

REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS
DE SANT JORDI

DE L'ACADÈMIA I DE L'ART

DISCURS D'INGRÉS DE L'ACADÈMICA ELECTA
IL·LMA. SRA. DRA. PILAR VÉLEZ I VICENTE
LLEGIT AL SALÓ DAURAT DE LA CASA LLOTJA DE MAR
EL DIA 17 DE DESEMBRE DE 1997

DISCURS DE RESPOSTA DE L'ACADÈMICA NUMERÀRIA
IL·LMA. SRA. MONTSERRAT GUDIOL COROMINAS



BARCELONA
1997



REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS
DE SANT JORDI

DE L'ACADÈMIA I DE L'ART

DISCURS D'INGRÉS DE L'ACADÈMICA ELECTA
IL·LMA. SRA. DRA. PILAR VÉLEZ I VICENTE
LLEGIT AL SALÓ DAURAT DE LA CASA LLOTJA DE MAR
EL DIA 17 DE DESEMBRE DE 1997

DISCURS DE RESPOSTA DE L'ACADÈMICA NUMERÀRIA
IL·LMA. SRA. MONTSERRAT GUDIOL COROMINAS



BARCELONA
1997

© Pilar Vélez i Vicente
© Montserrat Gudiol i Corominas

Compost i imprès a Firotip, S.L.
Passatge Ferrer i Vidal, 10
08005 Barcelona

Excel·lentíssim senyor president,
Il·lustríssims senyores i senyors acadèmics,
senyores i senyors:

Com a historiadora de l'art, gaudir de l'honor de formar part d'aquesta acadèmia és per a mi un fet d'una rellevància especial, sobretot si tenim en compte que em pertoca d'ocupar el lloc d'una persona que durant molts anys, molts decennis per ser més exactes, va desenvolupar un paper de primeríssima línia dins de la vida artística barcelonina. La personalitat de Joan Anton Maragall i Noble (1902-1993) no necessita, veritablement, cap mena de presentació i encara menys en aquest entorn, però voldria aprofitar l'avinentesa que m'ofereix l'acte per emfasitzar en alguns dels trets més destacats de la seva trajectòria artísticocultural.

Sens dubte, el fet pel qual és més recordat, i el lloc des d'on va exercir més la seva influència en la vida artística de la nostra ciutat, està vinculat del tot a la tan genuïnament barcelonina i avui força més que centenària Sala Parés. Des de 1925, quan només tenia vint-i-tres anys, i fins a la seva mort, J.A. Maragall va estar al capdavant d'aquest establiment que, juntament amb el seu germà Raimon, comprà per vint-i-cinc mil pessetes, reviscolà i redreçà —car en vida del seu fundador havia arribat a una penúria absoluta—, per tal d'aconseguir «la fusió de l'antic i del nou, de la modernitat i de la tradició», tal com va subratllar Josep M. Junoy amb motiu de la seva inauguració. Avui, amb la perspectiva que ens ofereixen els anys, podem dir que els Establiments Maragall han passat per diverses etapes, i fins i tot de vegades han estat menystinguts per una crítica fixada exclusivament en l'anomenat art d'avantguarda —per cert no sempre avantguardista—, que no ha sabut atorgar el seu lloc a la pintura figurativa, la qual ha continuat conreant-se fins als nostres dies. No obstant això, J. A. Maragall va seguir al front del seu projecte

fins al darrer moment, participant encara en la darrera reorientació de la sala, avui dirigida pels seus fills Marta i Joan-Anton.

És bo de recordar com en el seu discurs d'entrada en aquesta acadèmia l'any 1968, intitulat *L'art en la vida de Barcelona*, justificava l'elecció del seu tema tot dient que era fruit «d'una llarga experiència personal al servei d'un propòsit sempre estimat: participar d'alguna manera en la vida artística barcelonina»¹. És ben sabut que va assolir el seu objectiu en un cent per cent. I no sols mitjançant la seva labor des del carrer de Petritxol, sinó també des d'altres activitats. Així per exemple, les que dugué a terme a la Junta d'Obres de la Sagrada Família, des d'on proposà l'encàrrec de l'obra escultòrica de la façana de la Passió a Josep Maria Subirachs, membre numerari d'aquesta Acadèmia, tot i que la línia de l'artista no s'adeia del tot amb els seus criteris estètics i malgrat les polèmiques que comportà la seva proposta iconogràfica, aplicada al programa escultòric de més envergadura dels darrers anys a nivell internacional.

Una segona activitat va ser la seva labor a l'Orfeó Català, entitat de la qual fou president d'ençà del 1966, en morir Fèlix Millet i Maristany. Sent-ne president —pertanyia a la junta ja feia molts anys— varen poder cantar *El Pessebre* de Pau Casals en un moment en què l'ambient polític no era gens propici per fer-ho, i en què el mateix Casals es negava que fos interpretat mentre Catalunya visqués sota la dictadura del general Franco. A més, contribuí a la construcció del museu que El Vendrell dedicà al seu fill il·lustre, avui, per cert, en un estat lamentable que no hauria de perllongar-se per més temps.

Alhora, una altra vessant a tenir present és la seva producció bibliogràfica, centrada fonamentalment en la temàtica artística. No és una obra gaire nombrosa, però sí que hi ha alguns títols que mereixen una atenció especial. En primer lloc, cal dir que la seva aportació cabdal fou, sense cap mena de dubte, la *Història de la Sala Parés* (1975)², on amb l'ajut d'alguns col·laboradors aconseguí un gran aplec de material documental que, un cop ordenat i elaborat per ell mateix, va esdevenir un dels llibres de consulta bàsics per a tots aquells que ens interessem en l'art català dels segles XIX i XX, especialment entre el 1877 i el 1975, que és el període que el llibre abraça. En segon lloc,

1. Vegeu *L'art en la vida de Barcelona*, Discurs llegit pel Sr. Joan A. Maragall i Noble en la seva solemne recepció pública, celebrada el dia 17 d'abril de 1968, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1968.

2. Ed. Selecta, Barcelona.

cal esmentar el volum intítulat *Frederic Marès* (1986)³, que tot i la seva tardana data d'aparició constitueix la primera monografia i el primer repertori gràfic de l'obra de l'escultor, membre i president d'aquesta acadèmia des del 1954 i el 1963 respectivament, i fundador i impulsor d'un museu que m'estimo d'una manera particular. Mentre Marès gaudia des de feia molts anys de tota mena de reconeixements, fins aleshores, en canvi, no es disposava d'un estudi específic de la seva obra, encara que es tractés només d'una primera aproximació, com ara la del volum esmentat. Vull fer memòria, com a curiositat si més no, que cinquanta anys enrere —l'any 1933—, Marès i Maragall havien protagonitzat una picabaralla a causa de l'afer dels Salons de Montjuïc i de Barcelona —del qual Marès era el president—, i que el segon exposà en dos llargs articles⁴.

A més, va escriure una sintètica monografia del pintor Emili Grau Sala⁵, en què presentava els seus dibuixos i aquarel·les més íntims i inèdits; un treball dedicat a la col·lecció d'art d'una institució bancària del país⁶; col·laborà així mateix en un llibre dedicat a l'obra del pintor Carles Nadal⁷; féu un dels textos del catàleg de la gran exposició dedicada al pintor Ignacio Zuloaga organitzada per la Sala Parés⁸, en què recollia els seus records personals de l'artista; escrigué diversos pròlegs⁹ i textos per als catàlegs d'un gran nombre de exposicions de la seva pròpia sala¹⁰; elaborà alguns discursos de contesta a altres acadèmics en llur ingrès en aquesta seu —Joan Ainaud (1981), Josep

3. Ed. Ausa, Sabadell.

4. J.A.Maragall, *Un parer. Les exposicions de primavera. I: Les seves actuals imperfeccions; II: El seu millorament possible*, «La Veu de Catalunya» (Barcelona), 2 i 6 de juny 1933, i *Exposició de primavera (Nota del president dels salons)*, «La Veu de Catalunya» (Barcelona), 14 juny 1933.

5. *Emilio Grau Sala 1911-1975*, Barcelona, 1978.

6. *Pintures al Banc de Sabadell*, Sabadell, 1981. Posteriorment, el 1988, féu un breu text d'un segon volum dedicat també a la col·lecció d'art d'aquest mateix banc.

7. A.Henry, F.Farmer, J.A.Maragall, *Carles Nadal*, Ed. Alain Barthélemy, Avinyó, 1986.

8. *Ignacio Zuloaga. Exposició de Pintures i Dibuixos*, Sala Parés, Barcelona, octubre 1980. (Amb textos d'E. Lafuente Ferrari, S. Amón i J. A. Maragall.)

9. Entre altres, el del llibre de Ramon Grabolosa, *Olot, en les arts i en les lletres*, Barcelona, 1974.

10. D'entre les exposicions de la Sala Parés val la pena de recordar la seva labor de catalogació d'una gran mostra celebrada el 1946, fruit de la qual fou l'edició del *Catálogo de la exposición de Pintura Andaluza del siglo XVII de colecciones barcelonesas celebrada en la Sala Parés I-III*, Edimar S.A., Barcelona, 1946.

Amat (1981) i Rafael Santos Torroella (1985)—; i, igualment, féu diverses col·laboracions a la premsa barcelonina. Fora del camp estrictament artístic publicà un llibret sobre el seu pare, Joan Maragall i Gorina, una síntesi divulgadora de la complexa personalitat i vasta obra del poeta¹¹.

Fins ara no havia esmentat els orígens familiars de J. A. Maragall. Fent-ne només un esbòs cal recordar que va ser un dels tretze fills del gran poeta del Modernisme i de Clara Noble Malvido. Nascut a Barcelona el 25 d'agost de 1902, estudià a l'escola Mont d'Or i posteriorment inicià estudis de Dret a la Universitat de Barcelona —hi féu només dos cursos—, mentre repartia la seva joventut entre la política i l'art. Membre d'Acció Catalana des del 1929, en aquells anys devingué bon amic de Jaume Bofill i Mates, com també de Lluís Massot, Martí Esteve i Ramon d'Abadal. De Bofill i Mates, però, arribà a dir-ne: «Era el símbol vivent d'allò que [jo] volia arribar a ser»¹², referint-se a ell mateix. El 1932, juntament amb els seus amics esmentats, abandonà Acció Catalana i ingressà a la Lliga Catalana, partit resultat de la unió entre l'antiga Lliga Regionalista i el grup escindit d'Acció Catalana. Dos anys després, el 1934, s'encarregà d'organitzar l'edició de l'*Obra Completa* del seu pare en vint-i-cinc volums. L'autor del pròleg fou Eugeni d'Ors, amb qui féu bona amistat. Més endavant, quan esclatà la guerra, se n'anà a Londres ja que era un membre significat de la Lliga i el 1938 s'establí a Sant Sebastià, on va retrobar el seu amic, aleshores Jefe Nacional de Bellas Artes, amb qui col·laborà sobretot en la recuperació d'objectes artístics.

Després de la guerra es va anar endinsant, progressivament, en la vida cultural de la nostra ciutat i participà en nombrosos projectes i en diverses entitats, àdhuc amb càrrecs directius. Ja he mencionat algunes de les seves funcions a l'Orfeó Català o la Sagrada Família, i el seu ingrés el 1968 en aquesta Acadèmia, de la qual fou tresorer, però també secretari accidental

11. *Joan Maragall*, Ed. Nou Art Thor, Col. «Gent Nostra», Barcelona, 1978. Sobre el seu pare havia escrit ja un discurs intítulat *Joan Maragall, esbòs biogràfic a través de la seva obra*, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, 1971, amb motiu de l'acte de col·locació d'un retrat del poeta, obra de Ramon Pichot, a la Galeria de Catalans Il·lustres, el 20 de desembre de 1971.

12. Paraules de Joan-Anton Maragall en l'entrevista que li féu Joan-Josep Isern, intítulada *Joan-Anton Maragall un gran senyor de Barcelona*, «Serra D'OR» (Montserrat), núm.379-380, juliol-agost 1991, pp.23-26.

(1969-70) i conservador del museu (1985-86)¹³; el 1972 fou nomenat membre corresponent de la Real Academia de San Fernando. Fou també, patró del Museo del Prado; membre de la Junta de Museus de Barcelona; de la Junta del Teatre del Liceu; de la Societat Econòmica d'Amics del País; i, així mateix, membre del consell privat de Joan de Borbó. A més, el 1975 presidí el Club Catalònia, grup d'orientació política hereu de la Lliga, de vida molt efímera.

