la Península, amb un bisó d'Altamira, que aquest sí que és testi-moni de la seva existència en el nord cantàbric. I fou acceptada la iniciativa i aparegué la flamant marca que tant plauria a qui valorà i autenticà aquestes pintures, que fou l'il·lustre arqueòleg Abat Breuil.

(2) James Redmond *News from Nowhere* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1970, pàg. XXXIII.

(3) Josep M. de Sagarra *Antologia dels Jocs Florals*, «Introducció», pàg. 9. Tria i pròleg d'Octavi Saltor. Ordenació i notes de Josep Miracle. Barcelona, Se-lecta, 1954.

LA PREHISTÒRIA I L'ETNOLOGIA COM A FONTS D'INSPIRACIÓ

Arribaríem a la conclusió que l'aixovar d'èpoques pretèrites, i especialment l'escultura i la pintura, han estat els mitjans d'inspiració més acusats de l'art contemporani. Hem d'advertir, però, que no totes aquestes restes, testimonis d'un altre temps, són les úniques fonts d'inspiració. Són moltes les coses i pressions que influeixen, malgrat que siguin algunes com les esmentades, les que potser han pesat més en l'art contemporani. A l'entorn del ser humà d'avui i de cada moment hi ha infinits vectors que es dirigeixen cap a ell i en ocasions en contra d'ell amb dèficit o amb superàvit. Hi ha, com hem dit, moltes altres manifestacions que hi tenen motivació i empremta, tot i que hi descobrim substrats més aviat genèrics que específics, que és el que ara ens interessa i així mateix en moltes altres manifestacions de la vida quotidiana.

Hem dit que l'aixovar d'èpoques pretèrites podria, o millor dit, és, l'estre o la inspiració per a l'art actual i creiem que és així. Origen i valoració de la prehistòria i el resultat de l'emoció i el gust del que és popular i primari. I és que la inspiració per a qualsevol creador està en tot lloc i moment, només és qüestió de saber-ho veure. Aquesta, la inspiració, està per damunt de l'ésser humà; no en va hi ha aquella definició de l'art que diu: «...és el moment en què l'artista es troba sol i només té contacte amb el seu àngel».

Heus ací dos exemples d'inspiració a més dels apuntats anteriorment, que ens justifiquen aquests mons posats en descobert i divulgats com el que ens ocupa, diríem «Urbi et Orbe».

El cas de Verdager n'és un. En certa ocasió un gran assagista com fou Guillem Díaz-Plaja, que m'examinà en una de les seves primeres actuacions a la càtedra de literatura quan feia pocs dies que l'havia guanyada brillantment, em preguntà, per conèixer la meva dedicació i vocació a Verdager, quins podien ésser els mitjans que havien provocat aquella riquesa de llenguatge quan ell considerava que la cultura de Jacint Verdager era més aviat mitjana. Li vàrem respondre tot seguit que Verdager va descobrir el seu llenguatge, tan ric d'adjectius, de paraules aparentment noves, de verbs que semblava que inventés, només recorrent les masies del seu entorn.

Diríem avui que fou el seu «environment» literari; allí, en els punts bon tros isolats en el seu temps, tan isolats com illes rodejades de camps que constituïen fronteres que moltes vegades avis, pares i fills gairebé no travessaven, s'havia conservat pura la llengua i allí hi havia la base lingüística de la qual Verdaguer absorbí tota la riquesa. Aquest era el secret que unit, naturalment, a la seva poderosa imaginació, a la seva inspirada veu, féu possible la gran obra verdagueriana. Cal pensar que aquest isolament no és ni exagerat ni pretén ésser pejoratiu, tot al contrari. Fa cinquanta anys i potser algun més, a Folgueroles, el poble de naixença del gran poeta, els vaillets de vuit, deu o més anys no havien vist mai el mar i alguns no havien vist el tren ni estat a Barcelona. El mateix Verdaguer no l'havia contemplat, aquest mar blau, quan començà «L'Atlàntida», i, com aquests vaillets del poble, per imaginar-se'l, es posava ajegut a la gespa dels prats veïns, mirava el cel; la imaginació hi feia la resta, i així tenia una imatge virtual, si es vol, però aproximada a la realitat, de com era aquell mantell blau que cobejava sense assolir-lo. Les coses han canviat molt, tant, que no fa gaires anys, potser vuit, un dia arribà amb una maleta en aquest poblet de Folgueroles, situat en el límit de la Plana de Vic i les Guillerries, una noieta filla de l'alcalde del moment. Li vaig preguntar d'on venia i em respongué tranquil·lament i com la cosa més natural del món: «D'Àustria». No en va havien passat, com diem, més de cinquanta anys decisius i canviants fins aquests extrems. Tal vegada, sens dubte, Verdaguer no podria ara treure la riquesa del llenguatge d'on procedia, ja que les masies, tot conservant encara algunes de les seves virtuts ancestrals, han estat capgirades de dalt a baix.

I un altre exemple d'inspiració aprofitant les influències o els objectes de l'entorn és un dels molts del nostre arquitecte Antoni Gaudí. Cert dia discutien amb Francesc Berenguer, un dels seus més eficients col·laboradors, referent a com farien els capçals de les agulles de l'absis del Temple. Així, pel recinte de la Sagrada Família, amunt i avall tot dialogant, entraren en el raonament de com i què podia fer-se per encapçalar els terminals de l'absis com queda dit. Berenguer feia variades propostes, les quals no plaïen a Gaudí. Parlava de col·locar-hi els sants barcelonins o catalans. Insinuava de posar-hi àngels amb ales daurades que havien de relluir amb l'esclat del sol mediterrani, en fi, tot eren consideracions i propostes. Però Gaudí anava rumiant, diríem ara, amb la motivació que provoca el tema tractat, que si restava virtualment callat era que tenia connexió amb la inspiració corresponent seva i tractava de trobar el desllorigador a les orientacions de Berenguer. Finalment, agafant unes herbes de les que creixien en el recinte del Temple a cel obert, digué: «Amb aquesta planta, que és aparentment insignificant i que trepitgem sense cap mirament, tenim una forma excepcional, meravellosa, plena de sentit plàstic, perquè la naturalesa en té i en té

amb plenitud. Preneu algunes d'aquestes herbes del recinte i amplieu-les alguns centenars de vegades, fent la corresponent anàlisi d'estilització». Aquí tenim ara aquests terminals de l'absis que són autèntiques herbes, humilment desconegudes, que ningú no veu, passen inadvertides, però poden constituir, com ja ho són, un motiu d'estètica i també d'ètica, fins i tot involucrant-hi aquella frase bíblica que diu: «Els humils seran exalçats i els poderosos humiliats». Però tot fou causa de la inspiració en un motiu proper, a l'abast de la mà, que hi és però que no veu tothom i cal celebrar quan algú el descobreix.

Es trobarà estrany que sostinguem la influència de motivacions remotes, posades de relleu, estudiades amb intents de precisió millimètrica, sistematitzades per legions d'estudiosos, per savis que intenten descobrir els misteris que posseeix aquesta humanitat primitiva. En posar-se en relleu i divulgar-se fins a uns extrems inaudits en mitjans de comunicació escrita i visual, provoquen una reacció en els artistes, fàcils receptors de tota novetat, i més si aquesta novetat conté un misteri, quelcom indexifrabable. Ja hem dit que no tot l'art contemporani n'és un reflex absolut; hi ha moltes influències per entremig, altres fonts que provoquen la inspiració, però la força de la història primitiva, la dels creadors analfabets, del món que en diem popular, potser amb denominació mal expressada, aquest gust per la cosa torçada, deformada, exagerada, que un dia era del domini dels intel·lectuals però avui és del domini públic més o menys seleccionat, ens porta a admetre aquesta segona influència d'una altra ciència no menys important, posada de manifest.

Hem parlat d'etnografia i podríem traduir-ho en folklore, tot i que el mot, també traspasat o transvasat a la *mass media* com a la *mass infima*, té connotacions diverses i moltes d'aquestes connotacions han fet que el mot hagi caigut en el desprestigi; però cal no fer-ne cas i mantenir un nom que vol dir, per si mateix, tota una altra ciència, tot un món d'interès per a l'estudi de la humanitat.

Joan Amades, l'il·lustre folklorista amb el qual vaig conviure catorze anys a l'Institut Municipal d'Història, diu en un dels seus llibres, (1) un dels cent i més dels publicats, que féu la primera definició del folklore el savi anglès William Thoms, que es considerat el fundador d'aquesta ciència, en la revista «Folklore Record» i en el primer número que publicà a Londres l'any 1846. En general es fan diferències entre etnografia i folklore, tot i que tinguin un denominador comú. Per tant de les dues parts, seccions o canalitzacions distribuïdes pel món, és la que ha influït l'art dels nostres dies. Certament entenem que la diferència de les dues accepcions o conceptes no és sinó que l'etnografia és la descripció pels entesos de la vida de l'home en els seus orígens, en l'*etnos*, mercès als testimonis que ofrenen les troballes fetes en les excavacions. Contràriament, el folklore és tot el que feien aquests éssers primitius ante-

cedents nostres i dels quals més o menys transformats som hereus i continuadors, interessats a descobrir les essències de les cultures.

Tot i que sigui anecdòtic, aquest goig estètic per la cosa vella, antiga o malmesa pels segles, es posa de manifest en un rodolí aparegut a Vic, i escrit en «L'auca de la Ràdio», quan encara era la «telefonía sense fils». Entre els quaranta-vuit rodolins, un expressava aquest gust tot dient:

Mossèn Gudiol ho ha mirat
i ho troba poc rovellat.

