

REIAL ACADEMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

**Pintura mural al fresc, fonaments
i pràctica artística.** Discurs d'ingrés de
l'acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Josep Minguell
i Cardenyès, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 21
de febrer de 2024. Discurs de resposta de l'acadèmic
numerari Il·lm. Sr. Dr. Alberto Velasco González.
Barcelona, febrer de 2024



Pintura mural al fresc,
fonaments i pràctica artística

Disseny i imatge gràfica: Enric Satué
Maquetació: D-Disseny
Impressió: Anfigraf SLU

Primera edició, febrer de 2024

© del text, Josep Minguell Cardenyes
© del discurs de resposta, Alberto Velasco González
© de les imatges: Arxiu Josep Minguell. Fotografies 7, 8, 9,10: Naikari Díez
© d'aquesta edició, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

ISBN: 978-84-97384-6-3
Dipòsit legal: L 95-2024

REIAL ACADEMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Pintura mural al fresc, fonaments
i pràctica artística. Discurs d'ingrés de
l'acadèmic electe Il·lm. Sr. Dr. Josep Minguell i
Cardenyes, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia
el 21 de febrer de 2024. Discurs de resposta de
l'acadèmic numerari Il·lm. Sr. Dr. Alberto Velasco
González. Barcelona, febrer de 2024



EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT, IL·LUSTRÍSSIMS MEMBRES
DE L'ACADÈMIA, SENYORES I SENYORS,

Voldria expressar el meu agraïment als il·lustríssims membres de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi que m'heu escollit per formar part d'aquesta institució, a proposta dels acadèmics senyors Alberto Velasco González, Bonaventura Bassegoda i Hugas, i Francesc Fontbona de Vallescar. Ser elegit m'il·lusiona i m'esperona a seguir treballant en la creació i en el pensament, focalitzat en la pintura al fresc, i a participar activament en les funcions establertes en els estatuts d'aquesta institució que sento molt propera.

M'heu proposat per la medalla XIII, ocupada entre els anys 1982 i 2022 per l'Excel·lentíssim Senyor Joan Vila i Grau. La seva formació es basava en dues disciplines, l'arquitectura i la pintura, que van resultar fonamentals en la seva trajectòria. Va dedicar cinc anys als estudis d'arquitectura, però els va abandonar. El pes de les vivències en el taller del seu pare, el reconegut pintor Antoni Vila i Arrufat, membre d'aquesta acadèmia i especialista en la pintura mural al fresc, el va impulsar a dedicar-se plenament a la pintura. Però el seu interès es va decantar per la ceràmica i, de manera especial, pels vitralls, que són el color i la llum de l'arquitectura, i amb els quals va posar en joc el seu potencial artístic. Va crear cinquanta-nou conjunts de vitralls arreu del món, el més conegut és el cicle del temple expiatori de la Sagrada Família.

Prolífic artista, pintor i vitraller, va ser capaç de treballar intensament al taller i, al mateix temps, estudiar la història i les tècniques dels vitralls, i fer-ne una gran difusió a través de cursos, conferències i publicacions. Especialista en la història del vitrall, va participar en les publicacions del *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya* amb estudis dels vitralls de Santa Maria del Mar, dels monestirs de

Santes Creus i de Pedralbes, i els de les catedrals de Girona, de Tarragona i de Barcelona. Altres estudis publicats van tractar la història dels vitralls catalans i, de manera especial, els vitralls modernistes.¹

Tenint com a model l'admirable trajectòria artística, de recerca i de difusió de l'art dels vitralls que va protagonitzar el senyor Joan Vila Grau, em sento molt honorat i encoratjat per donar continuïtat a la medalla XIII.

Els pintors de frescos i les seves obres han estat presents en aquesta Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, hereva de l'Accademia delle Arti del Disegno, fundada l'any 1563 per Cosimo I de Mèdici, motivat per Giorgio Vasari, qui cultivà entre altres professions la de pintor de frescos. En els objectius que mencionaven els capítols d'aquesta primera institució, hi consta la promoció del valor intel·lectual de les creacions artístiques; la consideració social de pintors, escultors i arquitectes, per situar-los en l'àmbit de les arts liberals i deixar enrere l'associació gremial, i complementar l'aprenentatge en els tallers dels mestres amb l'educació a l'Accademia.