Una anàlisi globalitzadora del personatge ens mena a qualificar J. A. Maragall d'home polític en el sentit més etimològic del mot, és a dir, un home preocupat per la polis, per la seva ciutat, lliurat al seu entorn. Ell fou, per exemple, el creador, i per tant el capdavanter, de l'Associació de Veïns del carrer de Petritxol, la primera associació barcelonina d'aquest tipus, des de la qual, després de la guerra, impulsà una seriosa labor tant d'ordre urbanístic, a favor de la pavimentació, i enllumenat públic i el sanejament del carrer, com de la seva vida sociocultural. Les persones de més edat de ben segur han de recordar-se de les Festes de la Mercè, amb la seva processó que passava per aquest carrer, i dels concursos de balcons guarnits i d'aparadors. En fou l'ànima Joan Anton Maragall. Així doncs, Maragall va ser un home polític en el sentit de cívic de cap a peus, rigorós, treballador incansable i responsable en qualsevol dels temes en què s'endinsava¹⁴.

Si retornem al vessant més específicament cultural, cal dir que fou també un home generós. El ric arxiu de la Sala Parés ha estat sempre a la disposició dels estudiosos i historiadors, que hi han trobat abundant documentació i amb la qual s'han pogut bastir força treballs artístics dels darrers decennis a Catalunya. I no sols això, perquè Joan Anton Maragall l'any 1993 va cedir a més, a l'Arxiu Nacional de Catalunya una petita part del seu arxiu personal de correspondència, premsa i documents diversos relacionat amb algunes entitats amb què mantingué un cert tipus de col·laboració¹⁵.

Abans d'acabar la glossa sobre J.A. Maragall vull afegir que, fonamentalment per raons d'edat, mai no havia tingut ocasió de col·laborar a Can Parés quan ell n'era el responsable. Únicament l'havia saludat alguna vegada, però

13. Dades aquestes segones que conec gràcies a l'aportació de Núria Nus, responsable de la secretaria de l'Acadèmia.

14. Agraïxo a la Marta i a en Joan Anton Maragall i Garriga, els seus fills, la informació més personal que m'han facilitat del seu pare.

15. Fundació Güell, Fundació Pau Casals, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Ynglada-Guillot, i alguna altra.

ja era molt en els seus darrers anys. En canvi, sí que vaig tenir l'honor de rebre el Premi Fundació Güell, l'any 1988, per la mevi tesi doctoral sobre *El llibre com a objecte artístic a la Barcelona de la segona meitat del segle XIX fins al Modernisme*, que havia llegit un any i mig abans, premi que em fou atorgat a proposta d'una ponència formada pels senyors Joan Ainaud i Francesc Fontbona, ambdós designats per l'Institut d'Estudis Catalans, i pel senyor Joan Anton Maragall, designat pel Patronat de la Fundació Güell.

Ara, a l'hora d'ingressar en aquesta acadèmia, rere la glossa de la seva personalitat, he considerat oportú de fer una reflexió sobre la incidència d'aquesta entitat al llarg dels segles en el rol de l'artista i, alhora, en la consideració que la societat ha tingut d'ell i del seu art, especialment des del segle XVIII fins ara. En establir un plantejament d'aquest tipus sorgeixen diversos temes que m'interessen en gran manera des de fa uns quants anys —la divisió entre arts majors i arts menors; la diferenciació entre l'artesa i l'artista; el valor de l'obra única i de l'obra seriada..., sobretot en els gairebé darrers tres cents anys—. Per això, davant d'una oportunitat com aquesta he cregut que tenia més interès deixar si més no apuntades unes qüestions que no pas dedicar-me a investigar un fet, una obra o un artista concret, labor habitual en la meva praxi com a historiadora de l'art.

* * *

No tots els fets, ni totes les teories, ni totes les institucions que perduren llargament en el temps són sempre concebudes, valorades ni apreciades per tothom amb el mateix criteri. L'acadèmia, en majúscules, des del seu origen grec fins a les acaballes del segle XX, evidentment no ha gaudit d'idèntica fortuna al llarg dels segles, de la mateixa manera que ha influït en diversos graus en la concepció de l'art i de l'artista en funció del context de cada època o moment. Per això, ara, tot i que molts puguin pensar que avui és quelcom obsolet, i fins i tot persones allunyades del món de l'art poden pensar que es tracta d'una institució ja abolida, car els pot semblar pròpia de temps antics, voldria dedicar el meu discurs a reflexionar sobre quina ha estat la **influència de l'acadèmia en la consideració socio-cultural de l'artista i alhora en el concepte d'obra d'art**, tot posant de manifest el paper cabdal que ha desenvolupat en el transcurs dels segles, especialment en unes etapes determinades, fins i tot quan certs artistes s'hi començaren d'oposar vivament i àdhuc quan l'acadèmia esdevingué un òrgan consultiu enlloc del principal centre rector de l'ensenyament artístic.

Malgrat que, insisteixo, el terme acadèmic avui sigui per a molts sinònim de retrògrad o d'anacrònic, l'acadèmia ha estat en moltes ocasions promotora de canvis i capdavantera en la introducció de noves vies i noves concepcions artístiques, vivint etapes en què imperava un esperit obert i avançat, mentre que en d'altres arribà a una notable fossilització. El cert, tanmateix, és que la influència de l'acadèmia —ja sia per via positiva o negativa— en alguns aspectes del món artístic ha arribat fins al moment actual, en siguem o no conscients, ens agradi o no, car el seu influx, com veurem més endavant, plana encara sobre nosaltres, tant en els artistes com en els historiadors de l'art. Això significa que el pes de l'acadèmia ha estat i és molt més gran del que alguns simplistes podrien i/o voldrien fer-nos creure.

Des de la primera acadèmia d'Atenes, que va prendre el seu nom del barri d'aquesta ciutat, on Plató es reunia amb els seus deixebles i els transmetia la seva filosofia, fins a l'acadèmia institucionalitzada d'arrel francesa dels segles XVII-XX, l'acadèmia ha tingut, sens dubte, un paper rector en el món cultural.

D'ençà que l'home és un ésser organitzat socialment, culturalment, un dels fets que precisament han caracteritzat aquesta organització ha estat la divisió entre el treball intel·lectual i el treball manual, una divisió que continua estant vigent en els nostres dies i que, si bé amb matisos diferents segons els moments, ha condicionat la consideració sociocultural de les més diverses manifestacions artístiques. Ja des del primer moment, s'establí una diferenciació òbvia entre el món dels administradors, metges, matemàtics o astrònoms, i el món dels treballadors manuals; és a dir, entre els que feien servir com a eina fonamental de treball el pensament, l'intel·lecte i per tant regien i administraven, i els que feien servir bàsicament les mans: ceramistes, fusters, pintors, ferrers, escultors, etc. N'és una bona prova el fet que mentre el pensament dels primers va prendre forma escrita ben aviat, la labor dels segons, llurs procediments de transformació de la natura, les tècniques artístiques, es van transmetre de generació en generació per via oral durant molt de temps. L'escàs nombre de tractats tècnics contrasta amb els molts nombrosos volums de filosofia, astronomia o matemàtiques que s'escriviren des de les primeres cultures. L'antiga civilització egípcia, a tall d'exemple, n'és un dels millors

16. D'aquest aspecte ja vaig tractar-ne dins Pilar Vélez, *Història de l'art, una història sense tècniques?*, «Revista de Catalunya» (Barcelona), núm.17, març de 1988, pp. 102-114.

exponents d'aquest tipus d'organització¹⁶. Però, per què he obert aquest parèntesi històric ? Doncs perquè voldria remarcar al llarg del discurs com l'acadèmia moderna, des del segle XV i fins ben entrat el XIX i encara en el XX, ha partit d'aquesta divisió i ha maldat per capgirar-la, amb l'objectiu d'enaltir la figura de l'artista —que de bon començament era considerat com un dels molts protagonistes del treball manual—, tot i ser víctima en el transcurs dels segles d'algunes contradiccions que ja remarcaré en el seu moment, car alhora que va voler enaltir-lo, també va voler modelar-lo al seu gust.

Encara avui, quan un artista plàstic conrea al mateix temps diverses tècniques artístiques mitjançant les quals desenvolupa i manifesta exactament igual la seva creativitat i les seves aptituds plàstiques, sovint per definir-se quan li demanen la seva «etiqueta», quan s'ha d'autodefinir, recorre al terme de pintor —avui considerat encara «de primera categoria»—, abans que al de gravador, orfebre o qualsevol altra denominació que correspongui també a la seva praxi habitual que sembli, però, que és més a prop del concepte de treball manual, d'art mecànica. Arts liberals i arts mecàniques, artista i artesà són dualitats que vénen de lluny, que avui segueixen en peu per bé que d'una manera més soterrada, i en la diferenciació de les quals l'acadèmia va exercir un paper cabdal des d'un començament. Per tal, doncs, d'arribar a l'etapa a què més m'interessa referir-me, primer, però, m'he permès fer una introducció històrica, que penso que és útil per a comprendre millor la realitat analitzada.

El platonisme ressorgí a la Itàlia del segle XV. De seguida això comportà el renaixement del mot i del concepte *acadèmia*¹⁷, entès com a cercle d'intel·lectuals o d'estudiosos. Sens dubte, l'exemple cabdal del moment fou la que després havia de ser coneguda com l'Acadèmia Platònica de Marsilio Ficino, el gran apòstol del neoplatonisme, la seu de la qual era la ciutat de Florència. Aquesta entitat adoptà un sistema lliure i obert quant a recerca i investigació totalment allunyat dels encarcarats mètodes de la universitat contemporània. L'èxit d'aquesta acadèmia com a nou sistema d'ensenyament va fer que de seguida en sorgissin d'altres a l'entorn de les disciplines més diverses. Aleshores totes

17. Sobre la història de l'acadèmia d'art hi ha un text de referència clau. Vegeu Nikolaus Pevsner, *Academias de Arte: pasado y presente*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982. La primera edició alemanya d'aquest llibre és del 1940. La castellana citada aquí conté, a més, un epíleg de Francisco Calvo Serraller dedicat a les acadèmies artístiques de l'estat espanyol, tot i que amb escasses referències a la de Barcelona.

elles es convertiren en un dels símbols més alts de llibertat de l'Alt Renaixement i llur aportació va ser molt positiva en termes intel·lectuals. Des de la perspectiva artística, un dels millors testimonis per resseguir la tesi del meu discurs és el cas de Leonardo, una de les figures capdavanteres de la cultura renaixentista. Ell aplegà entorn seu un seguit de deixebles i seguidors que conformaren la denominada Acadèmia Leonardi Vinci, amb seu a Milà. Leonardo maldà per elevar la consideració de la pintura de la labor manual al nivell d'una ciència, una prova més de la materialització de la lluita entre les arts liberals i les arts mecàniques, de l'acadèmia enfront del gremi, pròpia de l'humanisme renaixentista. Fins aleshores, la pintura havia estat sempre exclosa de les arts liberals, és a dir, de les disciplines conreades pels homes «lliures». L'artista, etimològicament parlant, era un tècnic, car l'art era sinònim de *téchne*, mentre la ciència era sinònima d'*epistème*. Leonardo en el seu *Tractat de Pintura*¹⁸, capgira el paper atorgat fins llavors a la pintura i la proposa com a mare de totes les arts, superant així el paper de «ventafocs», d'art mecànica, és a dir, de mer producte de les mans de l'home, segons la concepció generalitzada fins aleshores. «La pintura no necessita intèrprets de diverses llengües, com és el cas de les lletres, car satisfà d'immediat l'espècie humana, tal com ho fa la natura», diu Leonardo. Aquesta hipòtesi respon al seu objectiu de crear un nou sistema d'ensenyament artístic per superar l'organització gremial, basada únicament en la pràctica manual. Per això mateix Leonardo predicava que l'art és una ciència, per tal d'allunyar-lo de la labor merament manual, tal com també ho pretenien Miquel Angel o Vasari a Florència cap al 1560, quan aquest darrer fundà una acadèmia amb una orientació ben diferent de la dels gremis i, des del 1571, aconseguí que els pintors i escultors constituïssin un art i una universitat independent d'aquells i al marge de tota mena d'associacions equivalents d'arrels medievalitzants.

No obstant això, malgrat els esforços, el desig i la voluntat d'algunes personalitats, per bé que es constata un davallament progressiu dels gremis paral·lel al naixement de les noves institucions acadèmiques, l'estructura artísticocultural i social preexistent va continuar actuant intacta durant molt de temps encara, segles per ser més exactes, ja que els gremis havien de perviure força més enllà del Renaixement.

D'altra banda, el temps i les consegüents transformacions socioculturals atorgaren a la proposta acadèmica un nou tarannà i la seva orientació canvià.

18. És recomanable la consulta de la versió castellana d'Angel González García, *Tratado de Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1976, preparada amb gran cura i rigor científic.