Aquí sintetitza irònicament que els savis, aquells anys —era el 1924—, tenien el goig de demostrar el pas del temps amb el rovell, l'erosió, el verdet, suficients per donar qualitat a qualsevol cosa, antiga; fet i fet, doncs, tot plegat constitueix el fonament del goig dels artistes que creen o creuen crear vivint l'instant, per no dir que projecten a instants futurs, el plaer per la «textura», plaer que el pas del temps, la mutilació, el desgavell de les coses, vénen a atorgar un valor que no tenien. ¿Podem imaginar la Venus de Milo amb braços? Seria, almenys per uns quants anys fins a imposar-se pel costum, el descrèdit per aquesta gran peça hellènica que té una indubtable popularitat. La preferim mutilada, l'estimem més així, perquè sabem que ha estat víctima del temps i que el temps, quan la cosa s'ho val, ennobleix com el cabell blanc ennobleix les testes venerables dels nostres personatges encara vivents.

Els exemples per donar testimoni d'aquesta influència, els podem veure en l'obra de molts artistes, precisament els que creuen estar a l'avantguarda de l'art, malgrat que ara aquesta «avantguarda» estigui en la línia, no pas del prestigi, però sí de la revisió. Posem un paral·lel en aquest cas, de la música. És sabut que per saber com vivia aquell home del paleolític no tenim altre mitjà que la confrontació amb els qui viuen encara avui en una cultura que quedà petrificada, el viure dels quals no deu diferir gaire dels de fa vint mil anys, posem per cas. Heus ací la música dels pigmeus, que segons els etnòlegs tenen una vida aproximada a l'home del paleolític. Aquesta música, que podem sentir per mitjà d'enregistraments, té una constitució tonal paral·lela a d'altres del moment i la seva projecció o la seva utilitat és la mateixa de les pintures rupestres, un propiciar alguna cosa desitjada per necessitat vital. ¿Podem imaginar què representava la cacera d'un bisó? Cal pensar que venia a ésser tan important com guanyar avui una travessa de catorze resultats, en les apostes del futbol setmanal del campionat de Lliga. Un bisó era una obtenció de mitjans, tots aprofitables: la carn per menjar, la pell per fer-ne peces de vestir i sobretot per abrigar en època glacial, que era la d'aquest període de la història; el greix, els ossos per a treballar-los i fer-ne agulles, punxons, ganivets i tan-

tes coses més d'utilitat domèstica. Tenir la imatge del bisó pintada i ben pintada, que això sembla que devia posseir un valor, era entrar en possessió d'un poder damunt de l'animal, tenir més facilitat per a la caça, dominar l'objecte cobejat i de fàcil obtenció. (2) Així mateix, encara avui en les tribus africanes com l'esmentada dels pigmeus, que fins entrat el mig segle actual vivien en plena cultura paleolítica, la seva música és una successió de reclams per a caçar animals, especialment ocells, com en certes comarques de Catalunya, que encara és el sistema que s'empra amb aquest fi, tot i que no sigui autoritzat. Veiem, doncs, com la manifestació artística comença amb una clara potenciació materialista, de funció vital, del que en diem irònicament el «primum manducare». Avui, el temps, que és el millor sistema semàntic, ha modificat la finalitat d'aquelles obres i ha influït els nostres artistes. A vegades és molt directe, a vegades ve embolcallat per ingredients diferents i múltiples amb orígens variats i polaritzats a d'altres estadis, dissimulant aquests orígens o apartant-se'n.

Si després de sentir la música dels pigmeus, música enregistrada fa uns cinquanta anys, aquests homes d'un paleolític present, música de percussió que devia incloure aquests segles passats amb modificacions més o menys creatives i evolutives a gran part de la música africana, avui en un país que es creu ésser capdavanter de la més avançada civilització, els Estats Units de Nord-amèrica, també influïts per aquest món procedent d'Àfrica, ha fet una amalgama que, potser donant el tomb i fent la volta completa —aquella dita tan nostra de «Roda el món i torna al Born» o «al Mas» com deia Josep Pla, domina entre els percussionistes de les grans orquestres de jazz, els coneguts «drummers», una percussió paral·lela a la dels pigmeus, encara que més elaborada però amb contactes que delaten els orígens i no pas gaire evolucionats.

Recomanaríem com a solistes Stan Levy, Alvin Steoller, Irv Cotler o l'orquestra de Billy Mai i així mateix el duo Les Baxter, Dick Farrell o Pepe Dominguín... El canvi hi és certament, hi existeix un propòsit estètic, un goig del ritme, una complaença sonora, però aquest goig estètic, ¿no devia ésser també, en part, el dels pigmeus i el de la hipotètica música que podien fer el homes d'Altamira o més ençà, ja en el neolític, les dansarines de faldilles llargues i cos nu a l'entorn d'un sàtir itifàlic, a deduir, una dansa de propiciació procreativa, de les famoses pintures de la localitat del Cogul a la comarca de les Garrigues, propera a Lleida?

Creiem que conscientment era una obra utilitària i amb aquesta funció específica i en aparença al marge de tota sensibilitat de l'esperit, però també creiem que en la subconsciència ja bategava, ja hi existia l'emoció de l'artista, perquè en molts casos ho era i en la perfecció formal i en la seva intrínseca emotivitat hi havia també una major propiciació i per tant, un resultat positiu. No obstant això,

repetim, hi havia l'artista, i el contemplador tenia una complaença molt profunda, però en estat viu que es desenvoluparia en les generacions futures fins a arribar als nostres dies.

Que avui ens hi inspirem és un fet demostrable. Referent a la manifestació històrica d'un passat allunyat del qual només podem fer deduccions per manca d'escrits —d'aquí això de «prehistòria»—, aquesta inspiració quedarà probablement en hipòtesi més o menys aproximada i dins una aproximació molt genèrica.

Afegiríem el que contenen de Joan Miró, i, ara retornant al nostre segle, el que tingué el llibre de l'abat Breuil sobre prehistòria, damunt la taula del seu estudi durant llarg temps i en diferents temporades, que anava llegint i, diríem, paint. No en va hi ha coincidència entre aquella que justificadament en diuen «pintura màgica» pel fet de tenir el propòsit màgic, misteriós, de propiciar un poder damunt d'un ésser viu i la pintura màgica, derivada del sobrerealisme, en la qual Miró té una significació capdavantera.

Afirmà Cirlot, que fou un agudíssim crític, que eren en el seu temps pintors de «magicisme plàstic», segons diu, Joan Ponç, Antoni Tàpies i Modest Cuixart, que creu que «constitueixen la més ferma i sorprenent revelació en tal sentit», i afegeix que «el que Erns, Miró i Klee no eren sinó pressentiments, en aquells s'està convertint en realitat». (3)

Cal advertir que aquest sentiment màgic, que qui posseeix la imatge d'un altre, persona, animal o cosa, té un poder damunt d'ella, encara existeix en certes zones més o menys isolades de la muntanya. Però no anant tan lluny, enguany, en parlar d'aquest problema en la classe d'Història de l'escultura, en l'Escola de Llotja, dos alumnes ja adults afirmaren que ells hi creien. Vol dir la força d'una tradició o creença com aquesta que ha imprès en els éssers humans i que encara avui és plenament viva, tot i que els arqueòlegs actuals la discuteixin uns i la rebultgin altres.

A continuació de l'afegit comentat el magicisme de Joan Miró, i a manera de «coda» final del capítol, volem posar-n'hi un altre, referit a un artista jove i al fenomen que justifica la teoria o hipòtesi de la qual parlem. Després d'estar exposada l'obra del jove artista reusenc Joan Casals en el Centre de Lectura, de Reus, passà a la sala d'exposicions del Palau Marc, a Barcelona, seu avui de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, durant els mesos de juny-juliol de l'any passat, on celebrà una exposició adient amb el nom i la història de l'edifici: *Artistes de Reus*, ben justificada, ja que el palau fou construït per l'anomenat Marc de Reus.

Un dels artistes que exposà era Joan Casals, amb unes llesques de pedra llicorella litografiades amb signes calligràfics que eren conseqüència de les tauletes caldeo-assíries, a una distància de gairebé quatre mil anys de nosaltres. És segur que si no hagués vist reproduïdes en qualsevol història de l'art o en alguns museus, el Louvre,

el Britànic, o el de Montserrat, els fons recollits pel savi benedictí Pare Bonaventura Ubach, aquestes taules amb signes de difícil interpretació per als qui no han penetrat en aquesta gran cultura del món antic, l'obra seria una altra de diferent si no oposada.

La influència i la divulgació de l'arqueologia són justificants que l'artista fes obres tan semblants, i tant, que no hi ha motiu per creure en la coincidència ni, diria, la còpia, sinó en les imatges que hi quedaren en la consciència o subconsciència i sortiren després fins i tot imaginant l'autor que era una creació original.

Diu Jaume Sans, que presentà aquestes obres de l'artista que ens ocupa, que, «Partint de les esteles mesopotàmiques, la petjada, el signe poètic de les calligrafies i la signatura ingènua de l'adolescent, em sembla endevinar —diu— un mateix fil conductor que obeeix a l'instint ordenador, assenyalant aquelles coses fora de nosaltres en les quals projectem imatges de l'esperit».

Hi pot haver, per tant, una certa raó, ja que dos éssers humans posats a distància tenen les mateixes reaccions, però avui les imatges del que era desconegut fa cent anys o més provoquen una projecció, tenen una força, una, diríem, màgia, que surt més o menys traduïda, però surt i és prou explicativa dels seus orígens.

(1) Joan Amades **Folklore de Catalunya. Costums i creences**, Barcelona, Edit. Selecta, 1969. pàg. 1262.

(2) Ens mantenim encara en aquesta creença tot i haver aparegut alguna altra hipòtesi ara més admesa.

(3) Juan Eduardo Cirlot, **Diccionario de los ismos**, Barcelona, Argos, 1949. pàg. 215.