Sota el nom *delle Arti del Disegno*, formaven part de l'Accademia pintors, escultors i arquitectes que fonamentaven les seves creacions en el dibuix. Voldria destacar que diversos pintors de frescos van formar part d'aquesta acadèmia florentina, ja des del seu inici: Giorgio Vasari (promotor de la institució), Jacopo Pontormo, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori i Michelangelo Buonarroti, com a «cap, pare i mestre de tots» per excel·lir en les tres arts del dibuix: com a escultor, arquitecte i pintor. Aquesta primera institució continua activa, actualment situada al Palazzo dell'Arte dei Beccai, manté la meravellosa capella de Sant Lluç a la basílica de la Santíssima Annunziata de Florència, punt de partida de les acadèmies que continuen arreu del món, entre les quals aquesta Reial Acadèmia Catalana, de la qual també han format part com a acadèmics numeraris diversos pintors de frescos:

Francesc Labarta Planas (Barcelona, 1883-1963) col·laborà amb Domènec i Montaner en la creació dels mosaics de l'hospital de Sant Pau i creà diversos cicles de pintura mural. Especialitat que tractà també com a pedagog, exercí com a professor de dibuix decoratiu a l'Escola d'Arts i Oficis i a l'Escola Superior de Belles Arts, i com a teòric.

Josep Obiols i Palau (Sarrià, 1894 – Barcelona, 1967), format a l'Escola de Decoració de Joaquim Torres Garcia, es dedicà especialment a la pintura al fresc i és considerat

un dels màxims exponents de la pintura mural noucentista. Entre altres llocs, es poden veure les seves obres en l'edifici de Correus de Barcelona, al Palau Nacional de Montjuïc, a la Casa de la Ciutat de Barcelona i al monestir de Montserrat.

Antoni Vila i Arrufat (Sabadell, 1894 – Barcelona, 1989) es dedicà a la pintura de cavallet, al gravat i a la producció de destacats conjunts de pintura mural al fresc que es poden trobar a Sabadell, a Vilafranca del Penedès, a Terrassa, a Sant Sebastià de Montmajor, a El Escorial i a Barcelona, a la Sala de Comissions de la Casa de la Ciutat.

Miquel Farré i Albaigés (Barcelona, 1901-1978), prolífic pintor de frescos i apassionat pedagog, fou catedràtic de Procediments Pictòrics a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi i fundador, l'any 1959, de l'Escola de Pintura Mural Contemporània de Sant Cugat del Vallès. Feu catorze cicles de pintures murals al fresc. Cal destacar la gran escala del Banc de Bilbao de Barcelona i la cúpula de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat de Catalunya.

Pere Pruna i Ocerans (Barcelona, 1904-1977), pintor i escenògraf, també autor de diversos cicles de pintura al fresc, com els de l'església de Santa Anna de Barcelona, els del monestir de Montserrat i els del convent de Mares Reparadores de Barcelona, actual centre cívic que porta el seu nom.

Domènec Fita i Molat (Girona, 1927-2020), escultor i pintor, membre del grup Flama, creat per promoure la integració de les arts als espais i edificis públics. Quan treballava en una pintura mural a l'església de Betlem de Barcelona, patí un greu accident que el deixà paraplègic.

Llucià Navarro i Rodón (Barcelona, 1924 – Premià de Mar, 2007), acadèmic corresponent, pintor de frescos que compta amb més de trenta intervencions murals. L'Espluga de Francolí és la població catalana que en recull una major quantitat. Fora de Catalunya té obres a Apure (Veneçuela), Miami (EUA), Puerto Rico, Logronyo, Madrid, Valladolid i Ordino. Fundà el departament de Pintura Mural a l'Escola Llotja.

Tots artistes excel·lents i molts d'ells amb una demostrada vocació pedagògica, potser perquè els pintors de frescos, a més de la personalitat artística, necessiten una formació professional i tècnica i, tal com l'han rebuda, l'han volguda transmetre a les següents generacions.

Aquesta relació entre els pintors de frescos i l'Acadèmia també queda palesa en el fons d'art de la institució. L'any 1852 va rebre el conjunt de frescos arrencats d'Annibale Carracci (Bolonya, 1560 – Roma, 1609) i Francesco Albani (Bolonya, 1578-1660) procedent de la capella Juan Enríquez Herrera, a l'església de Sant Jaume dels Espanyols, a Roma, ara en mans del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). També destaca el model per una pintura mural titulada *Glòria dels Àngels amb el símbol de la Santíssima Trinitat*, atribuïda a Francisco Bayeu Subías (Saragossa, 1734 – Madrid, 1795); el projecte per un fris mural de Francesc Labarta datat l'any 1912; còpies de frescos de sostres de Giambattista Tiepolo: *El miracle de la santa casa de Loreto*, reproduït per Joan Planella i Rodríguez (Barcelona, 1849-1910), i *L'Olimp*, reproduït per Enric Monserdà i Vidal (Barcelona, 1850-1926), i l'estudi per a un fresc de Sant Ildefons de la Granja, pintat per Mariano Salvador Maella (València, 1739 – Madrid, 1818).²