El Renaixement humanista, el succeí el Manierisme, la Reforma i la Contrareforma, que capgiraren el pensament renaixentista. Aquesta simplificació és excessiva i summament ràpida, però crec que permisible en aquesta part del discurs, per no fer-lo excessivament feixuc. Si l'acadèmia del Renaixement era una acadèmia lliure i fins i tot «desorganitzada», «sense regla», podríem dir-ne, tot i el seu funcionament regular, l'acadèmia del Manierisme es normativitzà. Aquest fou, de fet, l'origen de l'acadèmia tal com encara la concebem avui. D'esforços acadèmics se'n donaren arreu d'Europa, tant a Itàlia com als països del Nord. De fet, s'estava coent l'origen de l'acadèmia com ha perdurat gairebé fins a les acaballes del segle XX. En sorgiren aleshores de totes les disciplines: física, ciències naturals, filosofia, matemàtiques, art... L'acadèmia d'art siscentista segueix la labor de la seva predecessora i lluita per atorgar a l'artista la consideració social que es mereix. Un fet veritablement clau, però, és la transferència de la capitalitat artística de Roma a París: així com la cort francesa dominarà en el camp de l'ensenyament artístic, i l'acadèmia francesa, o, més ben dit, l'acadèmia parisenca, dictarà unes rígides normes que aviat s'escamparan i regiran arreu, reconeixent-hi sempre, però, una primacia honorífica a Roma¹⁹.

A París, com a tot Europa, els artistes a mitjan segle XVII continuen estant organitzats en gremis. No és fins el 1648 que, tot enllaçant amb els arguments comentats de cent anys enrere, tingué lloc la separació, que podríem qualificar d'«oficial» entre les Belles Arts i les Arts Mecàniques per obra de la incipient i ben aviat «modèlica» entitat. L'acadèmia acabà triomfant sobre el gremi i l'artista acadèmic existí com a tal per primera vegada en la història de la cultura occidental. Per primer cop es trencà de debò l'estructura medievalitzant dels gremis i tingué lloc la primera dignificació oficial de l'artista. En la lluita per elevar el seu nivell social, la nova organització esdevenia el sistema més escaient. La gran i fonamental diferència entre la formació aportada pels gremis i l'acadèmica era el pla d'estudis, que si en el cas dels primers era de caire eminentment pràctic, en el cas de la segona unia a la praxi la formació humanística i teòrica, per bé que el dibuix era el centre de totes les classes: del natural, còpia de guixos, d'altres dibuixos... Tot estava reglamentat perfectament, fins al punt que, o s'era pintor acadèmic o no se n'era. Mentrestant, tots aquells que fins aleshores s'havien dedicat a les que ara denominem arts de l'objecte o bé a les arts aplicades a l'arquitectura, o si

19. La supervivència d'aquesta primacia la ben palesa l'existència del denominat «Prix de Rome».

voleu, d'una manera més global a les arts decoratives o sumptuàries o bé menors, romanien en un estadi social inferior, sotmesos a la direcció d'un artista en majúscules. El cas més representatiu, sense moure'ns de França, és l'organització de les Manufactures Reials, on Charles Le Brun (1619-1690), el primer pintor de la cort, dirigia el taller de tapissos dels Gobelins, on treballaven un gran nombre d'artífexs especialistes en aquesta art, reconeguts per la seva destresa, però en definitiva, supeditats a un artista. La diferència era, per tant, ben palesa, de manera fins i tot «oficial».

Tanmateix, ben aviat l'alt nivell assolit per la figura del pintor va respondre més a una obediència, a un dogma sever, que al seu nivell creatiu i al valor de la seva obra. Ara el pintor era un artista —i no precisament en el sentit tècnic del mot com a conreador d'una art (*téchné*)—, un home privilegiat, si més no socialment parlant, però per contra era un funcionari subjecte a una rígida normativa imposada pel poder. A tall d'exemple, cal dir com l'ensenyament del dibuix del natural, peça clau de l'ensenyament, va arribar a ser declarat monopoli absolut de l'acadèmia francesa i, per tant, va prohibir-se el dibuix del natural en estudis privats d'artistes, fet fins aleshores del tot corrent²⁰. La llibertat, doncs, que l'acadèmia havia d'aportar amb relació als jerarquitzats gremis, prenia aires d'una nova «dictadura», gairebé més rigorosa encara que la d'aquells. Aquesta normativització era la conseqüència de la degeneració gradual de l'ideal renaixentista, car de la filosofia més elevada s'havia arribat a la més estricta norma, la qual provocà que l'art i l'artista rellevant —aquell que avui forma part de la «gran» història de l'art— restessin solament al servei del poder.

D'altra banda, per bé que ja des de la segona meitat del segle XV la impremta servia a la difusió del coneixement, es constata com en el segle XVII encara no eren gaire corrents els textos impresos relatius a les tècniques de producció més diverses, i en concret les artístiques. Són força escassos els exemples dels segles XVI, XVII i poc abundants els del XVIII. Aquest és el fet que constataren els autors de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-72), un bon exponent, amb els disset volums de text i els onze volums de làmines, de la persistent divisió entre les arts mecàniques i les arts de l'intel·lecte, i, com ja vaig assenyalar un cop, tal vegada la proposta de més envergadura —l'última abans del desenvolupament definitiu de la mecanització i de la confrontació subsegüents entre l'art i la indústria—

20. Aquest fet, recollit per Pevsner, op. cit, p. 70, fou ben documentat per L. Vitet, *L'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, París, 1870 (2^aed.).

a favor de les primeres arts. En definitiva, els racionals enciclopedistes tractaven d'acostar un cop més, les arts liberals i les arts mecàniques, els filòsofs i els menestrals, mirant de fer prendre consciència a aquests darrers del seu paper fonamental per a la vida econòmica dels països moderns²¹. Tot això només ho apunto perquè acaba de corroborar la preponderància de l'artista (acadèmic) «en majúscules» i de la seva obra, en detriment de la resta de creacions artístiques.

Fins ara hem vist les línies generals del que passava a França, com a nucli capdavanter de les arts europees. Però què havia passat a Barcelona mentrestant? Si fem un repàs molt ràpid, cal dir que fins al 1516 els pintors barcelonins formaven part de la Confraria de Sant Esteve dels Freners, juntament amb altres membres de diversos oficis. Aquell mateix any obtingueren un privilegi per formar una corporació a part juntament amb els dauradors i els pintors de vitralls. Els dauradors, tanmateix, al llarg del segle XVII s'organitzaren autònomament i finalment el 1688, els pintors van obtenir un nou privilegi per assolir la categoria d'artistes i la pintura fou reconeguda com una art liberal²². Tot i que l'organització d'aquest nou Col·legi de pintors era força pròxima als gremis, partia clarament de la idea que la pintura era una art noble i que, per tant, els seus artífexs podien gaudir de tots els privilegis i les prerrogatives de què gaudien els altres membres de professions d'arts liberals. Ara bé, la nova organització va acabar adoptant un caire merament burocràtic més que no pas artístic. Per exemple, continuaven aplicant-se les proves de puresa de sang, com les imposades als notaris i als farmacèutics barcelonins, les quals es resolien mitjançant la presentació de diversos testimonis que poguessin demostrar que l'aspirant no era descendent de moros o de jueus, i que mai no havia estat penat pel tribunal del Sant Ofici. Remarco això per constatar que, com en el cas de l'acadèmia francesa, la nova organització del Col·legi de pintors —precursor de la nostra acadèmia setcentista—, amb totes les diferències possibles, va ser també una organització fonamentalment administrativa, cada cop més a mesura que passaren els anys. Quan el 1775 nasqué a Barcelona l'Escuela Gratuita de Diseño, ben coneguda en aquesta

21. Sobre el valor de l'*Encyclopédie* amb relació a aquest tema, ja vaig parlar-ne dins Pilar Vélez, Op.cit., pp.108-114.

22. La informació més exhaustiva sobre aquest fet correspon a Santiago Alcolea, *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona» (Barcelona), XIV, 1959-60, pp.29-35.

casa, creada per la Junta de Comerç, el Col·legi de Pintors, ja molt esmorteït i absolutament caduc, a la fi desaparegué davant de la nova empenta que, com veurem, comportà el naixement de l'escola esmentada en la vida cultural i artística barcelonina. Els nous aires d'origen francès impregnaren la nostra ciutat i la consideració de l'artista i les necessitats del moment anaren per altres viarany. Hi tornaré.

La millora, doncs, de la consideració sociocultural de l'artista propugnada per l'acadèmia va desvirtuar-se en el decurs del temps. No obstant això, el segle XVIII fou el veritable segle de l'acadèmia, de les acadèmies. En concret, el 1720 a Europa n'hi havia dinou i cap al 1790 n'hi havia més d'un centenar²³. L'esperit de la Il·lustració, sens dubte, hi contribuí. Alhora, però, cal dir que en acabar el segle i encetar-se el XIX, amb les noves directrius romàntiques, sorgiren a França, encapçalades pel pintor classicista Jacques-Louis David (1748-1825), les primeres campanyes antiacadèmiques des del seu propi si (1790). Sens dubte, es tractava del primer trontoll seriós que patí l'acadèmia moderna.

De fet, tot aquest canvi era producte, sobretot, de la introducció de les noves teories romàntiques. Al Romanticisme només l'interessava l'art en majúscules, perquè l'artista no es concebia com un acadèmic, sinó com un «geni» que no s'havia de formar ni educar, sinó que naixia ja «ungit pel dit dels déus». L'ensenyament tradicional era, doncs, innecessari per als artistes, i per tant, l'acadèmia com a escola esdevenia obsoleta. Ara bé, com és natural, l'acadèmia no es va fondre instantàniament, de la mateixa manera que els gremis encara s'escolaren amb lentitud fins ben entrat el segle XIX.

La tergiversació, no obstant això, es centrava en el fet que igual que segles enrere, amb la intenció d'atorgar la màxima consideració a l'artista, l'acadèmia havia lluitat contra els gremis i havia estat la forjadora i la impulsora de les grans arts, ara era atacada amb uns arguments molt semblants als que ella havia emprat al passat, ja que els lligams, la llei imposada per l'acadèmia, havia arribat a ser més rígida i, en definitiva, més controladora i productora d'artífexs que el programa mateix dels gremis medievals. Havia esta víctima de la seva pròpia normativització, excessiva i contradictòria.

L'artista romàntic, si més no el seu prototip, era tot el contrari de l'artista acadèmic, és a dir, un artista individual, vocacional, carregat d'emocions, lliure, independent, no subjecte a les ordres de l'estat. Aquest nou status

23. Segons N. Pevsner, Op. cit., pp.102-103.

responia a un nou sistema, car els paràmetres sociohistòrics i culturals eren ja tots uns altres. La Revolució francesa i el capgirament consegüent de l'ordre social, la Revolució industrial i les transformacions derivades de la ingent mecanització que, com veurem més endavant, tant havien d'influir en el camp de les arts decoratives, conformaren una Europa ben diferent, mentre l'Antic règim agonitzava. L'artista restà, igualment, afectat per aquest trasbals general que impregnà totes les esferes de la vida. Per primera vegada sorgiren diverses alternatives a l'acadèmia convencional i es plantejaren distintes reformes, més o menys innovadores, per adaptar-la als nous temps. En realitat, però, l'acadèmia va haver de cedir i d'acceptar la pèrdua del seu monopoli en la direcció artística de la societat. L'art per l'art s'introduïa com a nou lema imperant.

Bon testimoni de la nova orientació eren els primers atacs impresos contra la institució, com ara un de molt pròxim, el formulat per un artista català, Josep Galofre i Coma (1819-1877), romàntic de socarrel, per bé que havia iniciat la seva formació en aquesta casa l'any 1830²⁴. El 1851, en un text intitulat *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes*, publicat, per contradictori que pugui semblar, per la Real Academia de San Fernando de Madrid, dedicava un capítol sencer a explicar tant com calia renovar les acadèmies de belles arts —ell pertanyia a més d'una—, i sobretot el seu mètode d'ensenyament. Galofre especificava que el seu atac no era contra la institució, sinó contra els mètodes d'ensenyament de les Belles Arts. És a dir, es feia palesa una dissociació entre l'acadèmia i l'escola, que fins aleshores havien estat una mateixa cosa. En realitat, Galofre no presentava una reforma, sinó que arribava a la conclusió extrema que l'acadèmia com a escola havia de desaparèixer per obsoleta. Deia, per exemple: «¿De qué ha servido además tanta profusión de escuelas académicas?, ¿han avivado acaso el gusto entre los adquirentes?, ¿se ha mejorado la inteligencia artística entre la sociedad? Muy de otra suerte; pues a medida que las Academias se multiplicaban, y crecía el número de alumnos y el de medianías, disminuían, como es natural, la afición de los comitentes, y desaparecían aun los de peor gusto; de modo que también bajo este concepto las Academias han dañado inmensa-

24. Segons consta en el *Libro que dá razón de los discípulos matriculados en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa Lonja de la ciudad de Barcelona a expensas de la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña, la qual dió principio el día 23 de Enero de 1775*, de l'Arxiu de la RABASJ, es matriculà per primera vegada el dia 29 de març de 1830.

mente los intereses de los Artistas, ó por lo menos no han acertado a promoverlos»²⁵. A aquests atacs de caire general, cal afegir-hi d'altres més particulars adreçats a la seva ciutat natal, Barcelona, de la qual diu: «Así pocas ciudades de Europa presentan tan cómodo bienestar y agradable aspecto; pero pocas veces hay también que se hallen más atrasadas en las Bellas Artes, más ignorantes en el buen gusto y más extrañas a todo impulso vivificador de sentimientos poéticos, grandes y nobles»²⁶. Però hi havia llenya per a tothom, puix afegia que a Roma, seu de l'acadèmia més famosa, passava exactament el mateix: «se enseña en su seno con igual rutina»²⁷. «Por tanto, o refórmense las Academias, o destrúyanse como cosa inútil y de poco fruto. Lo digo con todo convencimiento, por haber visitado y observado así las de España é Italia, como las de Alemania, Francia, Países-Bajos é Inglaterra; y en todos esos puntos me he convencido de que las Artes decayeron por la aparición de las Academias»²⁸. La crítica és tan ferotge que no hi ha res més a dir. En canvi, en altres capítols del llibre s'hi plantegen algunes consideracions també molt pròpies d'aquells anys, producte de les noves directrius artisticoindustrials sorgides en aquest marc de transformacions vuitcentistes i que estan lligades íntimament al fil d'aquest discurs. Em refereixo al que es pot considerar com la reconversió de l'acadèmia en una escola d'arts aplicades a la indústria²⁹ —la nostra ja va crear-se en funció d'aquesta nova orientació—, fet que en certa manera no deixa de ser una nova contradicció històrica, que va nèixer no en el XIX, sinó ja a les darreries del segle XVIII.