BREU ANÀLISI A PARTIR DEL RENAIXEMENT, AMB UN PRÒLEG-ACOTACIÓ DE L'ANOMENAT «ART CLÀSSIC»

En els temps hellènics hi ha una recerca d'empara, de protecció, en mides intemporals que neutralitzen la situació de l'home entre el passat i el futur, sense haver de pensar en el present que és l'estadi de l'angoixa; més que el *pensar* és el *viure*: «Visc, doncs existeixo». Si la fórmula cartesiana arribarà molts segles després, la intuïció del pensament grec ja l'havia descoberta sense definir-la ni tenir-ne consciència clara, però flotava en l'ambient malgrat que si guin escadusseres, mutilades, còpies i còpia de còpies, les quals podem analitzar i tenir el goig de recrear aquests temps allunyats de nosaltres, però en què descobrim que en aquest nivell de l'art no hi ha variació de fons, que és permanent, mentres que la forma és plural i en una constant evolució per no dir mutació, rabiosament precipitada, avui, amb la precipitació d'acord amb el ritme veloç i embogidor de la tècnica del nostres dies.

Grècia ha estat pare i mare del món d'Occident a partir de l'aporia plantejada pel pensament hellènic, és a dir, quan hi ha la transmutació del *pensament mític* convertit en *pensament racional*.

Tots els principis bàsics de la nostra cultura o ampliant el radi, de la nostra civilització, estan continguts en aquest món tan clarificat i precís, a partir de l'instant esmentat, que constitueix la cristallització de la cultura grega que es projectarà en el seu futur. Afegirem que avui, d'aquestes «accions» per al mercat de borsa de la història, encara estem tallant i vivint del cupó.

Els segles XV i XVI són un «revival» que modifica aquest món d'Occident, i, si s'hagués esdevingut ara, seria total, transformant gairebé el planeta Terra. Si el Renaixement és un retorn a divuit segles enrera o més, inaugura un corrent nou, una nova mesura del temps que és un tornar als passos anteriors de la Humanitat tot anant endavant; de fet, el pensament i els seus resultats tangibles *evolucionaren* mitjançant una *involució*.

El segle XVII és més creatiu referit a les formes de l'art, tot i ser una continuació evolutiva de l'anterior. La sinonímia amb estils i èpoques del passat és més remota i incerta, malgrat tractar-se d'una constant en la qual estem d'acord amb el nostre «Xènius».

Dir que el segle XVII és més creatiu, per algú, fanàtic dels anteriors, del Renaixement, pot semblar una heretgia. No en va el tracte d'aquests últims és el retorn a unes èpoques allunyades en el temps i el segle següent, que, com queda dit, és una reacció de les formes amb el domini de la corba, és una zona temporal d'inventiva, tot i que no assoleix el nivell altíssim de l'anterior. Existeixen, certament, aquestes constants en les formes, que vénen traduïdes en *rectes* i *corbes* amb la transició que pot definir-se per les línies *mixtes*. És el que l'Ors classifica de *clàssic* i *barroc*. Perquè en el nostre món físic de només tres dimensions no hi ha la possibilitat d'altra forma si una quarta es considera que és el temps. Amb aquest temps entràriem en un altre estadi, en una mida que va per rutes diferents. Tal vegada podríem considerar integrant aquesta quarta les formes engendrades per successió de desplaçaments de la línia o l'encreuament de dos o més plànols dins de l'espai, però aquesta noció és de superfícies reglades, que són les que Gaudí aplicà per primera vegada en aquest cosmos de la seva obra i amb la naixença del que en digueren «paraboloide hiperbòlic». Però no és això; la línia defineix les formes i són tres les emprades a través de milennis i no en trobem més. I així alternativament van repetint-se ara l'una ara l'altra d'acord amb cada moment històric i condicionades pel cansament, per esdeveniments psicològics, socials, morals, econòmics i molts altres.

El retorn que fa el segle XVIII és un «revival-revival», no és en tal cas una involució per aconseguir una evolució, sinó que és la línia recta per reacció i cansament de la corba, i així queda a mig camí. Seria el que n'hem dit en diverses ocasions «el cafè colat per tercera vegada». No és un renaixement i, en tot cas, un néixer per esdevenir un *neo*, el Neoclàssic, sinó un «rescalfat», el mot clau i programàtic de «L'auca del senyor Esteve».

El segle XIX, el «segle de la Història», és una autèntica superació del que fa de les arts del passat, i ho fa en tota la seva extensió històrica. Ja no és, només, el món clàssic dels renaixentistes descobert per erudits i savis inventors de noves perspectives, entre elles el de l'humanisme fent eco ça i enllà, i s'acreix malgrat la voluntat de repetició de formes passades i que ja han assolit el grau del mite, però interpretades en visió diferent, amb projecció de futur. No, no és això; el segle XIX, podríem considerar-lo com la raó racionalitzada de descobrir les qualitats del que fou depreciat o menysprejat fins aquest moment: l'enderroc de la catedral romànica de Vic per construir la neoclàssica, salvant-se de miracle el claustre, tot i que fou desmuntat per deixar-lo a l'ostracisme; el projecte de Petit Radel de 1800 presentat a París per a l'enderroc d'una catedral gòtica, que era pensant en Nôtre-Dame. Els segles dels nostres rebesavis i de generacions de més enrera encara, que ens precediren, varen ésser els descobridors dels sentiments que coneixem per «ro-

màntics». Diu Jean Guiton que «la nostàlgia és l'esperança a la inversa» i, mercès a la nostàlgia que caracteritza i vivifica el Romanticisme, el món d'Occident descobreix, per nostàlgia, els valors del passat que informaran, almenys tot el segle XX, i esperem que no es perdrà aquesta riquesa conquerida per la vista, pel pensament i per descomptat, per la Història, una aportació al cap i a la fi tan notable i decisiva com la introducció de l'humanisme el segle XV. Una pèrdua possible i una regressió d'aquesta mena no seria res d'estrany ni nou en el desenvolupament de la Història, el retorn a la barbàrie de menysprear i oblidar tot el que no sigui del moment. Així succeeix en certs climes socials immersos en la frivolitat, la moda en el vestir, per exemple.

El Romanticisme valora de nou un moviment col·lectiu o més col·lectiu, que no s'ha donat mai a Europa, de descobrir les qualitats i bel·leses de les formes apuntades, les gòtiques —nom potser no prou encertat creat pels neoclàssics, però admès i encara vigent— i amb aquesta valoració, descobrir les virtuts d'altres moments estilístics i, en resum, tot el passat històric. La novetat i l'aportació del moviment romàntic és realment una sorpresa en el context de la Història de l'Art que apareixerà a partir d'aquest moment, quan aquest moment cristallitza, i afegirà tots els múltiples capítols que manquen en els conceptes del primer historiador de l'art, Johann Joachim Winkelmann, aparegut el 1764, en el qual féu una anàlisi sistemàtica i rigorosa de la plàstica grega.

Els romàntics, però, confosos a casa nostra amb els de la Renaixença, diríem, emprant l'expressió a la moda aquests dies, «es pas-saren», i aparegué el que ara en diem «els neos»: neoestilisme, eclecticisme o, emprant el mot anglès «revival»; intentaren fer *neogòtic*. El campió d'aquest moviment de recuperació fou l'illustre arquitecte Violet-le-Duc, que no cal criticar com a restaurador de la ciutat medieval de Carcassona, tot i que també es «passà» com «es passen» tots els qui restauren, que, fet a fet, reconstrueixen i naturalment més aviat fou la invenció, la continuació, o així ho creien, dels nous edificis i de les noves arts aplicades creant aquest succedanis que ja podem considerar com un estil propi de la seva època.

Si el Renaixement tractà de repetir el que podien constatar d'aquest que consideraven el moment culminant i feliç dels pobles històrics que se n'han dit «clàssics», Grècia i Roma, només pogueren fer-ho en l'arquitectura i en l'escultura i en altres peces de les diverses modalitats artístiques, però no hi ha paral·lel d'aquests en la pintura, desapareguda per la seva major fragilitat. Els pintors renaixentistes, el segle XIX, no podien pintar com els passats; no existien obres de Zeuxis, Apelles, Polignot, Parraxis, i no s'havia descobert amb plenitud Pompeia i altres punts submergits pel Vesuvi, ni eren conegudes ni molt menys valorades les pintures que avui són l'esclat més espectacular del nostre Museu d'Art de Catalunya. Per

aquesta circumstància, inventaren, i la invenció té caràcter definitori per la forma massiva i la fórmula aplicada fins a graus superlatius del que s'ha dit «pintura d'Història». De pintures que representaven fets històrics, ja n'existien: «La batalla d'Issus», mosaic del segle IV a. C., del qual no s'han conservat les pintures d'on sorgí la còpia en mosaic, que representa el triomf d'Alexandre el Magne damunt Darios III, un paviment de la Casa del Faune, a Pompeia, avui al Museu Nacional de Nàpols; «La conquesta de Mallorques per Jaume I», aparegudes a la casa Berenguer d'Aguilar, pintures del segle XIII, casa destinada avui a Museu Picasso; o «Les llances» de Velázquez, representant la rendició de la ciutat flamenca de Breda. Si bé en trobaríem moltes, no era freqüent, de tal manera que, així com en el Renaixement intentaren copiar o, més que copiar, refer l'arquitectura i l'escultura clàssica, la pintura fou marcadament original per manca d'antecedents; així, a l'eclecticisme del segle XIX li succeí el mateix, i la pintura, en comptes de copiar les formes passades, reféu els fets del passat, immersits també en aquest segle, en el qual prepondera la ciència històrica.

Tot el susdit moviment decimonònic vindrà col·lapsat en tenir consciència, en particular el món arquitectònic, de no posseir un estil propi, original, definidor de la seva època, sense haver de manllevar a la història de les formes que defineixen cada moment o cada segle. Apareix després d'uns intents plurals i de tempteigs múltiples, estesos a diferents espais del que aquí batejarem per «Modernisme», que, malgrat que algú encara el considera una aberració, és un dels estils històrics més originals tot i les moltes influències: naturalisme, orientalisme, sentiment barroc —potser justificat en el fet que l'eclecticisme és un element clàssic—, i la reacció a 180°, la de la línia curvilínea, pre-rafaelisme, simbolisme i tantes més, motiva que ens atrevim a dir que d'original, d'original en la llarga història de les formes, ho és més que el Renaixement, afirmant tot seguit la major importància d'aquest per altres motius: una multitud d'artistes certament genials que salven l'esperit de voler tornar enrera, que com a principi no deixa d'ésser decadent; aparició de l'humanisme, descobriment de la impremta, el nou concepte copernicà que empetiteix el nostre planeta perdut en un espai aparentment buit i marginat fins i tot en el sistema d'aquest sistema solar; la concreció de la ciència: Galileu, Leonardo, Servet; el descobriment d'Amèrica per Colom i la sorpresa d'un nou continent, i el sotrac, gairebé cataclisme, de la Reforma i, en conseqüència, la Contrareforma amb el Concili de Trento i tantes i tantes coses més. Però considerem en el Modernisme, Art Nouveua, Modern Styl, Yougendstil, etc., la seva originalitat formal i primer estil propi de l'època moderna, preludi o més enllà del preludi de la contemporaneïtat del nostre segle XX a punt d'extingir-se i submergir-se en la Història.