La meva dedicació a la pintura al fresc segueix un camí iniciat pel meu avi, Josep Minguell i Gené (Tàrraga, 1894-1956), i pel meu pare, Jaume Minguell i Miret (Tàrraga, 1922-1991). De ben jove vaig començar a treballar en el taller familiar, on vaig practicar totes les tasques de l'ofici de pintor decorador i, en períodes determinats, ajudava el meu pare en la preparació i execució de pintures al fresc. Ell n'era un gran expert i va realitzar trenta-quatre cicles de pintura, entre els quals els del Palau de la Diputació de Lleida o els de l'església de Mont-roig del Camp.³

Em va proposar a estudiar allò que volgués, però amb la condició d'aprendre bé a pintar al fresc. Al seu costat vaig obtenir un excel·lent aprenentatge, però he de confessar que sense massa passió ni entusiasme. Vaig complir el que teníem pactat. Després d'estudiar a la facultat de Belles Arts i dedicar-me a diverses activitats artístiques, vaig deixar reposar la pintura mural en l'oblit.

No va ser fins a l'any 1995 que vaig pintar el meu primer mural a l'església de Cellers (Pallars Jussà). Feia poc que havia mort el meu pare, la sotragada em va fer reflexionar sobre moltes qüestions i em va fer reviure l'experiència d'acompanyar-lo i ajudar-lo mentre creava una pintura al fresc.

Allí, en solitari, vaig experimentar el que significava pintar al fresc. A partir d'aquell moment hi he dedicat bona part de la meva trajectòria professional, tant en el vessant de creació artística com en la recerca i difusió d'aquest art que m'ha donat moltes satisfaccions.

PINTURA MURAL AL FRESC, FONAMENTS I PRÀCTICA ARTÍSTICA

La pintura al fresc ha estat objecte d'estudi des de diverses branques del coneixement. Gràcies als estudis de la història de l'art disposem d'un relat extens sobre les creacions de pintura mural, amb informació verificada. Ens situa en el context de cada obra, en la producció, la iconografia, qüestions d'estil i autoria. Gràcies a aquests coneixements s'han aconseguit moltíssimes intervencions per conservar les obres i perquè tinguin accés públic, i s'ha generat una estima per la pintura al fresc que sobrepassa l'interès dels especialistes.

En l'àmbit de la restauració d'obres d'art, s'han recuperat moltes pintures murals després d'una àmplia recerca i anàlisi, sustentades en les innovacions científiques. Cada actuació va acompanyada d'un coneixement del procés de creació de l'obra pictòrica, dels materials utilitzats, del procés executiu seguit i també del context històric i de l'arquitectura que l'acull. Aquestes aportacions reforcen l'argument que considera la pintura al fresc com a part integrant de l'arquitectura i han obert nous corrents d'estudi i d'interpretació.

Són rellevants els coneixements recollits en els manuals de pintura artística i decorativa. Des del segle XIX assoleixen un vessant científic a causa de les innovacions de la indústria del color i l'experimentació de nous materials pictòrics. Ofereixen un estudi del procediment i dels materials de la pintura al fresc i s'actualitzen amb constants innovacions científiques.

Per completar aquests àmbits d'estudi, crec que és necessari el punt de vista dels pintors de frescos, que afortunadament han deixat nombrosos documents. Aquests escrits, especialment els que assoleixen la categoria de tractats, estan redactats des de la vivència i l'experiència, ens transmeten un coneixement dels materials, de la tècnica i dels procediments, i moltes consideracions sobre la singularitat de la pintura al fresc acompanyada per les seves percepcions personals com a actors principals que són.

Com a pintor em situo en aquest últim àmbit. Sempre m'ha complagut complementar la pràctica de la pintura al fresc amb l'estudi i el pensament, i m'agradarà centrar aquest discurs a exposar alguns fonaments que defineixen la seva singularitat.

La pintura al fresc neix d'una reacció química, coneguda com a *metamorfosi de la calç*, que transcorre a través dels quatre elements: les pedres de calcàries, gràcies a la calor del foc dels forns i la posterior dissolució en l'aigua de les basses, es desfan. Formen una pasta blanca anomenada *calç apagada* que es mescla amb àrids diversos per elaborar morters per edificar murs i voltes i per arrebossar paraments. Quan aquests morters entren en contacte amb l'anhídrid carbònic de l'aire, es transformen una altra vegada en pedra i recuperen la seva duresa original.

Els pintors actuem quan el lliscat dels murs amb morter de calç és encara fresc, hi pintem amb pigments dissolts en aigua. En poques hores la calç retorna a la seva naturalesa pètria i els pigments queden mineralitzats en la superfície dels murs. D'aquests materials i d'aquestes tècniques emprades en l'edificació, se'n deriva una manera de procedir i de pensar la pintura, vinculada a la construcció i a l'arquitectura: la pintura al fresc.