Introduïts ja, doncs, en el segle XIX, entrem ara amb detall en l'etapa dels dos darrers segles per valorar el veritable paper de l'acadèmia quan triomfa la mecanització, mentre els artistes lluiten per ser cada cop més autònoms i, per tant, per deslligar-se d'una tradició secular dominant. Si seguim amb Galofre, veiem com aquest argumentava que les masses d'alumnes que aleshores omplien les acadèmies s'havien de dedicar a l'«ornato» i dibuix lineal, per tal no de ser «Artistas en Bellas Artes», sinó bons dibuixants i artífexs. Establia una diferència entre els artistes, que no havien de passar per aquest tipus

25. José Galofre, *El artista en Italia...*, p.161.

26. J.Galofre, op. cit., p. 163.

27. Ibidem, p. 164.

28. Ibidem, p.164.

29 En realitat, la nostra acadèmia, com ja indico més endavant, ja va nèixer sota aquest nou criteri.

d'ensenyament acadèmic, i els artífexs, és a dir, tots aquells sotmesos a l'ensenyament acadèmic que es preparaven per a les diverses branques de les aleshores denominades arts industrials o indústries artístiques. L'acadèmia, doncs, ara formava tècnics qualificats, mentre els artistes caminaven per altres viarans.

Tanmateix, en definitiva, el nou artista vuitcentista, com el d'uns quants segles enrere, desitjava un reconeixement especial a les seves aptituds i la seva obra, ara cada cop més al marge de l'encàrrec —si més no dels convencionals encàrrecs oficials—, i s'allunyava dels artífexs que segons el mateix Galofre «impropiamente y con ignorancia común se apoderan del nombre del Artista». Per consegüent, els artistes del XIX, en aquest cas representats per Galofre, de fet exigien dels seus coetanis una consideració tan «noble» per a la seva figura com els del Barroc, posem per cas, tot i que ara l'acadèmia era la seva «enemiga», mentre que llavors havia estat justament el camí ideal per aconseguir les seves aspiracions. I, sens dubte, l'artista vuitcentista, que no tenia gaires opcions a l'hora d'educar la seva vocació en aquells anys —aleshores començaren a ser cada cop més corrents les acadèmies privades dirigides pels artistes mateixos—, cada cop s'avorria més a l'acadèmia, mentre sorgia un nou protagonista del món de l'art, l'**artífex industrial**.

Situem-nos ara a Barcelona i retrocedim un xic en el temps. Ja he assenyalat més amunt com a les acaballes del segle XVIII les acadèmies europees havien esdevingut escoles al servei de la nova mecanització que afectà tots els camps i molt en concret el del món de l'objecte al servei de l'estètica i el confort de l'hàbitat, per emprar un terme dels nostres dies. El cas barceloní n'és un bon exponent, perquè en realitat l'escola —si bé sovint se n'ha dit acadèmia— ja neix com una escola d'art aplicada a la indústria, que de seguida, però, s'amplia a les «arts més pures».

El seu origen es remunta —això és ben sabut— a l'any 1758, en què es creà la Junta de Comerç, les ordenances de la qual van ser aprovades el 1763 pel rei Carles III. Aquest mateix any la junta sol·licità al monarca la possibilitat d'establir una Acadèmia de Nobles Arts a Barcelona com la de San Fernando —fundada el 1752— a Madrid. Però no fou fins el 1775 quan va fundar-se l'anomenada Escuela Gratuita de Diseño —l'origen de la nostra acadèmia—, l'objectiu primordial de la qual consistia a aconseguir la millora i el progrés de la indústria tèxtil, tan rellevant a Catalunya, i no de l'art en majúscules! Ara bé, el sistema d'ensenyament, a grans trets, era el mateix que s'havia aplicat a les acadèmies als darrers dos-cents, basat un cop més en el dibuix, sobretot de còpies i/o de reproduccions en guix d'obres considerades ja clàssiques en la

història de l'art. Copiar, copiar i copiar, aquest era el procediment fonamental. D'aquí la importància del museu de l'acadèmia, les col·leccions del qual es basaven tant en obres originals com en còpies de les obres reconegudes com a cabdals universalment³⁰. Com els artistes d'èpoques passades, els dibuixants industrials assisteixen a llargues sessions de dibuix per tal d'arribar a assolir el nivell necessari en la seva especialitat. I mentre l'artista reivindica ara, per damunt de tot, la seva capacitat de «geni», l'artífex lluita per equiparar-se a l'artista, ja que basa la seva formació en els paràmetres acadèmics tradicionals, superats ja des de la perspectiva del primer, però un objectiu clau a assolir pel segon.

Quan avança el segle XIX i sobretot arran de la primera Exposició Universal celebrada a Londres el 1851, es fa més palesa encara la necessitat ingent d'unes escoles d'art al servei de la indústria, i, per tant, al servei de l'economia dels països, car com millor fos la producció, més qualitat tindrien els objectes i més pròsper hauria de ser el comerç i, en conseqüència, l'economia dels pobles. A Barcelona un dels representants més destacats d'aquestes tesis fou Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915)³¹, que defensà la creació de «museus d'aplicació artística»; la promoció d'exposicions i certàmens; i les escoles de dibuix. Som a l'apogeu del debat art-indústria i del plantejament de la relació entre bellesa i utilitat aplicada a tota mena d'objectes, de les gramàtiques d'ornamentació que floreixen arreu i de les reproduccions artístiques que proliferen com a models dels artífexs i que, fins i tot, arriben a tenir una secció específica en les exposicions universals i/o nacionals.

Un bon testimoni de tot aquest nou esperit és l'intitulat *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato, en los diferentes ramos de albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural, ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería, etc*, publicat pel polifacètic Lluís Rigalt (1814-1894, acadèmic de belles arts des del setembre de 1850), l'any 1857, amb la

30. Sobre aquest tema específic del museu de l'acadèmia barcelonina, vegeu Francesc Fontbona, *El museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'art de Catalunya*, «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi» (Barcelona), VII-VIII, 1993-94, pp. 167-186. També Francesc Fontbona i Pilar Vélez, *Els primers museus d'art públics a Catalunya*, «Serra D'Or» (Montserrat), núm.433, gener 1996, pp. 53-55.

31. Vegeu Salvador Sanpere i Miquel, *Aplicació de l'art a l'indústria*, Barcelona, 1881 i *Las Artes industriales*, dins Ateneo Barcelonés. Conferencias Públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona, Barcelona, 1889.

finalitat d'oferir als arquitectes i industrials un mostrari d'elements on era real l'esmentada simbiosi entre bellesa i utilitat, seguint molt d'aprop les directrius eclèctiques del moment, encapçalades per la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones, publicada a Londres només un any abans.

Tot aquest moviment pretenia la dignificació de les fins aleshores denominades arts decoratives o arts sumptuàries, però en certa manera era com si aquests nous **artífexs industrials**, els precursors dels dissenyadors industrials del segle XX, per tal d'atorgar-se més consideració social s'haguessin acollit mimèticament a les «escurrialles pedagògiques» de l'època brillant de l'acadèmia, tot sorgint de nou una certa contradicció: si realment el que feia falta per fer avançar la indústria europea era la formació d'una sèrie de professionals que milloressin el nivell de qualitat dels objectes útils per a la vida quotidiana —d'allò que des de la vessant més antropològica s'anomena ara la **cultura material**—, que augmentessin el confort, entès com a sinònim de cultura i civilització dels pobles, amb un ensenyament basat en el dibuix ornamental no n'hi havia prou, sens dubte. Tot i les lloances i valoracions positives que s'han fet d'aquestes noves directrius que s'imposaren a tot Europa —i, per tant, també a casa nostra—, la millora real de la fabricació d'objectes fonamentada només en aquests paràmetres restava encara incompleta. Calia treure el màxim partit de la nova mecanització i això demanava, doncs, uns coneixements tècnics més enllà dels merament ornamentals. Tanmateix, sembla com si encara surés la idea que el treball manual, la praxi, en definitiva, envilís l'home i només el dibuix en majúscules fos veritablement propi d'artistes. Com si el digníssim dibuixant industrial no pogués tenir una consideració per si sol, per allò que feia, per la seva veritable aportació a la societat³², sense necessitat de cercar un referent en la ja aleshores superada acadèmia en la qual els artistes ja no creien. Si aquests, més bé o més malament ja tenien el seu nou reconeixement social, fins i tot com a «refusés» o «maleïts», ara era l'incipient dibuixant industrial qui maldava per aconseguir-lo.

Crec que va valorar-se amb excés la formació «dibuixística» i copista dels futurs dibuixants industrials, els quals en aquest primer estadi veritablement van veure cenyits els seus estudis a moltes classes de dibuix ornamental, mentre els mancava un coneixement més profund de les tècniques de produc-

32. Sobretot aquest plantejament ja en vaig parlar molt documentadament a Pilar Vélez, *A l'entorn dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al Modernisme*, dins «Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu», Palau de la Virreina, Barcelona, setembre 1994 - gener 1995, pp. 20-29.

ció amb què treballaven. Encara no s'havia assolit l'equilibri entre totes dues vessants, per a la qual cosa es va haver d'esperar fins a la fundació i el desenvolupament de la Bauhaus. De totes maneres, també cal dir que davant del suscitat debat art-indústria, en què s'emmarquen tots els fets comentats fins ara, l'acadèmia va exercir a Barcelona un paper de primer ordre encara durant la segona meitat del segle XIX. Per bé que acabo de remarcar l'ensenyament excessiu del dibuix, és cert que l'acadèmia va ser capdavantera també quant a la consideració del dibuixant industrial i la seva formació.

El testimoni més clar és l'«Exposició Retrospectiva de totes les arts», que organitzà l'any 1867, de la qual resta un catàleg de gran format amb trenta-cinc litografies esplèndides realitzades per Jaume Serra Gibert (1834-1877)³³, i presidit per un text de Josep de Manjarrés (1816-1880), un dels principals teòrics del debat art-indústria a Catalunya al llarg del segon terç del segle XIX³⁴. L'acadèmic Manjarrés hi resumia l'aportació de la mostra, per on passaren trenta-mil persones durant els quaranta-sis dies que va durar, amb els mots següents: «Cuando otra ventaja no pueda recabarse de esta Exposición, habrá dejado ver la posibilidad de crear un Museo de antigüedades capaz de prestar á la Historia y al Arte plástico cuantos datos son necesarios para comprobar hechos, estudiar el espíritu de las épocas, caracterizar las obras del genio, y conservar y reproducir formas bellas con las cuales la Industria pueda dar á sus producciones todo el atractivo que necesitan para ser solicitadas como especialidad en los mercados del mundo civilizado.

Esta idea que de algun tiempo á esta parte viene preocupando el ánimo de todas las personas amantes de la prosperidad del país, ha podido sazonarse ahora; y la Academia, como promotora de la Exposición, debe felicitarse por haberla llevado a cabo de un modo digno de su misión y del público para el cual se ha celebrado»³⁵.

33. J. Serra, bon exponent de l'artífex industrial, havia estat professor a Llotja i, per encàrrec de la pròpia escola, havia compost també una sèrie de làmines litogràfiques, tant de nocions generals com d'ornamentació geomètrica, vegetació, figura i estils ornamentals, intitulada *Colección de modelos para la enseñanza del dibujo aplicable a las artes, oficios e industrias* (s.d.), que durant molts anys es va fer servir de model per als alumnes.

34. Vegeu *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado á la misma Academia por la comisión encargada de dicha exposición*, Imp. C. Verdager, Barcelona, 1868.