Sembla que tot quedava dit, i no fou així. Apareix el gust i el

gest per la simplicitat, la revolució pràctica del problema matemàtic amb ínfules metafísiques, les del Cubisme i una aplicació que es pot considerar en certa manera anecdòtica del que se n'ha dit «Art Déco», contracció del resultat estilístic de l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives, celebrada a París l'any 1925, triomf del cubisme aplicat donant-li una utilitat pràctica. O el nostre cas del Noucentisme, autèntica reacció amb propòsits classicistes al món anterior de sentiment barroc, és a dir, el Modernisme —gust per la corba—, del qual Barcelona, i estès a Catalunya, fou una de les campiones d'Europa.

N'obstant això, per altres camins, els científics, el que Pierre Charles Pathe ha qualificat de «separació de les cultures» i de «el gran cisma del nostre temps» motiva que hi hagi una divisió com d'alterosos marges geogràfics, separats per una depressió, en la qual els cañones del Colorado són un joc d'infants. Però insistim: la ciència ha posat de manifest el descobriment més antic de les cultures humanes: l'arqueologia i l'instint primari de la gent il·letrada que actua o bé per la «tècnica de l'atzar» segons Ortega, o per l'artesana quan pren forma adient i resolució d'aquesta forma, treballada, polida, d'evolució lenta, centenària, però eminentment funcional, aconseguida a través de generacions i que arriba a la cristallització necessària per a la seva funció; n'és el resultat una obra de creació col·lectiva en el temps i en l'espai.

Potser aquesta hipòtesi, la decisiva influència de la prehistòria i les manifestacions que podem considerar com a obres d'art del món antic en l'art contemporani, podrien semblar relacionar-se amb les teories d'Hipòlit Taine i la que en el seu dia tingué fama i més predicament, la seva «Filosofia de l'Art», que aparegué el 1882, i que amb el seu positivisme i determinisme donava com a conseqüència «el testimoni de l'evolució espiritual i moral de la societat». La síntesi del mètode tainià consisteix a «reconèixer que una obra d'art no està isolada, i, com a conseqüència, cal cercar el conjunt de qui depèn i la unitat de qui l'expliqui». La teoria caigué en l'oblit, per no dir en descrèdit, però avui comença a tenir partidaris i conté no pocs raons que són veritats pragmàtiques. Cal advertir que no establim cap paral·lel amb el susdit sistema, però ressuscitem la idea del clima de cada moment, del qual no ens podem excusar i menys encara fugir. Si no hi ha la presència del factor F, per exemple, no hi hauria la del F'', és a dir, si no hi ha el descobriment i la valoració del món antic i particularment de la prehistòria ni la dels costums primitius, no hi haurà les formes que, avui, es consideren més actuals i que n'han dit o en deien d'avantguarda, quan l'avantguarda al cap de pocs instants d'ésser-ho queda endarrera, a la reraguarda i, en realitat, integrada a la història d'un passat que no tornarà.

TRES RAONS D'ACLARIMENT: CONTÍNUUM LINEAL, EROSIÓ VISIVA, CLASSIFICACIÓ DE CIÈNCIES I ARTS

CONTÍNUUM LINEAL

D'antecedents específics de l'art primigeni en el context del contemporani, en podríem trobar molts, heus-en ací un, *el contínuum lineal*.

Hi ha uns dibuixos o incisions en certes parets de coves post-paleolítiques amb línies continuades, moltes vegades sense començament ni acabament. En pot ésser exemple una de destacada, el passadís de la tomba de Gavrinis, Larmor-Baden (Bretanya), els dibuixos de la qual, si els analitzéssim psíquicament, ens portarien lluny i a certes necessitats humanes de superar tanques, i fins i tot podríem arribar a hipòtesis de desig de superació dels límits de la vida. Formen aquestes línies tot de semicercles concèntrics, amb aspecte d'empremtes digitals, barrejats amb altres formes de destrals i serps. Això, ¿no podria ésser una complaença, tal vegada freudiana, paral·lela a les sensacions més directes, però, de certs exercicis gím-nàstics o d'altres atraccions dels nostres parcs recreatius? ¿No te pas una concomitància amb el contínuum musical i fins i tot l'ostinato de Bach, el més sublim, o amb la «Carmina Burana», de Karl Off, o la línia melòdica seguida i repetida i sense fi com un disc ratllat en versions d'influència negroide —primària també? Cal recordar alguns dibuixos monolineals de Romà Jori, molt semblants a aquest bretons que tenien una intenció muralista, sense fi i ocupant tot l'espai de la superfície donada. I alguns altres exemples en paviments de Rio de Janeiro, en mosaics de voravies, en carrers, passeigs i places i en envans o paraments divisionals de grans hotels: Copacabana, Acapulco, Miami, Mallorca, Costa del Sol, per esmentar els que coneixem. I proper i comparable en alguns passadissos del metro barceloní, amb decoració tan frívola i antifuncional dels últims anys i en la rejoleria que fabriquen els principals productors de ceràmica industrial.

Aquest *contínuum*, que és una solució plàstica lineal, va més enllà de la troballa per esdevenir motivacions que justifiquen estats d'ànima individuals i col·lectius. La mateixa pintura mural n'és un exemple. No acaba ni virtualment té límits, sinó que s'allarga, i el límit és al final de la paret; no hi ha marc ni el necessita, però dona

a entendre que el temari fet de línies i sensacions de color pot continuar *in aeternum*. Això mateix succeeix en la persistència del procediment del quadre de cavallet en època contemporània, exemple que s'ha alimentat d'aquest concepte. I és molt freqüent no posar marc o, a tot estirar, un llistó, en la qual cosa veiem el concepte de la pintura mural, en aquest cas, transportable i, per tant, obligada a uns procediments tradicionals que facilitin aquest transport.

Donant la volta tornarem a l'exemple del dolmen a Gavrinis, a Morbihan, post-paleolític, incisions del qual, tal vegada, poden estar inspirades amb els cercles de creixença arbòria i ens ofrena també aquest concepte de *continuum* o desig que ho sigui, línea sinuosa amb significacions misterioses si en té, laberíntiques, de tradició llegendària dels laberints en els palaus de Creta o del llac Moeris, que ve a ser-ne un exemple posterior relacionat amb el sentiment que se'n desprèn, no pas amb la seva estricta intenció plàstica, que ha influenciat l'art dels últims anys, sinó amb la conseqüència formal que se'n deriva.

L'EROSIÓ VISIVA

Continuen, però, aquests fenòmens sempre en actiu, fins i tot en l'estat de vigília, fenòmens contemporanis per un *boom* de la cascada d'imatges que rep l'artista d'avui i, en conseqüència, rep també tot el públic espectador d'aquest i de la seva obra. Per això diem que la nostra vista està sempre en actiu. Però aquesta visió permanent provoca un desgast i marca un rastre com les petjades d'un transeünt o el deixant del pas d'un vaixell i fins i tot un solc ben aprofundit. No és estrany que tota visió a través dels cinc sentits, quan aquesta és novetat, miratge nou, forma sense un precedent que pugui adaptar-se a ella, que l'adaptació no trobi encaix possible, sigui des del primer moment rebutjada. Necessitarà que la visió freqüent, insistida, que vagi treballant per deixar el solc necessari i així, de mica en mica, penetra i acabarà trobant l'encaix per ésser admesa.

Quan s'assoleix aquesta admissió ha passat un temps i ha aparegut una nova circumstància o forma, que per nova, precisament i sense solc ni precedent que la informi, tornarà a ésser rebutjada i es veurà obligada a esperar un altre espai temporal per a aquesta nova adaptació i a ésser admesa amb tots els seus drets. I així sofrirà el procés continuat i repetit en cada aparició de formes sense un clar i precís o, si es vol, exacte, encaix. Aquesta, amb el temps, acabarà per desbancar i fins i tot foragitar l'anterior i alhora per ésser admesa també i de bell nou amb tots els drets i deures.

Potser el fet de les múltiples imatges del nostre temps condueix a una distracció de l'artista. Es concentra menys, accepta el seu privilegi de creador —quan ho és, naturalment, i això no

s'aprèn—, i deixa de banda, margina gairebé els seus dots naturals d'observació. Podríem posar el cas evident de l'anònim artista dels braus de Lasqueaux, que expressa amb precisió perfecta el salt, l'embranchida i la posició dels quatre peus d'aquest quadrúpede. Per aconseguir tal exactitud, cal haver-la observada, i l'observació ve traduïda amb una perfecció ben concreta. Passats molts anys, disset o divuit mil tal vegada, un artista de l'impressionisme, o almenys vinculat a ell, Edgard Degas, quan pinta escenes de cavalls, per exemple «Sortida en fals», del 1869, o «Joqueis davant la tribuna», del 1870, malgrat la idea de donar «l'instant», no ho veu amb la claredat del pintor lascaunià i, en el galop eqüestre que fa unir les dues potes davanteres amb les del darrera, les posa separades, perquè la instantània no ha estat vista per l'artista i ho interpreta de memòria i sense adonar-se'n. Això no és important i esdevé anècdota, i l'obra no se'n resent en absolut. El que importa és que demostra que la visió no ha «progressat», que més aviat ha perdut, potser enriquint-se d'altres ingredients. Aquí el «pinto i prou», no-nellià es la superació de la funció màgica del de Lascaux; tot i que aquest que ho feia per ofici complint una comanda per a un ritu màgic, tenim ara la certesa que sense proposar-s'ho era i es comportava com un artista, un creador i, per tant, un poeta com pot ser-ho Degas o qualsevol que ahir i avui tingui prou bagatge per assolir el goig creacional, que és la superació del seu contingut i la seva actitud diària.