L'arquitecte romà Vitruvi la considera com la fase final de la construcció dels edificis i ho deixa escrit en el llibre VII,⁴ que tracta «sobre els lliscats i la manera com assoleixen elegància i solidesa».⁵

Detalla conjunts de materials i operacions: elaboració de la calç, preparació dels morters per als arrebossats i lliscats, pintura dels murs, colors naturals i artificials, i preparació de diversos pigments. I afegeix sobre aquesta classe de pintura:

[...] amb la ferma solidesa del marbre i la seva blancor, la paret quedarà completament polida, quan s'hi apliquin colors mostrarà una brillant esplendor. Quan es pinten les parets acuradament al fresc, els colors no emblanqueixen, sinó que mantenen la seva viva durant molts anys.⁶

En el *trecento* florentí, Cennino Cennini⁷ va treballar en els tallers de Taddeo Gaddi i de Giotto, i coneixia a fons tots els materials i les qüestions operatives de la pintura al fresc. En l'obra *Il libro dell'arte* va enumerar amb mentalitat d'artesà totes les operacions que havia de seguir un pintor:

Quan es treballa en un mur cal humitejar, emprimar, arrebossar, polir, dibuixar, acolorir al fresc, acabar en sec, temprar, guarnir i acabar el mur.⁸

La part culminant d'aquest procés és quan pren els pinzells per acolorir i transmet aquesta experiència amb l'elogi més conegut sobre la pintura al fresc:

Quan vulguis treballar sobre el mur, que és el treball més bell i dolç que hi ha [...],⁹

Els adjectius *bell* i *dolç* reflecteixen la seva emoció quan aplica les pinzellades de pigments dissolts en aigua que llisquen sobre el morter de calç humit i la bellesa dels efectes de color que van sorgint. Aquesta activitat pictòrica, considerada una professió de les arts manuals, anirà assolint en el decurs del Renaixement la qualificació d'*art liberal*. Els pintors necessiten la formació de tipus artesanal del taller, però també coneixements per dur a terme els projectes: geometria, perspectiva, anatomia, història, filosofia...

Giorgio Vasari,¹⁰ l'artífex de les arts del ducat de la Toscana en temps de Cosimo I i excel·lent pintor de frescos, va dedicar el capítol XIX de *Le vite a De la pintura mural: Com es fa i per què s'anomena pintar al fresc*.¹¹ Deixa de banda les qüestions procedimentals i fa una argumentació en què en destaca la superioritat en relació amb altres sistemes de pintura:

De tots els altres sistemes que utilitzen els pintors, la pintura mural és més magistral i bella, perquè consisteix a fer en un dia el que en altres sistemes es pot retocar sobre el que ja s'ha treballat.¹²

Si Cennini la definia com a *treball*, Vasari la definia com a *sistema*,¹³ que vol dir conjunt de regles i operacions relacionades. L'exerceix qui té mestratge i és mestre aquell que ha rebut formació i demostra que domina la pintura al fresc. Afegeix altres qualitats que han de tenir els pintors que s'hi volen dedicar:

També necessita una mà hàbil, resoluta i ràpida, però sobretot un judici sòlid i complet.¹⁴

Mà dirigida per la ment, que actua amb la velocitat que exigeix el breu període en el qual la calç és encara fresca, i criteris sòlids i complets per decidir totes les qüestions conceptuals i artístiques que es deriven dels projectes.

En el període del barroc, els diversos tractats dels pintors mantenen la consideració artística de la pintura al fresc. A més de qüestions de procediments i materials, afegeixen tota mena de tècniques de projecció per resoldre distorsions òptiques, representar arquitectures fictícies i compondre grans decoracions de voltes i sostres.

En el segle xx s'inicia un declivi de les arts de la calç i de la pintura al fresc a causa de la substitució de la calç pel ciment; de la introducció d'estructures de formigó, acer i vidre en la construcció, i també pels postulats de l'arquitectura racionalista, que es va imposant.

Per altra part, el caràcter experimental de la pintura de les avantguardes difícilment encaixa amb la rígida operativa que exigeix la pintura al fresc. Aquest conjunt de factors exclou progressivament les intervencions pictòriques dels espais arquitectònics.

En el segle xx, malgrat aquest context desfavorable, la tradició continua viva. El 1922 comença el *novecento* italià, amb gran producció de pintures al fresc, el mateix any que es publica a Barcelona la revista *Vida Americana*¹⁵ i que hi inclou un article crida de David Alfaro Siqueiros,¹⁶ en el qual defineix criteris que determinaran el moviment muralista mexicà i que veu en la pintura al fresc el mitjà ideal per fer visibles els seus propòsits. Diego Rivera, un dels màxims representants, afirma:

No hi ha res que pugui substituir el fresc en la pintura mural, perquè el fresc no és una paret pintada, sinó que és una pintura que és una paret.¹⁷

La pintura mural del *novecento* i la del muralisme mexicà són dos moviments artístics similars, però amb ideologies de fons antagòniques. A Catalunya, el moviment noucentista també reflecteix els seus ideals a través de la pintura al fresc i esdevé el punt de partida de la generació pintors que segueixen aquest art en la postguerra.