35. Vegeu *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva...*, p.31.

És a dir, tan sols cinc anys després que a Londres s'inaugurés el South Kensington Museum (1862), com a primer museu d'arts decoratives amb una finalitat didàctica i educadora al servei de les indústries artístiques del país, l'acadèmia barcelonina recollia ja la mateixa idea de creació d'un museu a favor de l'art industrial, força abans que Sanpere i Miquel —pensionat per la Diputació de Barcelona l'any 1870 per anar a diversos països europeus a aprendre tot allò que s'hi feia per aplicar l'art a la indústria—, publicqués el 1881 la seva memòria sobre el tema, ja comentada, la qual obtingué un gran ressò³⁶. Per tant, l'acadèmia actuava plenament d'acord amb les exigències de la nova societat, malgrat que de fet continuava diferenciant entre les «grans arts» i les «arts industrials». L'artista, però, se n'allunyà cada cop més a mesura que avançava el segle, i és prou conegut el fet dels grups de pintors que, en coincidir a Llotja, feren amistat i decidiren cercar altres models per a la seva praxi. La denominada «colla del Safrà», amb Isidre Nonell i Joaquim Mir al capdavant, pintant paisatges urbans suburbials, posem per cas, n'és un bon exemple. És cert, consegüentment, que al llarg de la història l'acadèmia ha exercit un paper fonamental en la consideració de l'art i de l'artista. Ara bé, cal recordar també que a mitjan segle XIX, amb algunes diferències segons els llocs, acadèmia i escola van començar a quedar deslligades.

El 1849 va tenir lloc un fet a considerar: per un Reial Decret del 31 d'octubre d'aquell any es creaven les Acadèmies Provincials —una en fou la barcelonina—, sota la tutela de la qual havia de restar l'ensenyament artístic fins aleshores en el nostre cas dependent de la Junta de Comerç. Tanmateix, pel que fa al pes de l'acadèmia en el panorama artístic, ja hem vist com continuà desenvolupant-se fins al tombant del segle passat, i encara podríem dir que ha continuat pesant fins avui. La diferenciació entre les belles arts i les arts menors institucionalitzada justament per l'acadèmia francesa el 1648, per exemple, encara està viva. El fet que uns quants anys enrere l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi —hereva de l'ensenyament artístic acadèmic— maldés per esdevenir facultat universitària de títol superior i ho aconseguís, com si la universitat sí que tingués prou entitat per atorgar títols d'artista, i no pas una simple escola, n'és una bona mostra. Ara, doncs, és la universitat la que condiciona l'artista (com abans ho havia fet l'acadèmia).

36. Vegeu Pilar Vélez, *A l'entorn dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al Modernisme*, pp. 23-25.

Alhora, mentre tenia lloc l'esmentat canvi d'orientació, l'acadèmia que, havia d'esdevenir gradualment un òrgan consultiu, no sols deixà d'influir d'una manera directa sobre l'artista i la seva consideració social, sinó que aquest deixà d'exercir-hi l'únic paper protagonista. És a dir, des d'aleshores va cedir, o, més ben dit, va compartir el seu lloc amb altres «col·legues» del món de l'art, com ara els historiadors, els artífers, la tradició professional dels quals era molt més jove, atès que eren un producte, fonamentalment, dels postulats romàntics que incitaren per primera vegada a l'estudi del passat medieval.

Artistes i historiadors avui encara ens qüestionem sobre la dualitat grans arts - arts menors. És cert que amb el desenvolupament de les teories i les escoles relacionades amb les tan denominades darrerament arts de l'objecte com amb les arts aplicades a l'arquitectura —des de William Morris fins a les actuals escoles de disseny inspirades totes elles en la ja fins i tot excessivament mitificada Bauhaus—, defensores en gran manera de la relació forma-funció i basades, en general, en un sistema d'ensenyament mixte que combina teoria i praxi, tot el que no eren les estrictes belles arts clàssiques, ha estat revalorat i pres en una més gran consideració.

És veritat, també, que el segle XX ha estat en certa manera el segle de la democratització i, alhora, del podríem dir-ne «alliberament» de l'art, del trencament de la fidelitat a la realitat després d'uns quants segles en què aquesta havia servit de model i inspiració amb diverses finalitats, així i tot és igualment cert que, amb la intenció de trencar amb els lligams del passat, com ara amb l'esperit acadèmic, han sorgit noves acadèmies que, sense ser «oficials», a voltes han actuat més rígidament que l'entitat al·ludida. El conductisme d'una certa crítica —i de certs nuclis artístics— a favor d'un determinat tipus d'art d'avantguarda —el valor del qual, per cert, no sempre es correspon amb el sentit autèntic d'aquesta denominació—, que ha mirat de reduir l'art del segle XX a aquesta via artística, de vegades ha estat més rígid i selectiu que la labor de l'acadèmia en els temps més rigorosos. El cert és que en el segle XX, i sobretot des de mitjan segle, —sempre parlem del món occidental—, han conviscut i conviuen diverses manifestacions de caire artístic: des del gran art —continuo emprant denominacions convencionals—, tant el d'avantguarda, més intel·lectualitzat, com el que s'ha desenvolupat paral·lelament a l'avantguarda, avui encara en un estat força verge d'estudi i valoració, fins a les realitzacions seriadades dels dissenyadors industrials —entesos en un sentit ampli—; els nous camps audiovisuals; i, així mateix, totes aquelles manifestacions artístiques úniques ja sia amb un caràcter útil alhora que bell —un

vitral·l...—, o simplement decoratiu —de les quals cal parlar sense vergonya ni remordiment—³⁷.

En vista d'aquesta realitat en acabar el segle vint és obvi que el proper segle XXI ha de concebre l'acadèmia diferentment. De la mateixa manera que els museus vuitcentistes han evolucionat i avui comptem i disposem de noves directrius museogràfiques implantades en museus de llarga, notable i de vegades fins i tot immobiliària tradició —és un fet que es treballa arreu per tal d'adequar-los a les noves exigències socioculturals—, l'acadèmia ha de tenir igualment un sentit nou.

Ja quan es deslligà directament de l'ensenyament, per bé que n'exercia la tutela, el seu paper va començar a canviar i esdevingué cada cop més consultiu amb relació a temes de patrimoni artísticohistòric i del món de l'art en general. En el cas barceloní, va exercir un paper rellevant en la creació del Museu de Belles Arts (1905), al qual aportà en dipòsit un total de cent trenta-una obres³⁸, raó per la qual al cap de poc temps, com que era propietària d'importants fons dels museus públics catalans, passà a formar part —des del 1919— de la primera Junta de Museus, junt amb l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona, entitat que responia al desig de construir per primera vegada en el nostre país una política museística racional i coherent.

Amb el pas del temps, però, va caure gradualment en una etapa de, diguem-ne, baix to, a conseqüència en part de l'abolició de la seva vessant pedagògica, i, alhora, de fer-se evident una certa caducitat i fossilització, els quals trets van menar a l'ús del terme acadèmic com a sinònim d'anquilosat, encarcerat i obsolet, és a dir, en un sentit totalment pejoratiu.

A les acaballes del segle XX l'acadèmia, i en concret la de Sant Jordi, és una entitat que gaudeix de l'oportunitat d'incidir en la vida artísticocultural de Catalunya, tot vetllant pels temes de patrimoni moble i immoble, museístics o no —tant a l'ordre del dia d'altra banda—; recuperant el seu lloc necessari a la Junta de Museus; tenint cura del seu museu, el museu d'art més antic de Catalunya, millorant-lo, estudiant-ne i publicant-ne els catàlegs raonats dels fons; impulsant la recerca mitjançant el seu butlletí obert a tots els investigadors, no sols als acadèmics; organitzant cursos i cicles de conferències; conservant i possibilitant als interessats la consulta del seu ric i valuós

37. Aquesta vessant vaig plantejar-la dins Pilar Vélez, *Es pot parlar d'arts decoratives contemporànies?*, «Serra D'Or» (Montserrat), núm.449, maig 1997, pp.49-51.

38. Vegeu Francesc Fontbona, op. cit., p. 181.

arxiu, testimoni de més de dos-cents anys de presència acadèmica a casa nostra; fomentant l'especificitat de la seva biblioteca; tot això aprofitant justament que en l'actualitat no té responsabilitats de caire pedagògic, que per fortuna corresponen a altres entitats. És cert que durant una bona part d'aquest segle les acadèmies han esdevingut closos tancats i hivernats, on el temps semblava que s'hi havia adormit. Tanmateix, d'uns quants anys ençà aquests espais han tendit a canviar i la situació s'ha capgirat de mica en mica. El cas barceloní n'és una bona mostra.

A les portes del segle XXI, que tan sols uns decennis enrere havíem imaginat com «el segle del futur», en què ens semblava que tot estaria robotitzat, igual que a la literatura i el cinema de ciència-ficció, l'acadèmia, en una època caracteritzada sens dubte per una alta tecnologia present en tots els vessants de la vida humana, per bé que l'home continuï sent tan «mortal» com segles enrere i continuï plantejant-se qüestions probablement eternes i connaturals a la seva pròpia condició humana, l'acadèmia doncs, remarco, ha d'emfasitzar la seva vessant de recerca, conservació i difusió del patrimoni, i alhora ha d'esdevenir un fòrum obert de reflexió i debat entorn del món de l'art. D'aquesta manera, podrà tornar a recuperar del tot la seva incidència en el món cultural del seu temps, més enllà de ser un mer testimoni d'una etapa de gran esplendor i de la decadència consegüent, sense necessitat de fer-ho mitjançant la imposició de normes estrictes per a la formació dels artistes, o de la lluita per tal de demostrar que l'Artista és molt més que l'artista en el sentit etimològic del terme, car recordem-ho, l'art continua sent sinònim de *téchné*.

És cert, com hem vist, que certs tòpics d'arrels acadèmiques encara pul·lulen en els nostres clixés mentals. Aquesta influència és la que no ens fa falta. Ben a l'inrevés, els interessats —artistes i historiadors— en la reflexió sobre el valor de l'obra d'art, avui encara més diversa i heterogènia que segles enrere, hauríem de recordar uns mots del no sols poeta, sinó també crític d'art, Joan Salvat-Papasseit, síntesi magnífica d'allò que qui sap si no és l'ideal cap on ha de tendir tota manifestació plàstica. Deia doncs, Salvat referint-se al valor de l'obra molt singular i alhora discreta pel seu volum, i format del gironí Adolf Fargnoli Ianetta (1890-1951): «en aquell temps dels gremis, quan eren artesans tots els artistes i aspirava a aquest títol el més novell, humil i amagat artesà..., i insistia més endavant en la comunió sagrada de l'artesà i l'artista»³⁹.

39. J. Salvat-Papasseit (1894-1924) escriví aquestes paraules referint-se a Adolf Fargnoli, l'artista gironí d'origen italià dedicat fonamentalment als treballs de talla i pirogravat

No pot ser que gairebé en el 2000, quan ens referim a tot allò que no és la pintura, l'escultura o l'arquitectura —i ja no són únicament les arts decoratives tradicionals, sinó també la fotografia, el cinema o el vídeo—, només sapiguem denominar-ho com les altres arts en el millor dels casos. L'acadèmia també pot tenir molt a dir entorn de totes aquestes reflexions.

En definitiva, com a cloenda, penso que l'acadèmia, la nostra acadèmia, car ha volgut fer-me l'honor d'entrar-hi a formar-ne part com a membre numerària, és una entitat d'ordre cultural que ha de prendre consciència de la seva personalitat única i diferent de totes les altres institucions culturals del país i acabar de recuperar la seva influència real en el món artístic contemporani. De ben segur que l'hi té i que cada cop se'l farà més seu. Des d'ara m'agradarà poder-hi contribuir.

Moltes gràcies.

aplicats a objectes com ara arquetes, cofrets, creus, etc, amb motiu de la seva presentació per a una exposició a les Galeries Laietanes al desembre de 1922 i que Fagnoli mateix reaprofità en part per a un altre catàleg, en aquest cas d'una exposició seva a Manresa, que tingué lloc al desembre de 1927, mort ja Salvat. Vegeu P. Vélez, *Adolf Fagnoli, mite i realitat de l'art decoratiu noucentista gironí*, dins «Els germans Fagnoli i el Noucentisme gironí», Sales Municipals, Ajuntament de Girona, Girona, 1997.

DISCURS DE CONTESTA
PER L'ACADÈMICA NUMERÀRIA
IL·LMA. SRA. MONTSERRAT GUDIOL

Excel·lentíssim senyor president,
Il·lustríssims senyors acadèmics,
senyores i senyors:

Avui rebem en aquesta Acadèmia la Doctora Pilar Vélez. Jo no acostumo a parlar en públic. No és la meva especialitat. Fins i tot quan vaig ingressar aquí, en lloc d'un discurs vaig fer una pintura, un retrat de Frederic Marès, aleshores president de l'Acadèmia, i així em vaig estalviar d'escriure i de parlar.