No és estrany aquest principi establert de «l'erosió visiva», i la influència que conté, tot penetrant a l'interior de l'artista, cuinant-se en aquest laboratori i tornant a sortir condimentat com cal, un plat diferent, en el qual, però, si l'analitzéssim, descobriríem els elements que l'han provocat. I és aquesta l'anàlisi que proposem aquí, l'erosió de la nostra vista i del nostre enteniment o intel·lecte provocada per la persistència de les imatges i el trobar aquests orígens enunciats, els esquemes de cultures primitives o el gust pels costums ancestrals i els seus instruments i les seves creacions.

A vegades considerem el passat com una Arcàdia de vida tranquil·la i de felicitat paradisiàca, i aquesta idea, naturalment falsa, contribueix que el vers de Jorge Manrique —i traduïm— que «tot temps passat fou millor» sigui el que queda dit en parlar del Romanticisme, la potenciació d'una esperança del passat que és la nostàlgia. Perquè tots som nostàlgics en major o menor grau, sense saber-ho.

CLASSIFICACIÓ DE CIÈNCIES I ARTS

En el que diu el matemàtic francès ja esmentat, Pierre Pathé, referint-se al *gran cisma* entre ciències i arts, potser causa i efecte de moltes falles del nostre temps, hi veiem una manca de comprensió en ambdues parts. Tal vegada per aquesta preocupació, algunes de les escoles de belles arts estan avui impressionades, coaccionades i fins i tot pressionades per aquesta gran separació, tot i que ho és per la incomprensió o la intransigència que correspon a cada bàndol. Tot són ciències, com tot són arts. Dir a un enginyer que és un poeta gairebé, per a molts, seria una ofensa, —i consti que hi ha moltes excepcions, afortunadament—, però si aquest no obtingués un disseny meravellós i perfecte de les línies d'un automòbil, d'un avió o d'un coet que s'enlaira cel enllà, si no fos aquesta perfecció, el seu enginy, però també, i en grau no poc important, la seva emoció creativa, ni el coet pujaria ni seria dominat com ho són els que llencen a l'espai, ni volarien els aparells d'aviació ni, naturalment, correrien els automòbils. ¿No és un artista creador —i gran artista— el qui dissenya una màquina, la que sigui? Parlant del disseny —avui paraula màgica, substantiu amb carisma—, no en va i amb tota la seva fina ironia el poeta Joan Oliver ha pogut dir que «Catalunya, més que el país del seny, era el país del disseny». El disseny, doncs, ha existit sempre, i ja la nostra Escola de Llotja fou batejada des del principi, el 1775, data de la seva fundació, com a «Escuela Gratuita del Diseño», en la qual era autèntica la gratuïtat, cosa que avui, malgrat les prèdiques, no ho és, i era disseny o dibuix tot el que es feia, i ja amb el concepte actual, disseny industrial, per a la creació de models per a les fàbriques d'indianes. Ah!, i d'això ja fa més de dos-cents anys.

Per intentar aclarir aquesta classificació entre ciències i arts, establim el nostre esquema:

Per exemple, podem afirmar, i ni ens dol ni ho fem amb temença, que tot són ciències i tot són arts, amb diferenciacions adjectives només, que reconeixent-ne tanmateix la gran importància, en provoquen la dissociació.

Vegeu, si no, la definició que hi donem:

Les MATEMÀTIQUES són una ciència exacta; la HISTÒRIA és una ciència d'aproximació; l'ART és una ciència d'intuïció.

O expressat en altres mots:

Les MATEMÀTIQUES són anàlisi sense manipulació humana, i si es manipulen no es modifiquen. La HISTÒRIA és una anàlisi objectiva amb manipulació relativa de control impossible i, *in extenso*, subjectiva. L'ART és una anàlisi totalment subjectiva, amb manipulació d'absolut.

I és per aquest motiu que hem dit moltes vegades, i ho hem escrit tot definint l'art, tan difícil de donar-li un nom amb contingut raonat, que: «L'Art és la matemàtica per intuïció». Quant al disseny, podem afirmar que no participa ni del món antic ni del popular i ancestral, i ens referim al disseny destinat a la indústria, que es diferencia d'aquells per múltiples raons, però bàsicament —a part la necessitat de control entre disseny i producció— en aquesta la responsabilitat bàsica és la social, tot i que, com queda dit, aquells dibuixants d'indianes, que ja «dissenyaven», la tenien encara que no assolís les xifres d'avui.

També hi ha el cas que els artistes actuals intueixen el progrés de la ciència i dedueixen la impossibilitat progressiva de les arts, del que en diem art, per entendre'ns. I és un intent constant per a progressar i no es fa més que evolucionar i evolucionar en la forma, no en el que entenem per art, perquè l'art «no progressa»; qui progressa és la ciència i el seu instrument, la tècnica; és un sentit de projecció cap al futur d'assolir cada vegada un millorament en recerca d'un altre imaginari Paradís. Es parteix de l'esquema amb tots els agreujants i errors, que a major progrés major felicitat. En art, qui progressa és la seva tècnica. L'emoció humana que projecta l'artista, la sensibilitat que se'n desprèn, la vitalitat que deixa impresa en la matèria, no es modifiquen o necessitaríem molts mil·lennis, potser milions d'anys, perquè els sentiments profunds de l'ésser humà canviïn. Des dels artistes d'Altamira o de Lascaux, o des dels creadors egipcis, mesopotàmics, grecs o romans, no hi ha gairebé canvi o «progrés» per adjectivar-ho més al moment. Notòriament les formes de les obres d'art són canviant a cada instant, perquè, si no fos per la forma, ¿podríem classificar estils, èpoques, dates, amb la precisió amb què ho fem? Afirmem que l'art, aquest substract que revela l'esperit humà i que deixa l'empremta o segell damunt d'una superfície, si desapareix l'artista, gaudim però d'un dels seus moments vitals, creadors, com si fos fet en aquell moment; aquí radica l'art, segons una meravellosa definició de Maragall: «Entenc per art la creació de bellesa per l'home; per bellesa entenc la definició de l'essència per la forma; quan dic forma vull dir el senyal deixant damunt la matèria de les coses pel geni creador». (1) Exacte! Per això podem afirmar que l'art és igual i permanent, que les formes

canvien a cada instant i que la tècnica progressa, o tindria l'obligació de progresar, referint-nos a la tècnica artística.

En quan a la forma, voldria recordar la definició que hi dóna Henri Bergson: (2) «La forma no és més que una instantània presa damunt d'una transició». Per aquest motiu diem que les formes canvien de manera antipoide; blanc, negre, blanc, negre... però l'art, la profunditat del que cal entendre per art, és permanent, i, si no fos així, no entendríem l'art del passat i de tostemps.

(1) Joan Maragall. «Elogi de la poesia». Primer paràgraf.

(2) Henri Bergson **L'Evolution créatrice**. París, Gallimarg, 1907.

PRECISIONS SUBJECTIVES DEL MOMENT ACTUAL. ART. 85
EN LA MANCA D'UN EINSTEIN DE LES CIÈNCIES HUMANES

Serveixi de cloenda d'aquest diguem-ne «discurs», breu i malgirbat, unes precisions, segons queda dit, subjectives i en gran part intuïtives del moment actual, un moment que ja porta virtuals el nombre de 84 anys i torna de dubtes i d'imprecisions, també subjectives, de l'art en el món en general i, per tant, també en l'art de Catalunya, que ha estat de bon troç l'art capdavanter hispànic. Un art amb indubtable accent propi, perdut en aquest teixit immens i variant que és el món. Cèl·lula encara que manté un prestigi, una potència o, dit en altres termes, una personalitat. En aquest sentit, el nostre pavelló no acostuma a estar absent i és el que assoleix un alterós nivell, un major objectiu i una més gran significació.

Puntualització, diem, que ve a ésser que en el substrat social existeixen un bon nombre de talents iguals, aproximadament, en cada generació i cal convenir que, per fortuna, cada generació n'és pròdiga. Per tant, encara que el sentit de l'art en la seva via alleugerida o desimbolta present, després de tanta normativa imposada des de fa més de quatre-cents anys, ha entrat en uns viaranys d'amanerament, no hi ha dubte que en aquest sentit de rebellió que ja és admès i, per tant, ja no ho és, conté una certa autenticitat i de raó. Però l'esmentada raó, quan és esgrimida amb insistència tossuda i ve a divulgar-se arreu i a ésser acceptada pel primer desaprensiu que les capta i aprofita les seves possibilitats benefactores, entra en la llista de la vulgaritat i en el capítol del descrèdit.

Estem en un moment en què les tendències d'última hora, en pintura especialment, pel fet de ser la manifestació més estesa i, diguem, la més popular, entren en el declivi d'una vulgaritat alarmant. Ben cert que els qui continuen pintant com fa cent anys, o cinquanta, per als quals no compta res del que ha succeït en els vuitanta-cinc del nostre segle, han demostrat aquí i arreu que no tenen res de nou a dir ni a afegir i que la veritat és més propera a aquells rebels d'un dia que comença a allunyar-se que a aquests altres no evolucionats; però l'esmentada vulgaritat immersida en la divulgació i acceptació de tants indica que el pintor, perquè ara parlem de pintura —no oblidem en tal cas que succeïm a Pere Pruna—, ha

ingressat en aquestes zones que abans repudiava i, per tant, el paisatge bonic o l'amable natura morta de qualsevol no professional o no vocacional, també més o menys hàbil, ha transformat la seva manera de comportar-se per realitzar això que entranya el seu favor, una posició còmoda, perquè només veu, de qualsevol abstracció o de qualsevol altra manera instintiva, l'epidermis, el que és fàcil, el que menys compta per valorar una obra mitjanament valorable.