En un altre vessant, tendències vinculades a les avantguardes –com el taller de pintura de la Bauhaus, els neoplasticistes o els elementaristes– obren la pintura mural a nous materials, tècniques i conceptes que van més enllà de la tradició.

La pintura al fresc és un sistema, una manera de procedir determinada per uns materials que tenen vida pròpia i obren vies de creació als pintors. Aquesta correlació (materials, procediment, sistema) té uns fonaments, singulars i ben diferents dels altres sistemes de la pintura, que us exposaré des de l'experiència pràctica.

1. La relació entre pintura i arquitectura

No us estranyareu si us dic que la primera cosa que vull conèixer quan em proposen pintar un mural és el lloc, l'edifici. Inquiet, intento visitar-lo tan aviat com és possible. M'agrada passar-hi hores en silenci, sentir-ne les dimensions, caminar amunt i avall, veure la llum en diverses hores del dia, observar-ne detalls des de tots els punts de vista. Si és un lloc actiu, segueixo els passos de la gent, els seus moviments i la relació que estableixen amb aquest espai.

Després, instal·lat a l'estudi, intento descobrir els criteris dels arquitectes que l'han creat, les proporcions i la geometria que el confegeixen, les característiques constructives, la història que ha viscut l'edifici i, en molts casos, les mutacions que ha sofert. Sobre la taula de treball hi ha el compàs, el regle, l'esquadra, el cartabó, el mesurador d'angles i l'ajuda d'algun programa informàtic. Eines de dibuix geomètric que es transformen en ploms, nivells, cordills, cintes mètriques i làsers quan començo l'obra.

Pintar amb pigments sobre el morter de calç en el moment de la construcció dels murs i voltes és la vinculació material entre la pintura al fresc i l'arquitectura: la pintura participa en l'arquitectura i en defineix l'aparença visual. Aquesta relació pot crear una tensió entre disciplines. L'arquitecte Vitruvi comenta les intervencions pictòriques en l'arquitectura:

Els antics, que van iniciar el seu ús en els lliscats, imitaven les diverses varietats i la disposició de les planxes de marbre i posteriorment representaven diverses combinacions de garlandes, de plantes i de triangles.

Però critica i detesta les pintures que alteren la percepció estructural de l'arquitectura:

[...], doncs, ¿com pot suportar una canya realment un sostre o com pot sostenir un canelobre tots els guarniments d'un frontó? ¿Com una tija petita, fràgil i delicada, pot sustentar una estàtua sedent?¹⁸

El conflicte que denuncia Vitruvi incideix en una de les funcions de la pintura al fresc: la capacitat de transformar l'arquitectura, que pot ser resultat d'una complicitat i harmonia o esdevenir un contrast i conflicte manifest. En el decurs de la història aquesta relació s'estableix en unes estratègies d'estil que he categoritzat en uns tipus fonamentals.

Pintura mural concreta. Els pintors del període romànic pinten l'arquitectura d'una manera conscient. La fan sòlida, compacta i material. La seva pintura és bàsicament de tintes planes i respecta la superficialitat dels murs. Els elements arquitectònics (arcs, cornises i frisos) es fan visibles i destaquen gràcies a la pintura ornamental. Les representacions figuratives són projeccions verticals sobre els murs. La composició de les pintures se subordina a la composició arquitectònica.

Pintura mural representacional. Els pintors del Renaixement pretenen convertir el mur en una finestra oberta que mostra un espai ideal, racionalitzat pel sistema de la perspectiva artificial. El punt de fuga de la perspectiva no coincideix amb el punt de vista de l'espectador. D'aquesta manera, observa la representació pictòrica sense formar-ne part.

Pintura mural il·lusòria. Els pintors fan coincidir la línia d'horitzó i el punt de fuga de les pintures amb l'alçada de l'espectador i el seu punt de vista. Sota aquesta coincidència es genera un efecte il·lusori sorprenent: s'enllaça l'escena pintada amb el món real i l'espectador entra a formar part de la pintura. Aquest efecte és molt utilitzat pels pintors barrocs, que l'han evolucionat i han creat diversos recursos tècnics per aplicar-lo. En aquest cas, la pintura predomina sobre l'arquitectura, la perllonga, la forada i la recrea.

Pintura mural autònoma. Algunes tendències de l'art i l'arquitectura del segle xx (com el constructivisme, neoplasticisme i els dissidents de l'elementarisme) proposen noves relacions entre la pintura i l'arquitectura. Els elementaristes¹⁹ contraposen formes visuals i arquitectura, i consideren la pintura com a entitat autònoma de l'arquitectura. El procediment al fresc queda substituït per nous materials pictòrics murals.