Avui, però, m'agrada especialment fer-ne una excepció i dirigir-me a tots vostès, per moltes raons. Una d'elles és perquè quan el nostre president actual, el Dr. Bassegoda, va suggerir la idea de proposar Pilar Vélez per formar part de l'Acadèmia, la proposta va ser tan ben acceptada que en la votació no hi varen haver vots en contra, un cas realment gens comú en votacions semblants. Una altra és que Pilar Vélez, en evocar en el seu discurs la figura del seu predecessor, el Sr. Joan Anton Maragall, m'ha fet venir a la memòria la meva vinculació amb ell. Jo coneixia el Sr. Maragall des que era una nena de cinc o sis anys. Ell era una figura principal de la nostra vida artística, i com a tal estava en estreta connexió amb el meu pare. Qui m'havia de dir aleshores que anys després jo seuria al seu costat aquí a l'Acadèmia! I aquí va ser precisament on vaig tenir l'oportunitat de conèixer-lo més i de descobrir el seu cantó més humà. En acabar les sessions ell solia acompanyar-me a casa

amb el seu cotxe, i en el trajecte parlàvem de moltes coses. L'última vegada que ell va assistir a una sessió acadèmica, trobant-se ja molt malalt, el destí tornà a reunir-nos. Jo venia cap aquí, i a prop ja de la casa Llotja vaig veure que el Sr. Maragall també s'hi acostava; però es notava clarament que no estava bé, caminava amb moltes dificultats. Vaig acostar-me a ell i el vaig agafar del braç, sense esmentar el seu malestar evident. Vàrem fer l'últim tram abans d'entrar al pati plegats. Tip de les atencions que pel seu estat li prodigava la família, havia esquivat la vigilància i havia decidit venir a l'Acadèmia. En definitiva volia, desesperadament, viure. Tantes vegades m'havia acompanyat ell, i aquesta vegada l'acompanyava jo. Vaig recordar que també el meu pare, estant molt malalt del cor, en certa ocasió va escapar-se de l'hospital ansiós de no desenganxar-se de la vida. Maragall assistí a la junta amb aquella seriositat que el caracteritzava i hi mantingué la seva dignitat, però l'esforç havia resultat excessiu per a ell. Quan s'acabà la sessió el vingueren a buscar de casa seva, i abans d'anar-se'n s'acostà a mí i, amb una tendresa especial, només va dir-me: «Adéu Montserrat, i gràcies». Pocs dies després moria.

Maragall, malgrat l'edat, mai no va deixar de treballar per l'Acadèmia; va ser-ne sens dubte, un dels membres més actius i més positius. Ara la seva butaca l'ocuparà Pilar Vélez. Una persona jove, amb un futur molt ampli, ve a omplir la plaça que havia ocupat un home que ja ho havia donat tot a aquesta casa; i aquest és un símbol del que és l'Acadèmia. I alhora és un senyal que l'Acadèmia és viva.

A més, durant molts anys, jo he estat l'única dona a l'Acadèmia, i només darrerament va incorporar-se'n una altra, Helena Cambó. Jo hi sóc com a pintora, Helena Cambó ocupa plaça de protectora, i ara Pilar Vélez hi ve com a estudiosa de l'art. Per tot això, també, jo estic contenta de fer el discurs de contesta al seu ingrès en aquesta casa.

Diré unes quantes coses del seu ja ampli currículum, perquè serveixin de presentació: nascuda a Barcelona el 1957, Pilar Vélez va llicenciar-se en Història de l'Art a la Universitat de Barcelona, on es doctorà ben jove, el 1986. Entra doncs, a l'Acadèmia, ja amb més de deu anys de doctorat a les espatlles i havent complert tot just els quaranta anys. Tot i que va estar uns anys com a professora al Departament d'Història de l'Art de la Universitat Autònoma, la seva vocació no ha estat la docència sinó la investigació i els museus. Va treballar activament als temps heroics del Museu Picasso, en què va col·laborar molt estretament en la realització del seu catàleg de dibuix i pintura; després esdevingué directora del Museu de les Arts Gràfiques de Barcelona (entre el

1986 i el 1995), i des del 1995 dirigeix el Museu Frederic Marès, tan pròxim a la nostra Acadèmia per mitjà de la figura del seu fundador, de qui ara com ara Pilar Vélez és la continuadora de la seva obra.

Com a historiadora de l'art Pilar Vélez ja té una àmplia bibliografia, de la qual destaquen tot un bloc de treballs sobre les arts gràfiques, tema de què és una autoritat reconeguda a tot l'estat espanyol. Molt jove, l'any 1982, va redactar el volum *Ilustración y Romanticismo*, de l'editorial Gustau Gili, amb dos altres prometedors historiadors, Fernando Checa i Francisco Calvo Serrallier. És autora del volum *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista 1850-1910*, publicat per la Biblioteca de Catalunya el 1989, i coautora de la *Introducción a la Historia del Arte* de l'editorial Barcanova, de Barcelona, el 1990, i de la *Historia ilustrada del libro español* editada per la Fundación Sánchez Ruipérez, de Madrid, el 1996.

Una altra preocupació de Pilar Vélez són les arts anomenades decoratives, tema que ja abordà al volum col·lectiu *Arte catalán. Estado de la cuestión*, del 1984, i en l'exposició *Arts decoratives a Barcelona*, organitzada per ella, junt amb Marta Montmany i Josep Mañà, i celebrada al Palau de la Virreina el 1994, el catàleg de la qual s'enriquí amb un text molt aclaridor que escrigué ella mateixa.

La pintura, tanmateix, també ha estat objecte de la seva atenció. En aquest camp destaca la monografia en curs de publicació sobre J. Fín —Josep Vilató Ruiz—, un dels principals renovadors de la pintura catalana de postguerra; aquest volum aborda detalladament la biografia del pintor i s'atreveix a incorporar-hi un catàleg raonat de la seva obra; possiblement és la part dels llibres monogràfics més útil perquè fixa d'una manera objectiva la producció d'un creador i serveix als estudiosos que han de venir de fonament per anar més enllà en les investigacions sobre un tema determinat. Recordo que el meu pare, que tantes monografies importants va escriure, al final de la seva carrera li agradava centrar-se especialment en el catàleg raonat dels llibres monogràfics, fins al punt que quan li varen encarregar el Zurbarán va desviar cap a un altre historiador la redacció del text i es va reservar per a si mateix només la del catàleg.

També hem de subratllar la dedicació especial que Pilar Vélez ha tingut cap a alguna figura de l'art català, com ara Josep Obiols, de qui ha escrit diversos estudis, o cap a uns quants dels membres de l'Acadèmia, per exemple Jaume Pla i Manuel Capdevila, entre els honoraris, i Josep Maria Subirachs i Joan Vila-Grau, entre els numeraris. De tots ells, Pilar Vélez n'ha escrit textos substancials.

A més dels seus llibres i treballs destinats als especialistes, Pilar Vélez també s'ha adreçat a un públic ampli, especialment mitjançant els seus articles periòdics al diari «Avui» i a la revista «Serra d'Or», que justifiquen la seva qualitat de vicepresidenta de l'Associació Catalana de Crítics d'Art. En aquests articles, hi trobem la presència d'una persona de criteri independent, la qual cosa és especialment reconfortant per als pintors que, com jo, no pintem d'acord amb la moda imperant.

El discurs que Pilar Vélez ens ha llegit no l'haig de comentar perquè es presenta per si sol. Sí que vull subratllar-ne, tanmateix, una cosa: que és ple d'erudició sobre el tema, però encara més important el fet que és ple de fe en la tasca de l'Acadèmia. Molta gent, des de fora, pensa que les Acadèmies són institucions ancorades en el passat, i que tenen un caire més honorífic que no efectiu. Discursos com el que avui ens ha llegit Pilar Vélez garanteixen que l'Acadèmia és una cosa viva i que continuarà exercint un paper substancial en el camp de les arts, sobretot quant al seu estudi i la seva defensa, que és el que aquesta Acadèmia ha vingut fent des de sempre i amb una empenta especial en els darrers anys. La incorporació de persones com Pilar Vélez ha de servir per lligar més fort el paper de l'Acadèmia en aquest sentit. Es tracta, doncs, d'un reconeixement dels seus mèrits i, alhora, d'una invitació que afegeixi les seves forces encara molt fresques, de persona jove, a la ingent tasca comuna que queda per fer.

Benvinguda Pilar Vélez, a aquesta casa, venerable però al mateix temps activa, en què de segur que hi trobaràs un camp molt ampli de treball i una col·laboració molt sincera de tots nosaltres.

BIBLIOGRAFIA DE LA DRA. PILAR VÉLEZ I VICENTE

LLIBRES

- *Ilustración y Romanticismo*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte. Vol. VIII. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 408 pp. En col·laboració amb Francisco Calvo Serraller i Fernando Checa.
- *Museu Picasso. Catàleg de pintura i dibuix*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1984, 847 pp. En col·laboració amb Jaume Barrachina, Magdalena Gual, M.Teresa Llorens, M. Teresa Ocaña, Núria Rivero i Cecília Vidal.
- *Introducción a la historia del arte. I-VII*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985. Responsable de les ampliacions i de la revisió general de la versió castellana.
- *Eudald Pradell i la tipografia espanyola del segle XVIII*. Museu de les Arts Gràfiques - Gremi d'Indústries Gràfiques, Barcelona, 1989, 49 pp.
- *La col·lecció Josep Roca i Alemany. Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques I*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1989, 127 pp.
- *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista. 1850-1910*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989, 348 pp.
- *Introducción a la historia del arte*. Ed. Barcanova, Barcelona, 1989. En col·laboració amb E.Carbonell, M.Freixa, V.Furió, F.Vila i J.Yarza. Autora dels capítols: «De las artes decorativas al diseño industrial» i «El grabado».
- *El mueble del S.XIX. Francia, España y Portugal*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1989. Responsable del capítol sobre Espanya, pp. 70-79.

- *El mueble del S.XX. Modernismo*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1989. Responsable del capítol sobre Espanya, pp. 47-57.
- *El mueble del S.XX. Art Déco*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1989. Responsable del capítol sobre Espanya, pp. 61-66.
- *Crónica de la Técnica*. Plaza Janés Editores, Barcelona, 1989. Autora del capítol «Crónica de las técnicas gráficas», pp.902-908.
- *Xilografies de Josep Obiols. Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques II*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1990, 125 pp.
- *La xilografia. Seis siglos de información visual*. Col. Monografías de Arte. Compañía Roca Radiadores, Barcelona, 1991, 30 pp.
- *Nadales, christmas i felicitacions*. Col. Estudis del Museu de les Arts Gràfiques, Ajuntament de Barcelona- Fundació d'Indústries Gràfiques, Barcelona, 1992, 75 pp.
- *Els ex-libris de Josep Obiols*. EQIE. Monografies I, Barcelona, 1992, 71 pp.
- *Ricard Giralt Miracle - Pilar Vélez. Diàlegs a Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1992, 91 pp. Conversa transcrita per Patrícia Gabancho.
- *Aproximació a l'obra gràfica de Subirachs*. Ed. Mediterrània, Barcelona, 1993, 77 pp.
- *Josep Obiols. Centenari (1894-1994)*. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, 32 pp.
- *Catalunya en 1000 cartells. Des dels orígens fins a la guerra civil*. Postermil, Barcelona, 1994. En col·laboració amb Jordi Carulla, Francesc Fontbona, Daniel Giralt-Miracle i Eliseu Trenc. Autora del capítol «La litografia, una tècnica al servei del cartell», pp. 38-41.
- *La democratización de la imagen impresa. El modernismo en las artes gráficas*. Fondo de la casa-museo modernista de Novelda, Casa-Museo Modernista, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alacant, 1995, pp. 7-16 i catàleg.
- *Historia ilustrada del libro español. Vol. III*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996. Autora del capítol *La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX*, pp. 195-237.
- *Miscel·lània Museu Frederic Marès*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1996, 94 pp. En col·laboració amb Núria Rivero.
- *El Llibre d'Or de L'Art Català*. El Periódico, Barcelona, 1997, 239 pp. En

col·laboració amb J.Guitart, A.Pladevall, F.P.Verrié, R.Cornudella, F.Fontbona i J.M. Cadena. Autora del capítol *Del Neoclassicisme a l'Exposició Universal del 1888*.

- *Els germans Fargnoli i el Noucentisme gironí*. Sales Municipals d'Exposició, Ajuntament de Girona, Girona, 1997. En col·laboració amb M. Àngels Suquet. Autora del text, cronologia biogràfica, catàleg, inventari d'exposicions i bibliografia dedicat a Adolf Fargnoli (1890-1951).
- *Joan d'Ivori o la màgia de la il·lustració*. Col. El traç que alligona, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1997. En col·laboració amb Josep M. Cadena i Montserrat Castillo.
- *Calendaris i almanacs*. Col. Estudis del Museu de les Arts Gràfiques II, Ajuntament de Barcelona - Fundació d'Indústries Gràfiques, Barcelona, 1997. En col·laboració amb Albert Martí. (en premsa).
- *J.FÍN (1916-1969)*. Ediciones Omega, S.A., Barcelona (en premsa).
- *Història de L'Art*. (CD ROM). Enciclopèdia Catalana / Universitat Oberta, Barcelona, 1997. Obra de col·laboració. Autora de l'àmbit de «L'art català del segle XIX». (en premsa).
- *J.FÍN (1916-1969). Els gravats*, Biblioteca de Catalunya. Barcelona (en premsa).
- *Guia de la Biblioteca-Musen Víctor-Balaguer*. Vilanova i la Geltrú. En col·laboració amb Francesc Fontbona, Judit Subirachs i Josep M.Trullén. Autora de la secció dedicada a Dibuix i Gravat. (en premsa).
- *Eusebi Planas (1833-1897), l'il·lustrador de la Barcelona vuitcentista*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona (en preparació).