Aquesta situació és la del moment, una incertitud, una invasió de tots els joves pintors, els dots dels quals en ocasions són molt discutibles, de les tendències del que creuen ésser l'art «més avançat», en raó de la *novetat per la novetat*, com ja el 1929 indicava Guillaume Janneau: *tachisme*, pseudo-realisme, hiperrealisme, expressionisme rerassagat, arcaïtzant a vegades, informalisme, pintura objecte, microrealisme, neofigurativisme, espacialisme, «action painting», neodadaisme, pop-art, op-art, mat-art, art cinètic, intrarealisme, pintura matèria, *grattage*, art conceptual, environnement, etc., etc.

Convé tenir present aquest *tempo* barceloní perquè, pel fet de ser-ho, adquireix per a nosaltres una gran importància, i podríem allargar aquest moment a Catalunya. Perquè Barcelona —Cap i Casal— és des de temps —la «Renaixença» constitueix la significació d'una nova edat d'or— un centre vital de les arts a Europa, que compta enfront de l'estranger, molt més que el mateix món estranger no suposa i que nosaltres mateixos imaginem per una manca de consciència que, a la fi, ha aconseguit que un nucli d'artistes se situessin en primera línia de l'art mundial i que de diferents geografies del món es finquessin o residissin a Catalunya i, no cal dir-ho, a Barcelona, perquè per a ella, ve a ésser, en la mesura de gènere i espècies i referent a les arts, quelcom paral·lel a una nova Roma d'ahir o a un París o Nova York d'avui, sempre, però, amb la consciència de les nostres limitacions i precarietats.

Convindria per part de la crítica, i amb més responsabilitat per part de pensadors i estetes, que s'establissin unes precisions, uns camins, una rigorosa selecció o almenys una orientació selectiva, que és fàcil de dir però difícilíssim de realitzar. Que no es prodigui tant elogi desmesurat i gratuït per obres de valor escàs que el temps dissiparà. Amb això salvaríem l'art que anomenem «abstracte» per donar-li un nom, art que és, al capdavant, el que hem considerat des que el món és món, art amb base científica superat per una acció sensible. El que succeï és que des de fa vuitanta anys —Gaudí és un dels iniciadors— els artistes ho consideraven sense analitzar-ho i avui existeix l'anàlisi i la consciència que allò correspon a un concepte definit, veritat teòrica, suport de qualsevol forma bi- o tridimensional projectada a les noves i insospitades visions humanes de les quals no podem evadir-nos de cap manera; imatges de la prehistòria que envaeixen les publicacions més divulgades, el goig i el gust per tota manifestació primitiva posada en evidència i valo-

rada per l'etnografia, representacions del micro- i macrocosmos; visions subterrànies i aèries; estampes abisals i astrals; imatges dinàmiques i fosforescents en el nocturn de les grans ciutats; influències dels mitjans tècnics, de les conquestes de les matemàtiques, d'un procés mental que sembla deixar d'ésser *pendular* per convertir-se en *antipoide*. En fi, tot un nou desdoblament de plànols, tota una nova impressió ocular i tàctil, acústica i tot —els sentits al servei de l'expressió i del missatge social—, que indueixen a camins no fresats el trànsit dels quals deurà produir un nou cànon com un nou mòdul. Ningú no interpretarà la vida d'igual manera, almenys de forma externa, tot i que hi haurà formes permanents, amb aquesta sensibilitat alterada que obliga a comptar amb la vertiginosa carrera dels nostres cossos —debanadores constants d'un món inquiet—, ni ningú obrarà en una forma idèntica a la de dècades passades, sinó que ho farà inconscientment i per raons del seu ritme temporal, d'acord amb el seu propi. Fer-ho amb algun altre mitjà seria caure en l'erudició llibresca, en la mediatització sàvia, en la recreació pueril i amb només un valor documental.

La nostra ànima podrà gaudir del goig del passat quan aquest passat té el que hem decidit anomenar d'una manera molt general pura convenció, però tots entenem com a eternitat. Mentrestant el nostre cos, sense propòsit de cap mena, tindrà el goig del present. Fra Angèlic i Picasso són dos bons exemples per al nostre món de la plàstica; Bach i Stravinsky, dos altres per al món auditiu. L'un per al goig de l'ànima i l'altre per al del cos. Això explica que l'ànima es commogui amb la sublimitat llunyana encara que de tot temps, per aquest substrat de meravellosa i assolida abstracció, i el cos amb el ritme del seu, amb la mesura que li correspongui. L'un és en el temps, en tot el temps: ànima. L'altre és en l'espai, amb tota la seva presència: cos.

La teoria del filòsof alemany Wilhelm R. Worringer (1881-1965), un pensador esteta amb base als principis de Theodor Lipps, donà la pauta en separar els dos conceptes essencials: la «plàstica estricta» i la narració, «naturalesa», «empatia» o «projecció sentimental», que ell batejà amb el nom de *empfindung*. A partir d'aquest moment, 1908, fins avui, el fet d'aquesta dialèctica binària s'ha divulgat i s'ha aplicat en forma tangible; la teoria ha servit i ha incorporat uns valors a la pràctica. No en va el 1910, Kandinsky crea una aquarella que mancada de representació directa amb la naturalesa bategen com a primera obra «abstracta», cosa, naturalment, molt discutible; més aviat és el testimoni d'una presa de consciència que l'art en general i el plàstic en particular té conotacions d'abstracció des de les primeres arrels artístiques del món, però a partir d'aquest moment en som conscients i testimoniem en una praxis que esdevindrà sorollosa i espectacular, fins i tot per fer divisions cantonalistes, malgrat que sigui la classificació worringuiana un aclarament

al problema que continuarà sent problema però en tindrem plena consciència.

Després ha mancat o manca el que algun autor francès ha vingut a definir tot dient: *On demande un Einstein des sciences humaines*. És possible que amb el temps s'ompli aquest buit del pensament que produeix una falta de base teòrica i espiritual i, per damunt de tot, unitària. Perquè Worringer va descobrir el principi teòric, principi que se seguia sense tenir-ne consciència, com queda dit, amb resultat positiu, però no donà la solució per aplicar-lo. És possible, diem, que aquest buit general que té l'artista sigui superat. Tal vegada la interpretació-síntesi de la «Semàntica general» de Korzibsky i la seva profunda i sorprenent obra *Science and Sanity*, (1) que pot traduir-se per «Ciència i judici», és un fet i trobarà el camp favorable, com ha succeït amb la noció espai-temps einsteinià, que trobà el seu piu de la balança, gairebé perdut, encara que per fortuna no del tot, i el «procés antipoide» en la recerca, potser trobarà igualment el seu centre de gravetat d'acord amb el nou món que sorgeix i del qual som testimonis i actors amb tota la seva força i vivacitat.

El perill «pendular» a què al·ludim es deixa sentir en les produccions últimes d'alguns pintors nord-americans i europeus. Després de tots els «ismes» del nostre nou-cents, en vigílies d'entrada al segle XXI, esforç gegantí per allunyar-se de l'anècdota de la Història narrada en la plàstica, del neoacademicisme i del pseudo-realisme figuratiu, que donaren un cop mortal als valors essencials plàstics, tant pictòrics com escultòrics, sembla que el pèndol del procés, en part les «constants», ha de desaparèixer per inaugurar una era totalment nova, una manera de fer pensar en un sistema insospitat a través de la història de la cultura i que hem anomenat *antipoide*, o sigui que el blanc podria ser negre i que, raonat amb profunditat, era una situació, no pendular, és a dir, no de retorn al blanc, sinó una situació ferma en què el negre es quedava en negre, és a dir, amb el seu valor propi i amb raó, i per tota una era.

És possible que, en la recerca d'un equilibri que no ha arribat encara, vinguin a col·laborar i a retrobar-se els artistes russos que durant les dècades de dictat han estat proscrius pel règim que dirigia i encaminava a un fals academicisme polític-administratiu, i ara, que sembla que comencin a obtenir un inici de llibertat d'expressió i d'acció per integrar-se i col·laborar en la cultura que pel seu origen, tot i que ha esdevingut universal, anomenem d'Occident, contribueixin a la recerca de l'equilibri que justifiqui una època i defineixi un estil. El temps dirà si aquesta situació arriba a sorgir i a ésser estable.

Totes les raons exposades vénen a tomb per l'especial fins i tot tràgica situació de les arts en el món i, per tant, les del nostre àmbit, on tenim l'obligació de destacar amb elogi tot el que s'ho

mereix o denunciar si calgués. Vinguin, en tal cas, raons semblants a manera de seny o senyal i denúncia. Hauríem de canalitzar i catalitzar un camí que sembla conduir-nos a una nova decadència, quan érem, i ens referim a Catalunya estrictament, hereus d'una edat d'or. Així, ben cert, la solució és a les mans dels responsables, i tots hi tenim un bocí, més gran o més xic, però bocí, de responsabilitat.

En conseqüència, la solució del concepte de l'art, ara, avui, si assolís una harmonia paral·lela amb la ciència i amb la tècnica que l'una crea i l'altra modifica i fa prosperar, constituiria un mitjà de pau i equilibri per a la salvació de l'Occident. Creiem que és un fet que cal meditar perquè és decisiu per al mateix futur de la Humanitat.

(1) Korzibsky, Alfred Vladislavovitch Habdank Skarbek. **Science and Sanity, an Introduction to non-aristotelian Systems and General Semantics**, 1933.

ALGUNS FAMILIARS DEL RECIPIENDARI, TAMBÉ «INGRESSEN» A L'ACADÈMIA

Aquí, exposades es poden veure dues pintures de Vicent Rodes. Dos retrats dels meus besavis pintats per l'il·lustre artista, que fou el primer pintor que ingressà a l'Acadèmia, seguit de Lluís Rigalt i Antoni Ferran, després ho fou Claudi Lorenzale. I és per aquest motiu i perquè es tracta de dues obres del millor retratista de l'època realitzades a mitjan segle XIX, que vénen a enriquir la col·lecció d'obres que té l'Acadèmia d'aquest il·lustre pintor.