Aquests exemples mostren les primeres actituds dels pintors davant l'arquitectura: subordinació, predomini, harmonia o contraposició. Definir aquesta relació és una de les qüestions fonamentals que em plantejo a l'hora de començar a treballar en el projecte. I de tant en tant em pregunto: la pintura mural és arquitectura?

2. La dissociació entre projecte i execució

Pot semblar estranya la subjecció dels pintors de murals a l'encàrrec, potser perquè la pintura objecte s'ha anat afirmant com a creació autònoma, lliure, independent, produïda per iniciativa del pintor i posada a la venda a posteriori. Els comandataris d'una pintura mural —persona, institució o corporació— contracten els serveis del pintor i li fan una proposta. Llavors, es concreten els paràmetres de l'obra: tema, dimensions, relació amb l'arquitectura, il·luminació, procés d'execució, calendari... El contracte recull els acords sobre aquestes qüestions que són el punt de partida per iniciar el projecte.

Considero l'encàrrec com una gran oportunitat per crear, necessito establir un diàleg obert amb els comandataris per interpretar-ne la proposta i, alhora, poder explicar els meus arguments. Finalment, la meua comesa és transformar la seva petició i conduir-la al terreny artístic de la pintura.

Signat el contracte, començo a treballar. Quan penso el projecte no puc pintar ni dialogar amb la pintura, com succeeix amb altres sistemes, i quan pinto he de treballar sota unes condicions —fraccionament de la pintura en jornades, temps limitat per pintar a causa de les poques hores en què es manté fresc el morter de calç, irreversibilitat de les pinzellades i les limitacions visuals que ofereixen les bastides— que no em donen oportunitat de pensar. Les característiques operatives de la pintura al fresc m'obliguen a pujar a les bastides amb el projecte ben resolt. Treballar al fresc desvincula d'una manera tirànica el pensament de l'execució de la pintura.

Una breu mirada al passat ajudarà a entendre diverses maneres de plantejar el projecte. Cennino Cennini arrebossa el mur amb calç i sorra grossa, i escriu:

Després, segons la història o figura que has de fer, si l'arrebossat és sec, pren el carbó i dibuixa i compon, prova cada mesura, primer picant el cordill, assenyalant la meitat dels espais.²⁰

A continuació, descriu les operacions de traçat geomètric amb fils i ploms, i continua:

Després agafa un pinzell petit i puntegut, de pèl de cerra, amb una mica d'ocre sense tremp, líquid com l'aigua, i torna a dibuixar les figures, ombrejant tal com feies amb aquarel·la quan aprenies a dibuixar. Agafa un menat de plomes i esborra bé el dibuix a carbó. Després agafa una mica de

sinòpia sense tremp. I amb un pinzell de punta, ves perfilant nassos, ulls, cabelleres i totes les extremitats i contorns de les figures.²¹

Hem de suposar que Cennini ja tenia els esbossos a punt quan pujava a les bastides. Aquests són el punt de partida per dibuixar directament sobre el mur ajudat per una trama compositiva de caràcter geomètric. Amb el carbó refà el dibuix en les seves mesures finals, l'adapta al lloc i assaja les línies fins a obtenir-ne les definitives. Llavors, amb el pigment ocre ressegueix les traces, taca els clars i els foscos, i perfila els contorns amb la terra roja de sinòpia.²² A continuació, mitjançant la carta lúcida, recupera aquests dibuixos per calcar-los sobre el morter fresc en el moment de pintar. Cennini descriu un sistema operatiu sense mencionar el projecte, però explica amb molt de detall els passos que segueix en el dibuix directe sobre el mur.

A finals del Renaixement, Giorgio Vasari descriu un procés de projecció de la pintura mural molt més complex i fonamentat en el dibuix. En el capítol titulat «Dels esbossos, dibuixos, cartons i ordres de perspectiva i per què es fan i per què els serveixen als pintors», es refereix als esbossos com a:

[...], un tipus de dibuixos que es fan per assajar les actituds, i la primera composició de l'obra, i es fan en forma de taca [...] A continuació, mesurant-los amb el compàs o a ull, s'amplien les mides petites a més grans, segons el treball que cal fer. [...] Convertits els esbossos en dibuixos, qui vulgui treballar al fresc, és a dir, al mur, és necessari que faci els cartons.²³

Després de descriure acuradament com es fa l'encolat dels fulls dels cartons per confegir grans superfícies, apunta:

Amb una canya llarga i amb un carbonet a la punta, es reproduïx sobre el cartó per valorar a certa distància allò que en el dibuix petit és dibuixat a mida proporcional; i així, a poc a poc, una figura i l'altra es van acabant. Aquí els pintors fan totes les tasques de l'art, retratar models despulats i vestidures del natural, i tirar les línies de la perspectiva tal com estan fetes en petit sobre els fulls, engrandint-les a proporció.²⁴

Vasari reflecteix les primeres idees en els esbossos, després les consolida i les fa evolucionar en uns dibuixos que són l'equivalent al projecte i que queda reflectit en els cartons a mida real.