ARTICLES EN PUBLICACIONS PERIÒDIQUES

- *La encuadernación neomudéjar dentro del modernismo catalán*. «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar» (Zaragoza), VI-VII, 1981, pp.161-174.
- *Núria López-Ribalta: Esmaltes*, «Batik» (Barcelona), Núm. 63, octubre 1981, p. 105.
- *Josep Palau i Fabre. Picasso vivent (1881-1907)*, «Anthropos. Boletín de información y documentación» (Barcelona), Núm. 6, novembre 1981, pp. 37-38. (recensió crítica).
- *Pierre Daix. La vie de peintre de Pablo Picasso*, «Anthropos. Boletín de información y documentación» (Barcelona), Núm. 6, novembre 1981, p. 39. (recensió crítica).
- *Georges Bloch. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié (1904-1967), (1966-1969), (1970-1972). Vols. I, II i IV. Catalogue de l'oeuvre gravé céramique (1949-1971), vol. III*, «Anthropos. Boletín de información y documentación» (Barcelona), Núm. 6, novembre 1981, p. 40. (recensió crítica).
- *Georges Ramié. Céramique de Picasso*, «Anthropos. Boletín de información y documentación» (Barcelona), Núm. 6, novembre 1981, p. 41. (recensió crítica)
- *Andreu Vilasís*, «Batik» (Barcelona), Núm. 70, desembre 1982, p. 41.
- *Entorn de les arts gràfiques de l'època modernista a Catalunya. La tipografia. «D'Art»* (Barcelona), Núm.10, maig 1984, pp. 207-219.
- *En pro del historicismo. Un rincón de la derecha de l'Eixample*. «La Vanguardia» (Barcelona), 1 de juliol de 1984.
- *Un món antic i llunyà al bell mig de Barcelona. Art precolombí en col·leccions privades catalanes*. «Avui de diumenge» (Barcelona), 28 de juliol del 1985.
- *Imagen gráfica de las asociaciones musicales del modernismo catalán*. «Fragmentos» (Madrid), Núm.7, 1986, pp. 38-56.
- *Una nueva POSITURA frente a la joya*. «La Vanguardia» (Barcelona), 28 d'octubre de 1986.
- *El «revival» neogòtic en la bibliofília vuitcentista: Marià Aguiló i Fuster*. «L'Avenç» (Barcelona), Núm. 98, novembre 1986, pp. 38-41.

- *Pervivencia de la fototipia en Barcelona*. «La Vanguardia» (Barcelona), 16 de desembre de 1986.
- *Les biblioteques il·lustrades, una nova visió de l'Esteticisme*. «D'Art» (Barcelona), Núm. 13, març 1987, pp. 201-211.
- *Visitando la colección de la Casa de Alba. Los grabados*. «La Vanguardia» (Barcelona), 12 de maig de 1987.
- *Los primeros objetivos del Centre de Recerca Gràfica*. «La Vanguardia» (Barcelona), 23 de juny de 1987.
- *Reflexiones en torno a «El món de l'enquadrernació»*. «La Vanguardia» (Barcelona), 13 d'octubre de 1987.
- *La seducción de «El vidre de taula antic»*. «La Vanguardia» (Barcelona), de novembre de 1987.
- *Història de l'art, una història sense tècniques?*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm. 17, març 1988, pp. 102-114.
- *En pro de les arts industrials. Josep Roca i Alemany i el cuir repussat*. «D'Art» (Barcelona), Núm.14, març 1988, pp. 102-114.
- *L'aparença d'una vella dama. Comentaris entorn del llibre Una biografia de Barcelona*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm.23, octubre 1988, pp.114-130. En col·laboració amb Jordi Cucurull.
- *Jordi Samsó, ¿ orfebre o grabador?*. «La Vanguardia» (Barcelona), 20 de desembre de 1988.
- *Visual Arts (Cultural Information from Catalan Speaking Lands*. «Catalan Review» (Barcelona-Nova York), Vol.III, Núm.I, juliol 1989, pp. 207-209. (signat erròniament Pura Vélez).
- *Un segle d'exlibris: «Ex-libris», una nova revista sobre el tema*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm.36, desembre 1989, pp. 106-108.
- *Consideraciones en torno al cartel estilístico de la época modernista*. «Boletín Nestlé» (Barcelona), Núm. 126, desembre 1989, pp. 5-7.
- *El «Gòtic Incunable Canibell»*. «Barcelona Metròpolis Mediterrània» (Barcelona), Núm.15, 1990, pp. 61-64. (Hi ha versió castellana).
- *Iconografia modernista: les lletres decorades*. «Barcelona Metròpolis Mediterrània» (Barcelona), Núm.16, 1990, pp. 110-112. (Hi ha versió castellana).

- *Més enllà dels gravats de Giambattista Piranesi*. «Avui» (Barcelona), 13 de juny de 1990.
- *De la caligrafia gòtica a la impremta neogòtica*. «Fragmentos» (Madrid), Núm. 17-18-19, març 1991, pp. 145-151.
- *Obra gràfica i llibre d'artista*. «Cultura» (Barcelona), Núm. 23, maig 1991, pp.49-52.
- *Personalitzar els llibres. La revifalla actual de l'exlibrisme*. «Avui» (Barcelona), 31 de juliol de 1991.
- *Reproductibilitat, un mot mal entès?* «Impressions Paral·leles» (Barcelona), Núm. 3, hivern 1991, p.3.
- *Entorn d'»Els orígens de la litografia a Catalunya»*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm. 55, setembre de 1991, pp. 114-118.
- *Joaquim Capdevila o la joia como objeto de arte*. «Arte y Joya» (Barcelona), Núm.98, març-abril 1992, pp.46-53.
- *Col·leccions d'arts decoratives*. «Avui» (Barcelona), 20 de maig de 1992.
- *Reflexions sobre les arts decoratives i els museus*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm.64, juny 1992, pp. 89-105.
- *L'art de fer llibres d'art*. «Avui» (Barcelona), 8 de juliol de 1992.
- *Cinquanta anys de la Sala Rovira*. «Avui» (Barcelona), 27 de desembre de 1992.
- *La pintura d'Esther Boix*. «Zerovuittresquaranta» (Vilassar de Mar), Núm. 38, novembre 1993, p.8.
- *Tot i més sobre la pintura d'Esther Boix*. «Avui» (Barcelona), 5 de desembre de 1993.
- *Los «christmas» cumplen 150 años*. «El Periódico» (Barcelona), 15 de desembre de 1993.
- *Joan Vila-Grau: artista, investigador i teòric*. «Avui» (Barcelona), 6 de febrer de 1994.
- *L'univers de Joan Canals*. 3^a Subhasta d'Art MÀRMORA, Barcelona, Febrer 1994, p.20.
- *El quotidià i l'elegància*. Xavier Nogués. «Avui» (Barcelona), 17 d'abril de 1994.
- *Llibres d'art. Contra un perill possible*. «Avui» (Barcelona), 8 de maig de 1994.

- *Canvi de segle: setena edició. L'últim XIX i el primer XX dibuixen.* «Avui» (Barcelona), 1 de setembre de 1994.
- *Josep Obiols, l'artista compromès.* «El Temps» (Barcelona), 31 d'octubre de 1994, pp.95-96.
- *Pau Roig: a la recerca d'un artista oblidat.* «Avui» (Barcelona), 2 de febrer de 1995.
- *En el centenari de Vila Arrufat.* «Avui» (Barcelona), 23 de febrer de 1995.
- *Artistes gravadors entre París i Barcelona.* «Avui» (Barcelona), 13 de abril de 1995.
- *Nova etapa al Museu de Montserrat.* «Avui» (Barcelona), 8 de juny de 1995.
- *El futur Museu de les Arts Decoratives.* «Avui» (Barcelona), 15 de juny de 1995.
- *D'història de la tècnica, d'antropologia i de museus.* «Revista d'Etnologia» (Barcelona), Núm.7, juliol 1995, pp.62-67.
- *El valor plural d'una joia.* «Avui diumenge» (Barcelona), 20 d'Agost de 1995.
- *Museu Frederic Marès: el món de l'antiquariat.* «Barcelona Metròpolis Mediterrània» (Barcelona), Núm.27, agost-octubre 1995, p.79. (Hi ha versió castellana).
- *Reivindicació del dibuix.* «Avui» (Barcelona), 7 de setembre de 1995.
- *La donació Daura a Montserrat.* «Avui» (Barcelona), 7 de setembre de 1995.
- *Joaquim Capdevila. Orfebreria religiosa i orfebreria civil contemporània.* «Serra D'Or» (Barcelona), Núm.430, octubre 1995, pp.46-49.
- *Gràcies Jaume Pla.* «La Vanguardia» (Barcelona), 8 de desembre de 1995.
- *Rafael Solanic o l'intimisme noucentista.* «Avui» (Barcelona), 28 de desembre de 1995.
- *Els primers museus d'art públics a Catalunya.* «Serra D'Or» (Barcelona), Núm. 433, gener 1996, pp. 53-55. En col·laboració amb Francesc Fontbona.
- *La influència de París en l'obra pictòrica de Manuel Capdevila.* «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm. 102, desembre 1995, pp. 95-106.
- *Una aportació a l'estudi del dibuix antic.* «Avui» (Barcelona), 15 de febrer de 1996.

- *Cinquanta anys del Museu Frederic Marès*. «Notícia Catalana» (Madrid), Núm.69, març-abril 1996, pp.12-13.
- *La renovació del Museu Víctor Balaguer de Vilanova*. «Avui» (Barcelona), 4-5 d'abril de 1996.
- *Museus de col·leccionista*. «Avui» (Barcelona), 11 d'abril de 1996.
- *Emili Godes: fotografia de creació*. «Avui» (Barcelona), 27 d'abril de 1996.
- *Els museus d'art contemporani*. «Serra D'Or» (Barcelona), Núm. 438, Juny 1996, pp.57-58. En col·laboració amb Francesc Fontbona.
- *Lluïsa Vidal, filla del Modernisme. Una contribució a l'art català del tombant de segle*. «Serra D'Or» (Montserrat), Núm. 439-440, juliol-agost 1996, pp. 71-73.
- *Ramon Llovet: El gravat al servei de l'expressió plàstica*. «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya» (Barcelona), Vol. 2, 1996, pp.217-223.
- *De Ramon Casas a Ramon Rogent*. «Avui» (Barcelona), 12 de setembre de 1996.
- *Subirachs: orfebre i tipògraf. Les portes de bronze de la Sagrada Família*. «Serra D'Or» (Montserrat), Núm. 443, novembre 1996, pp.45-46.
- *200 anys de la litografia. Un bicentenari oblidat*. «Avui» (Barcelona), 14 de novembre de 1996.
- *Girona, els germans Busquets i les arts decoratives*. «Avui» (Barcelona), 21 de novembre de 1996.
- *Josep Narro (1902-1996) i la il·lustració del llibre a Catalunya*. «Revista de Catalunya» (Barcelona), Núm. 113, desembre 1996, pp. 35-47.
- *La imatge femenina en la il·lustració de llibres i revistes de l'època romàntica*. «Quaderns del Museu Frederic Marès» (Barcelona), Núm. 1, 1996, pp. 55-76.
- *Eusebi Planas: La il·lustració vuitcentista barcelonina*. «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi» (Barcelona), vol. X, 1996, pp. 51-73.
- *Marçal Oliver: Obra dispersa*. Ressenya bibliogràfica. «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi» (Barcelona), vol.X, 1996, pp. 325-326.
- *Té sentit parlar d'arts decoratives contemporànies?*. «Serra D'Or» (Montserrat), Núm. 449, maig 1997, pp. 49-51.