Cal dir que Vicent Rodes i Àries (1), nascut a Alacant el 1791 i mort a Barcelona el 1858, s'inicià en el dibuix a l'Escola de la seva ciutat de naixença de la qual fou director el 1809, és a dir, quan tenia divuit anys. Amplià els seus estudis a l'Escola de Sant Carles de València i adquirí gran fama de retratista, especialment en aquestes dates, per retrats en miniatura i al pastel. En plantejar-se qui devia fer el retrat del Comte de Santa Clara, fou sol·licitat des de Barcelona i aquest va ésser el començament del seu èxit. Succeïa en ple 1820. En arribar a la nostra ciutat es domicilià i establí el seu taller al carrer d'Escudellers, en la casa on també hi vivia el pintor Lluís Rigalt.

El 1834 succeí a Salvador Maiol a la classe de «Colorit i composició» i se li demanaren una obra que fou la que conserva l'Acadèmia titulada «Abraham prenent per muller a Agar».

Fou director interí de l'Escola, la catalaníssima i barcelonina Escola de Llotja, el 1837 i tres anys després en fou el seu director general amb una activitat sorprenent. Individu de mèrit de l'Acadèmia de Sant Carles, de València, Sant Lluís de Zaragoza i així mateix de la majoria de corporacions artístiques de Catalunya, ingressà a la nostra de Belles Arts de Sant Jordi l'any 1850, amb la particularitat que fins aquesta data només ho eren els prohoms de les arts per significació social, però a partir de Vicent Rodes, hi ingresaren com és lògic, els artistes. Són molt notables entre altres retrats el de Ferran VII, el del general Castaños, de Damià Campeny i molts més.

Però ara que he traçat un brevíssim esbós del pintor, permeteu-me que parli també en un breu apunt, del matrimoni que pertanyent a la meua família, també «ingressa» en aquesta Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, protegit pel Sant cavaller.

Es tracta de dos retrats a l'oli, besavis meus: el de Pau Vilaregut i Albafull (Barcelona 1802-1880) i de la seva esposa Joaquina Duran

i Manella (Barcelona 1807-1881). La particularitat és que un d'ells el de Pau Vilaregut, està signat a la part de darrera i a l'esquerra de la tela amb carbó i diu, simplement, amb lletra d'uns 16 centímetres «V. Rodes ft». La mida de tots dos és de 94 x 77'5 centímetres.

Pau Vilaregut fou un dels industrials tèxtils de Barcelona que introduí material importat d'Anglaterra. Tenia la seva fàbrica en una casa adquirida amb aquest fi, al carrer del Carme, 30 i 32, encara existent. Aquesta casa fou reconstruïda pel nou propietari que destinà la primera planta a vivenda seva; la fàbrica era a la part del darrera, que després, en urbanitzar-se, quedà amb façana al carrer del pintor Fortuny. Propera a la fàbrica hi hagué durant molts anys la Facultat de Medicina i en la susdita planta primera que fou domicili dels seus besavis hi hagué des dels anys 40 poc després de la guerra civil, fins no en fa gaires, la secció 3.^a de l'Escola d'Arts i Oficis Artístics pertanyent a la vella Escola de Llotja.

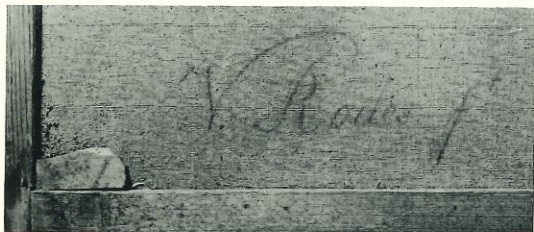
Pau Vilaregut, aquí retratat per Vicent Rodes, fou tres vegades regidor de l'Ajuntament de Barcelona, la segona de Reial Ordre en 1876, essent alcalde Manuel Girona, la tercera, per evitar el nomenament, va amagar-se per no actuar d'edil, però finalment va haver de capitular. Havia sentit dir a la família que en aquesta última etapa de regidor, les arque del Municipi deixaren un superàvit.

Aquest era fill de Miquel Vilaregut i Pons, un dels tres fundadors de la fàbrica «El Vapor» (31 d'agost de 1831). La raó social d'aquesta fàbrica era «Bonaplata, Vilaregut, Rull i Companyia», important en els anys industrials de la ciutat a causa de les circumstàncies, una de les més assenyalades dins el context social en la indústria d'Europa. Aquests tres barcelonins, eminentment progressistes, introduïren la novetat del vapor i fins i tot batejaren la fàbrica amb aquest nom, que venia a inaugurar una nova etapa del mitjà energètic en la indústria tèxtil, fou incendiada en la revolució de 1835 pel temor dels obrers que el maquinisme no els deixés sense feina. Segons l'historiador Jaume Vicens i Vives, constitueix en 1832, el punt de partida del renaixement de la indústria catalana. (2)

Permeteu-me que, potser no seguint el reglament de l'Acadèmia, «ingressin» tot i que sigui sense medalla ni discurs, en aquesta docta corporació els dos familiars aquí en imatge i que formin part del seu museu i augmentin fins a vuit, les obres d'aquest pintor, que caldrà en algun moment valorar i divulgar-ne l'obra com es mereix.

(1) S'ha discutit si el nom del pintor era Rodes, amb accent tònic damunt de la primera síl·laba o Rodés. Consultat al director de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, de València, el Dr. Felip M. Garín i Ortiz de Taranco, ens confirma que no porta accent i ho confirma també l'historiador de l'art de la Universitat d'Alacant, el Dr. Adrià Espí i Valdés. Queda, per tant, en Rodes i potser cal pronunciar-ho amb la e tancada seguint la fonètica alacantina.

(2) Jaume Vicens i Vives, «Industrials i polítics. Segle XIX» pàg. 50.



Pintura a l'oli de
Vicent Rodas (1846).
Retrat de Pau
Vilaregut i Albafull.
(Barcelona, 1802-1880).

Signatura de
Vicent Rodas (1846),
darrera la tela
del retrat de
Pau Vilaregut.



Pintura a l'oli de
Vicent Rodes (1846).
Retrat de Joaquina
Duran i Manella.
(Barcelona, 1807-1881).

DISCURS DE CONTESTACIÓ
DE FREDERIC MARÉS I DEULOVOL

PRESIDENT DE L'ACADÈMIA

Il·lustres Senyors Acadèmics;
Senyores i Senyors:

Tot acte de presa de possessió d'un nou recipiendari constitueix un veritable esdeveniment per a l'Acadèmia, esdeveniment que es procura rodejar de la màxima solemnitat dintre les normes que imposa un protocol estricte, rígid, secular. L'única nota amb un cert esperit obert que ve a airejar aquestes sessions pertany al discurs d'ingrés que llegeix l'acadèmic entrant, que esdevé la figura preeminent de la sessió. Discurs al qual, al nostre entendre, no es dona la importància que mereix.

Sempre ens sorprengué que no existís més interès per aquests discursos com existeix en altres països. A Madrid, en els nostres temps de més activitat acadèmica, aquests treballs tenien més repercussió possiblement a causa del suport oficial; recordem que els discursos dels nous acadèmics eren comentats l'endemà en els cènacles intel·lectuals; demés, la premsa se'n feia ressò. Algunes d'aquestes sessions acadèmiques es feren cèlebres, simplement pel discurs del recipiendari, recordat com a peça mestra en la seva especialitat.

Recordo que l'any 1913, trobant-me a París pensionat per aquesta Acadèmia, em van encomanar l'adquisició d'un cert nombre de discursos d'ingrés, de gent famosa a l'Acadèmia Francesa. Doncs bé, tots els discursos que preteníem adquirir feia temps que estaven exhaurits, la qual cosa ens obligà a recórrer algunes llibreries antiquàries on amb no poques dificultats, en poguérem obtenir alguns a preus quintuplicats en relació amb llur cost de publicació. Semblantment ens succeí a Londres i a Itàlia.

L'acte que avui celebrem constitueix per a nosaltres una doble complaença: la reconeixença, per part de la Corporació, dels mèrits del nou acadèmic i el record dels anys d'una joventut ja llunyana en què l'Escola de Llotja ocupava la planta alta d'aquest noble edifici, per la qual desfilaren milers i milers d'alumnes, joventut il·lusionada amb frisança d'aprendre, portada en somnis de glòria pels camins de l'art.

Temps després, els anys no havien transcorregut en va, les circumstàncies ja no eren pas les mateixes; a l'Escola de Llotja s'havia produït un trasbalsament; però no anticipem els fets...

Havíem entrat en els anys quaranta, acabada la nostra desgraciada guerra, quan el ministre d'Educació Nacional s'interessava per la tan esperada reforma dels ensenyaments artístics. Per una sèrie de circumstàncies i raons especials em nomenaren director de l'Es-

cola de Llotja i més tard, també, de la Superior de Belles Arts de Sant Jordi. La meva preocupació primera fou, abans que tot, portar a terme el pla general de reforma de l'ensenyament artístic. Però abans era necessari disposar de personal de confiança, preparat, idoni. Això, jo entenia que era fonamental per dur a bona fi el nou pla si és que es volia que aquest fos efectiu, eficient. Calia disposar d'un professorat competent.

El meu propòsit era de preparar, a l'escola mateix, els futurs professors. Atents a aquest principi indeclinable, s'exigí dels caps de grup d'ensenyament superior un informe trimestral del comportament, aplicació, sensibilitat, coneixements, inclinacions, en fi, l'estudi selectiu més complet de les possibilitats de cada alumne.

La comissió d'estudi i classificació dels informes rebuts durant el primer any de posar en pràctica el sistema selectiu destacà en primer lloc un alumne: Josep M.^a Garrut i Romà.