Un petit esbós que, gràcies a la suggestió de les línies pot considerar-se ben resolt, en ser ampliat, pot manifestar greus mancances. El format gran exigeix resoldre bé el dibuix i dotar-lo de la potència mesurada a les dimensions. Un dels recursos que s'utilitza per passar al format gran és la quadrícula, que també serveix per assentar el cartó en el mur. Traslladar el projecte als cartons no és una simple ampliació, és una nova oportunitat per confegir els dibuixos i crear-los de nou en els cartons amb les seves dimensions reals. Vasari ha deixat excel·lents exemples d'aquest procés, com els dibuixos dels frescos de la cúpula del *duomo* de Florència.

Els pintors de les grans decoracions barroques introdueixen en el projecte la resolució tècnica de les distorsions visuals derivades de les distàncies de visió i de les curvatures de les voltes i cúpules.

Hi ha grans exemples en les tècniques del pintor jesuïta Andrea Pozzo. En el seu llibre *Perspectiva pictorum et architectorum*²⁵ dedica diversos apartats, amb il·lustracions incloses, en els quals mostra com es projecta un dibuix en una volta de canó i situa el punt de vista en el centre geomètric de la planta de l'edifici.²⁶ D'aquesta manera, el dibuix degudament projectat sobre l'arquitectura li ofereix una visió correcta a l'espectador que observa des del paviment. En la mateixa publicació proposa pintar la visió d'una cúpula fictícia en la superfície plana de la seva base²⁷ i explica el procés de dibuix de perspectiva que cal seguir. En aquest període altres autors també publiquen tractats que donen resposta als reptes de la pintura il·lusionista i a les distorsions òptiques derivades.²⁸

En el mateix llibre fa menció del tipus de projecte necessari per als seus grans frescos i argumenta la dissociació entre el pensament del projecte i l'execució pictòrica:

Secció Cinquena. Dibuixar. Cadascú sap que abans de fer la pintura, s'ha de fer el dibuix i un model acolorit i ben perfeccionat per tenir-lo a la vista, per no pensar en aquell moment en cap altra cosa que no sigui operar.²⁹

Maquetes tridimensionals, petites taules de fusta o teles pintades a l'oli, amb una resolució extrema i un detall màxim, són els projectes finals que utilitzen els pintors d'aquesta època per executar la pintura, ja que tot ha estat estudiat acuradament per evitar-les.

No serà fins al segle xx que els pintors comencen a qüestionar-se els mètodes tradicionals de la pintura al fresc. David Alfaro Siqueiros, en el seu tractat titulat *Cómo se pinta un mural*,³⁰ proposa un mètode en el qual inclou tota mena de

factors per crear els murals: la discussió d'equip, la determinació de la tècnica i el procés d'execució, les bastides, les traces fonamentals, la composició, els punts de vista de l'espectador, les traces poliangulars, la policromia, la segona bastimentada i el valor fotogràfic de l'obra. També proposa nous materials i tecnologies, com l'ús de projectors per transferir el dibuix als murs, el fet de substituir les bastides per grues i elevadors, i els pinzells pels aerògrafs.

Una de les funcions de les pintures murals, la representació d'alguna mena de relat o tema, també es tracta en la fase del projecte. Els comandataris proposen als pintors el tema a tractar, ja siguin escenificacions, commemoracions, fets històrics, mitologies, escenes bíbliques... En èpoques pretèrites, les imatges pintades eren un fet excepcional i les persones tenien poques oportunitats de veure'n. Ubicades en espais de caràcter públic o espais privats pensats per compartir-les i mostrar-les, les pintures al fresc eren una important font de transmissió de coneixement, de comunicació i de propaganda. En pintures antigues no ha d'estranyar veure-hi una gran densitat de continguts amb relats sobreposats, simbolismes i llegendes escrites.

Els pintors necessiten pensar bé el tema a tractar. El diàleg amb els comandataris i els assessors resulta fonamental per poder conèixer-ne els continguts i fer-ne les interpretacions personals i artístiques.

En les obres més rellevants, Vasari compta amb experts que redacten el tema del mural. En el document titulat *Invenzione*,³¹ el prelat Vincenzo Borghini³² escriu un complex guió per a les pintures de la cúpula del *duomo* de Florència. L'autor fa una redacció adaptada a les característiques l'espai arquitectònic:

Per la invenció de la cúpula (en ser bell espai, lloc molt honorat, de visió molt còmoda, la qual corbant-se, s'encara sempre a l'ull; en resum, la més bella oportunitat per a la pintura, que potser hi ha al món). [...] I és encara necessari, com en totes les altres invencions, adaptar-se al lloc.