- *Pintura d'entreguerres: de 1917 a 1944*. «Avui» (Barcelona), 8 de maig de 1997.
- *Repàs del XIX. Dues mostres de Carbonell i Selva i de Ferrer i Miró revaloren la pintura catalana del segle passat*. «Avui» (Barcelona), 5 de juny de 1997.
- *De Vila Cinca a Vila Arrufat*. «Avui» (Barcelona), 12 de juny de 1997.
- *El Museu Frederic Marès remodelat*. «Barcelona Metròpolis Mediterrània» (Barcelona), Núm.35, maig-juny 1997, p.4. (Hi ha versió castellana).
- *Cent anys d'ex-libris catalans. Homenatge a Oriol M. Diví*. «Serra d'Or» (Barcelona), Núm. 452, setembre 1997, pp.57-60.
- *La riquesa del dibuix fi de segle*. «Avui» (Barcelona), 11 de setembre de 1997.
- *Fidel Trias (1918-1971), pintor muralista*. «Avui» (Barcelona), 2 d'octubre de 1997.
- *Falsa autenticitat*. «Avui» (Barcelona), 23 d'octubre de 1997.
- *Cent anys d'exlibris. Del Modernisme a l'actualitat*. «Avui» (Barcelona), 30 d'octubre de 1997.
- *Més reflexions sobre les arts decoratives. Notes sobre les rajoles ceràmiques*. «Serra d'Or» (Montserrat), núm. 455, desembre 1997.
- *Rajoles ceràmiques*. «Calendari Serra D'Or» (Montserrat), 1998.
- *Pilar Garcia-Sedas. Joaquim Torres-Garcia. Epistolari català: 1909-1936*. «Serra d'Or» (Montserrat), (recensió crítica) (en premsa).
- *Vicente Rincón. Notas sobre su época vanguardista*. «Seminario de Arte Aragonés. Institución Fernando el Católico» (Saragossa) (en premsa). En col·laboració amb Francesc Fontbona.
- *La litografia a Catalunya de 1815 a 1855. De Josep March a Eusebi Planas*. «Locus Amoenus» (Barcelona), vol. III (en premsa).

ARTICLES EN PUBLICACIONS NO PERIÒDIQUES

- *Les arts decoratives, de la fundació de l'Acadèmia (1775) fins al Modernisme*. Art Català. Estat de la Qüestió, Vè Congrès del CEHA, Barcelona, 1984, pp. 366-376.
- *Les arts gràfiques i la indústria editorial entorn de 1888*. Dins «L'Exposició Universal de Barcelona. Llibre del Centenari 1888-1988», Ed. L'Avenç, Barcelona, 1988, pp. 446-455.
- *Quatre Estacions*. Text introductori. Carpeta d'estampes galvanotípiques. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1988.
- *El cartell artístic en el tombant de segle*. Dins «Cartells modernistes estrangers», Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 11-29.
- *Den dekorativa och industriella konsten i den katalanska modernismen*. Dins «Modernismen i Katalonien», Kulturhuset Estocolm - Generalitat de Catalunya, Estocolm, 1989, pp. 93-102.
- *Xilografies del fons del Museu de les Arts Gràfiques*. Text introductori. Carpeta d'estampes xilogràfiques. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1989.
- *Producción impresa modernista: del cartel y el libro al cromo y la postal*. Dins «Muestra modernista», Casa-Museo Modernista, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Novelda, Gener-Febrer 1990, pp.44-45.
- *De les relacions entre l'art i la indústria. 1870-1910*. Dins «El Modernisme», Museu d'Art Modern, Olimpíada Cultural, Ajuntament de Barcelona, 1990, pp. 225-240.
- *Josep Obiols, la imatge gràfica noucentista*. Dins «Josep Obiols», Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, 1990, pp.97-120.
- *Notícies entorn del gravat de punxons i matrius a Espanya. Segles XV-XVIII*. Dins «La impremta Valenciana», Generalitat Valenciana, València, 1990, pp. 187-202.
- *Dau al Set*. Text introductori. Carpeta dedicada als gravats de la revista del grup «Dau al Set». Edició limitada. Regidoria d'Edicions i Publicacions - Museu de les Arts Gràfiques, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, Nadal 1990.

- *Verso la integrazione delle arti*. Dins «Da Gaudí a Picasso. El modernismo catalano», Fundació Giorgio Cini, Venècia, 1991, pp. 37-47.
- *Ex-libris Miquel Plana*. (Text introductori i catàleg). Museu de les Arts Gràfiques, Ajuntament de Barcelona, abril 1991.
- *1850-1939 : Barcelona adquiere la capitalidad editorial dentro de Cataluña y del Estado español*. Dins «Barcelona, una capital editorial», Frankfurt, setembre-octubre 1991, pp. 47-51.
- *El museu de les Arts Gràfiques, seu de la tècnica i l'art*. Gràfic Art 91. Saló Internacional d'Art Gràfic Contemporani. Barcelona, 1991, p. s.n.
- *Punt 1, punt 2, punt 3*. Text introductori. Col·lecció de punts de llibre. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1991.
- *Miquel Plana, vint anys de creació gràfica*. Dins «Miquel Plana. Trajectòria gràfica» (1966-1992), Olot 1992, pp. 15-22.
- *Pintar amb el tòrcul*. Dins «Víctor Ramírez. Punts de llibre. Monotips», Llibreria de la Ciutat Vella, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, abril 1993, pp. sense numerar.
- *Manuel Capdevila o el pintor orfebre*. Dins «Capdevila - Exposició antològica» 1925-1993, Palau Moja, Generalitat de Catalunya, Barcelona, maig-juny, 1993, pp. 7-11.
- *Pascual Capuz (1882-1959). Il·lustrador i cartellista*. Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, setembre-octubre 1993, pp. 5-15.
- *De la Barcelona vuitcentista a la Barcelona modernista*. Dins la carpeta «Il·lustradors de la Barcelona vuitcentista i noucentista», Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993. (Hi ha també edició castellana).
- *Paper jaspí*. Text introductori. Carpeta. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1993.
- *Jaume Pla o la passió pel gravat*. Dins «Jaume Pla», Palau Moja, Generalitat de Catalunya, març-abril, 1994, pp. 15-25.
- *A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives de 1851 fins al Modernisme*. Dins «Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu», Palau de la Virreina, Barcelona, setembre 1994 - gener 1995, pp. 20-29.
- *Josep Obiols, dibuixos d'artista*. Dins «Josep Obiols. L'esperit noucentista», Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, setembre-novembre 1994, pp. 6-15.

- *Josep Obiols. Obra Cívica*. Dins «Josep Obiols (1894-1967). Obra cívica», Palau Moja, Generalitat de Catalunya, Barcelona, octubre-novembre 1994, pp. 29-40.
- *Antoni Varès, un cartellista entre París i Girona*. Dins «Antoni Varès. Del cartell al cinema» 1928-1966, Arxiu Històric de la Ciutat, Ajuntament de Girona, Girona, 1994, pp. 9-15.
- *Barcelona 1888-1992 en mans de Miquel Plana*. Opuscle editat amb motiu de la presentació del llibre de bibliòfil «Barcelona 1888-1992». Miquel Plana editor, Olot 1994.
- *Homenatge a Joan Salvat Papasseit*. Text introductori. Carpeta tipogràfica. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1994.
- *Subirachs. Maculatures + Monotips*. (Text de presentació). Metro Art, Barcelona, maig 1995.
- *Jordi Vila Rufas. Una vida dedicada a l'actualització de les arts del retaule*. (Text de presentació). Galeria d'art Grifé & Escoda, Barcelona, novembre 1995.
- *Ceràmica de Jordi Aguadé*. (Text de presentació). Museu Enric Monjo, Vilassar de Mar, novembre 1995.
- *Rafael Solanic: De la joieria noucentista a l'art litúrgic*. Dins «Rafael Solanic escultor», Centre Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L'Hospitalet del Llobregat-Generalitat de Catalunya, Barcelona, novembre 1995-gener 1996, pp.9-14.
- *Capdevila pintre*. Dins «Manuel Capdevila», Centre d'Etudes Catalanes, París, novembre-desembre 1995.
- *Joan Barbarà gravador*. Dins «Joan Barbarà. Negre sobre negre», Galeria Tristan Barbarà, Barcelona, desembre 1995- febrer 1996, pp. 5-9.
- *El llibre en l'ex-libris*. Text introductori del calendari homònim. Edició limitada. Museu de les Arts Gràfiques, Barcelona, Nadal 1995.
- *Las Ilustraciones y la nueva encuadernación industrial: El grabado sobre metal, base de la nueva encuadernación*. Dins «La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920» (Coloquio internacional - Rennes), IRIS, Université Paul Valéry-Montpellier, 1996, pp. 81-90.
- *J.FÍN ou la richesse de la vie intérieure d'un artiste*. (Text de presentació) Dins «J.Fín, Une vie de peinture/ J. Fín une vie de gravure», La Fenêtre / Centre d'Etudes Catalanes, París, febrer-març 1996.

- *Joan Vila-Grau: Artista i tractadista del vitrall*. Dins «Joan Vila-Grau», Pia Almoina, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 21 març - 30 abril 1996, pp. 5-10.
- *El cromatisme vital de Manuel Capdevila*. Text de presentació. Dins «Manuel Capdevila», Sala Parés, Barcelona, setembre-octubre 1996.
- *El Mini Print Internacional de Cadaqués o la difusió del gravat des de Catalunya*. «Mini Print Internacional», Cadaqués 1996.
- *Ramon Rogent (1920-1958) i la renovació artística dels anys quaranta a Catalunya*. Dins «Ramon Rogent», Sala d'Art Artur Ramon, Barcelona, 1996.
- Presentació del *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Fons del Museu Frederic Marès / 3*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 12-14.
- *Rostres femenins*. Text de presentació del llibre de litografies de Miquel Plana Carpetà Col·lecció Tècniques. Olot, 1997.
- *Jaume Pla, dibuixos d'un gravador (1960-1990)*. Text de presentació. Dins «Jaume Pla», Sala Rovira, Barcelona, abril 1997.
- *El món femení vuitcentista de les col·leccions del Museu Frederic Marès en el Saló d'Antiquaris 97*. Dins «Saló d'Antiquaris» 97, Barcelona, maig 1997.
- *Estampes litogràfiques vuitcentistes de l'Arxiu Fidel Fita d'Arenys de Mar*. Text de presentació «Imatges litogràfiques de Cuba». Biblioteca Popular, Arenys de Mar, Juliol 1997.
- *La ceràmica d'art de Maria Bofill*. Museu do Azulejo. Lisboa, 1997
- *De la Cal·ligrafia a la Tipografia*. Museu Municipal d'Estampació Tèxtil. Premià de Mar, 1997.
- *La mitificación del arte: el coleccionismo (España SS.XIX-XX. Un ejemplo concreto: Frederic Marès, el último coleccionista romántico)*. Dins «Mitología y mitificaciones en el arte español de los siglos XVIII al XX», Universidad de Oviedo. (en premsa). En col·laboració amb Francesc Fontbona.
- *La mitificación de la mujer en el arte catalán de los siglos XIX y XX: «La Ben Plantada», mito femenino del Novecientos*. Dins «Mitología y mitificaciones en el arte español de los siglos XVIII al XX», Universidad de Oviedo. (en premsa). En col·laboració amb Francesc Fontbona.
- *Aproximació al llibre de l'època romàntica*. Dins *El Romanticisme*, Palau Robert, Generalitat de Catalunya, Barcelona, (en premsa).

ÍNDEX DE REVISTES I DE PUBLICACIONS PERIÒDIQUES

- «Arte y Joya» (Barcelona).
- «Avui» (Barcelona).
- «Barcelona - Metròpolis Mediterrània» (Barcelona).
- «Batik» (Barcelona).
- «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar» (Saragossa)
- «Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi» (Barcelona).
- «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya» (Barcelona).
- «Catalan Review» (Barcelona-Nova York).
- «Cultura» (Barcelona).
- «D'Art» (Barcelona).
- «De Museus» (Barcelona).
- «El Periódico» (Barcelona).
- «El Temps» (Barcelona).
- «Foc Nou» (Barcelona).
- «Fragmentos» (Madrid).
- «Impressions Paral·leles» (Barcelona).
- «La Vanguardia» (Barcelona).
- «L'Avenç» (Barcelona).
- «Locus Amoenus» (Barcelona).
- «Notícia Catalana» (Madrid).
- «Quaderns del Museu Frederic Marès» (Barcelona).
- «Revista de Catalunya» (Barcelona).
- «Revista d'Etnologia» (Barcelona).
- «Seminario de Arte Aragonés» (Saragossa).
- «Serra d'Or» (Montserrat).
- «Temple» (Barcelona).
- «Zerovuittresquaranta» (Vilassar de Mar).



EL PRESIDENT DE LA REIAL ACADÈMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

té l'honor de convidar-lo a la solemne sessió pública
que se celebrarà el proper dimecres, 17 de desembre de 1997, a les set de la tarda,
per a la presa de possessió de l'Acadèmica Electa

Il·lma. Sra. Dra. PILAR VÉLEZ i VICENTE

que llegirà el seu discurs d'ingrés sobre el tema:

«DE L'ACADÈMIA I DE L'ART»

i serà contestat en nom de la Corporació per

la Il·lma. Sra. MONTSERRAT GUDIOL i COROMINAS

Casa Llotja de Mar, primer pis. Saló Daurat.
Consolat del Mar, 2-4 - 08003 Barcelona

Barcelona, desembre de 1997