Vaig advertir que, la Comissió per a la fiscalització dels informes, la integraven tres dels professors de màxima categoria de l'Escola: Joan Solervicens, Cèsar Martinell i Joan Subias. Cal, encara, aclarir, que la Direcció no coneixia personalment Josep M.^a Garrut, però tenia ple coneixement de la seva conducta i competència sobre tot de les seves activitats de col·laboració en la formació d'un grup d'alumnes, companys d'estudis, com a prolongació dels coneixements rebuts a l'escola, a deshora i en dies de festa i de vacances.

En el replanteig del nou pla era prevista la creació de noves seccions destinades a atendre alguns dels suburbis urbans més oblidats de la ciutat. La necessitat era tan urgent que em vaig avançar tot esperant les consignacions aprovades. Fent combinacions de caire administratiu vàrem aconseguir reunir unes partides, minses, insuficients però viables amb un xic de sacrifici per part del professorat.

Era el curs de 1951-52 quan s'inaugurava la primera secció, la qual es confià a Garrut i al seu equip d'ex-alumnes tots ells de l'Escola Superior de Belles Arts. Allí desenvolupà la seva primera lliçó; ens ho acaba de dir el professor mateix en el seu discurs: «Aquí organitzarem tot seguit el que havia d'ésser l'esperit d'aquesta escola»... i ens descriu el pla, que en perfecta comunitat de professors i alumnes assolí els resultats pedagògics més eficients.

A més, en el discurs que ens acaba de llegir deixa constància clara de quin era el seu pla i mètode d'ensenyament de l'assignatura d'Història General de l'Art. Així els resultats que ens acaba d'explicar són condensats en aquests: «Antecedents de l'art modern a través de dues ciències, l'arqueologia i l'etnologia». Tema ambiciós, certament. Garrut, però, explicava la lliçó amb tanta senzillesa i claredat que permeté d'establir diàleg entre professor i alumnes; el diàleg era el gran encert de les seves lliçons, el col·loqui en oberta companyonia intelligent constituí l'èxit pedagògic, que donà tot seguit renom a la nova secció de l'escola de Llotja.

Des d'aquell any les activitats de l'Escola arriben a transcendir a fora amb la publicació d'una revista que portava com a títol «Arpa» pel topònim de la situació de l'Escola en el Camp de l'Arpa.

Josep M.^a Garrut fou un dels professors de més sentit i més esperit pedagògic que passà per l'Escola. Bon orsià, no es cansava de recomanar als professors la «santa insistència» en l'ensenyament i als alumnes la «capacitat de continuació» en l'aprendre.

La seva influència durant els estudis s'estén fins a crear una agrupació anomenada «Betepocs», una de les primeres associacions creades acabada la nostra malaurada guerra civil. Garrut se sent complagut en el seu ambient pedagògic, rodejat de professors i alumnes. «Aquí vaig ésser molt més feliç que a la Universitat», ens diu. Les iniciatives no es paralitzen, es crea el «Saló d'abans de curs», els «Campaments Pictòrics» en els estius on es reuneixen pintors i artistes de tota edat i tendència artística, en franca companyonia, on el diàleg obert en plena natura devia esdevenir lliçó viva, evocadora en certa manera de les famoses reunions de l'Acadèmia plàtonica medicea, en els jardins de Sant Marc, de Florència.

Però Garrut té altres facetes que omplen la seva vida, especialment la d'escriure: hi sent una gran passió s'hi dedica totalment: pedagog, pintor, escriptor, historiador, crític d'art...

«La meva passió per l'art —ens diu— ha perdurat durant més de cinquanta anys i, tot i que el conreu de la pintura ha estat només en períodes, salvat la crítica, el comentari, el tractat de les arts ha tingut una continuïtat fins al present...».

No podem silenciar les seves aficions i activitats de pessebrista, reconegudes arreu d'Europa, les campanyes en l'Associació de Pessebristes, en pro de la divulgació del Pessebre, continuador, un temps, de l'obra dels mestres dels pessebristes: Eveli Bulbena, Antoni Moliné i paral·lel als grans tractadistes de la matèria com Rudolf Berliner, Angelo Stefanucci, Norbert Mantil.

Bon barceloní, nascut en el cor del barri gòtic, a la Plaça Nova, en el solar on ara hi ha el Col·legi d'Arquitectes i ahir la casa de la llibreria Puig i Alfonso, enderrocada en un dels més terribles bombardeigs de la nostra guerra que omplí de dol la ciutat, en el pis primer a nivell on hi ha l'esgrafi de Picasso, a la banda lateral dreta on abans de la guerra tenia el negoci d'antiguitats un pintoresc antiquari que omplia el balcó de trastos vells amb un rètol que deia: «Se reciben antigüedades frescas todos los días».

Les seves dèries i el seu amor a la ciutat procedien del seu pare, rellevant metge oftalmòleg format amb el patriarca del llinatge dels Barraquer. Tan arrelat sentia Garrut el seu amor al barri on nasqué, que a catorze anys escrivia la història de la seva plaça, la plaça «Nova» de quan encara no havia estat malmesa per la reforma.

Anys després aquest amor barceloní el portà a actuar d'arxiver a l'Institut Municipal d'Història col·laborant amb Duran i Sanpera i

més tard al Museu d'Història de la Ciutat el 1957, en tal cas col·laborant amb el nou director Frederic Udina on Garrut hi va estar de subdirector i finalment de director al cessar-ne el que n'era des de 1960.

Assisteix, els seus primers anys, d'alumne a Llotja, anys que després ens evocarà amb forta nostàlgia, en recordar-nos amb gran encert que el disseny —avui paraula màgica— ja estava en ple ús dos segles enrera, en l'Escola de Llotja, quan el 1775 l'antiga Junta de Comerç havia creat la primera escola de dibuix, sota el nominatiu de «Escuela Gratuita del Diseño», ensenyament avui conceptuat equivocadament de nova creació.

La Junta de Comerç, creava l'ensenyament del disseny per protegir la indústria de les «indianes» a base de facilitar la creació de dissenyadors aptes per a la creació de models que s'adquirien a París, la qual cosa permeté amb la seva substitució, alliberar la indústria catalana en donar tal impuls al comerç, que es convertí en una veritable font de riquesa per al país.

En fi, senyors, el discurs de Josep M.^a Garrut és dens i la seva temàtica complexa; temes com el de «la Recerca del passat en la Història de l'Art», «la Prehistòria i l'Etnologia com a font d'inspiració de l'Art», «el cisma entre les ciències i les Arts», són temes interessants, certament, i que Garrut porta ben estudiats.

Ara permeteu-me que abans de cloure aquestes ratlles, contràriament al que és costum en aquests discursos, em sigui permès d'enllaçar les nostres darreres paraules amb les que el recipiendari ha dedicat a Pere Pruna, que el precedí com a membre d'aquesta docta corporació. Exigències del record d'una bona amistat ens obliguen a fer-ho.

Avui, quan desapareix un artista, és costum de parlar molt de la seva obra i relativament poc de l'home. A nosaltres ens interessa l'obra, però alhora ens interessa l'home, la personalitat humana, la seva vida i l'entorn en què es mogué i creà. Ens queda la seva obra per admirar-la i, si volen també, per enjudiciar-la, però de l'home, de l'amic, moltes vegades només ens en queda el record i una que altra fotografia escadussera que el temps, els anys implacables, aniran esmorteint fins a esborrar-los del tot.

Garrut en poques paraules ens dibuixa els traços fisonòmics de Pere Pruna quan ens diu: «...si pel seu aspecte semblava més aviat barroer i brutal, era tot el contrari, d'una finor, una sensibilitat, un sentit plàstic tan acusat...». Així era de desconcertant la seva fesomia física, comparada amb la del seu esperit, que és el que pretenem remarcar.

Certament, desconcertava la seva naturalesa corpulenta, la seva fesomia de traços durs, que no corresponia a la sensibilitat i finor del seu esperit ni menys a la dolçor de la seva ànima. Recordem amb certa emoció quina era la seva salutació en els nostres encon-

tres en llocs i reunions cultes. Quan tots dos coincidíem front a front, ell es quadrava ràpid i en actitud hieràtica, inclinava, cerimoniós, el cap i amb ulls clucs, silenciós, esperava la nostra abraçada. S'acomiadava sense perdre mai el seu aire reverencial, però un xic més teatral, aproximant-se, braços oberts i amb veu de baix, prorrompia: «Mestre!, que l'Àngel custodi us guardi».

Al principi ens ho prenguérem amb una certa ironia, però acabàrem per prendre'ns-ho molt seriosament, en adonar-nos que ell es mantenia conseqüent, invariable, amb la seva actitud cerimoniosa... I és que Pruna en el fons era així, un cerimoniós, un sentimental de cos enter.

Aquesta era la salutació de ritual de l'Acadèmia orsiana, i que Pruna, orsià de cor i ànima, usava immutable, amb elegància espiritual, davant del president.

Permeteu-nos que amb aquesta bella salutació àuria doni la benvinguda al nou acadèmic, a la vegada que el record sigui en homenatge al seu antecessor.

Il·lustre senyor Josep M.^a Garrut i Romà: sota el signe de l'Àngel Custodi rebeu la més cordial benvinguda en aquesta noble Corporació.

He dit.

Aquest text, per tractar-se d'un «discurs», hi han poques notes al marge, degut també que l'autor creu que aquest treball està situat en el tercer estadi i pel susdit motiu, en la deducció i no en la investigació.

Fou el 1952 que va néixer la idea i l'esbós d'aquest text, enllestit en poques jornades el 1984. L'autor no podia sospitar en aquella data que fos motiu per al discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. La intenció era convertir-la en una tesi doctoral. Cal dir, però, seguint el ritme de les coses humanes, que aquella catedral projectada ahir, ha quedat reduïda avui a una ermita. Voldriem esperar que en el futur algú aprofundeixi i converteixi l'ermita en catedral.

LAUS DEO

Barcelona, 31 de desembre de 1984.

LLADOGRAF - Barcelona