Un altre document que ens descobreix la importància dels temes i continguts és *Ragionamenti*,³³ compilació que el mateix Vasari fa dels arguments de les seves obres murals i quadres.

Diversos tractats de pintors de frescos dediquen capítols extensos a la iconografia de les pintures en funció del lloc i de la finalitat. Pocs anys després, Giovan Battista Armenini³⁴ tracta aquesta qüestió en el llibre tercer de *De' veri precetti*

della pittura: «De la distinció i conveniència de les pintures segons els llocs i les qualitats de les persones; amb quines raons es diferencien entre si, i quines advertències i criteris ha de governar-se el pintor en aquestes».³⁵

El pintor barroco Palomino de Castro hi dedica el capítol III del llibre IX a *El museo pictórico*: «De les idees, o assumptes que solen discórrer en les obres de conseqüència, que s'ofereixen a la pintura». Entre molts arguments diu:

Per les idees de la Pintura, no n'hi ha prou a ser homes doctes, si no tenen intel·ligència de l'art.³⁶

Fins i tot, enumera una àmplia bibliografia amb la finalitat d'ajudar els pintors a elaborar els temes que els proposen.

El pensament de les pintures és un procés aparentment caòtic en el qual la intuïció, l'anàlisi, la improvisació, la síntesi i la selecció van obrint camí cap a un projecte final. Considero que la fase més complexa de la pintura al fresc és la creació i el pensament del mural. És un període de gestació en el qual em plantejo totes les qüestions que van determinant la pintura: estudi del tema proposat, la relació amb l'arquitectura, la composició, el procés de visió de l'espectador, les distorsions òptiques, els estudis de color, la resolució de detalls, les improvisacions, els estudis de síntesi... Tot plasmat en papers i en molts casos també en models tridimensionals. M'agrada crear un projecte obert, una compilació d'estudis que em guiïn en una execució pictòrica amb certes possibilitats d'improvisació, però fonamentada en uns criteris ben clars. Quan pinto detesto fer un mer exercici d'ampliació del projecte, necessito emoció i viure intensament la pintura.

3. La mutació: de la matèria a la llum

Certs pigments, quan s'apliquen al fresc, alteren la seva composició química i l'aparença visual. Aquest sistema de pintura exigeix l'ús de pigments compatibles amb la calç i l'experiència empírica ha consolidat una paleta de pigments resistents a l'acció càustica de la calç.

Vitruvi dedica part del llibre VII als pigments i els classifica en naturals procedents de la terra i en elaborats artificialment. Menciona els que són propis de la pintura al fresc, com l'ocre àtic, les terres roges de Sinop, Egipte, Balears i Lemnos, la terra verda d'Esmirna, els carbonats de calci de Melo i el negre vinyes.

Apunta la incompatibilitat amb la calç d'alguns d'ells, com per exemple el mini:

I quan el mini s'utilitza en els llicats d'estances tancades, manté el seu propi color sense alterar-se; però en llocs oberts, com els peristils, sala de tertúlia i altres semblants, on poden penetrar els raigs del sol i la resplendor de la lluna, el mini resulta afectat, es fa malbé i ennegreix i perd la força del seu color.³⁷

Amb mentalitat artesanal, Cennini parla sobre els pigments i, de manera especial, els del fresc, que menciona en el capítol LXXII de l'obra *Il libro dell'arte*:

Els colors que utilitzes per pintar al fresc els pots emprar també al sec; tot i això, hi ha colors que es poden utilitzar en sec, no al fresc, com l'orpiment, cinabri, blau d'Alemanya, mini, blanc de plom, verd coure i laca. Els que es poden treballar al fresc són: groc de plom, blanc de Sant Joan, negre, ocre, cinabri, sinòpia, terra verda i ametista.³⁸

En descriu la procedència, fa apreciacions sobre les qualitats matèriques i assenyala les característiques dels pigments artificials i la manera de sintetitzar-los. Posa atenció a l'ús per representar coses concretes, ja que considera els pigments com el color de les coses i fa un recull de receptes de mescles de pigments per obtenir tonalitats per pintar muntanyes, encarnacions, roques, arbres, rostres de joves, de vells... A tall d'exemple, escriu sobre el pigment l'ocre:

S'usa per a les encarnacions, en vestimentes, en muntanyes acolorides i en edificacions i cabelleres.³⁹

Considera els pigments qüestió fonamental. Cal afegir que en la seva època els pintors florentins formaven part del gremi *dei Medici e degli speziali*⁴⁰ perquè

els especiers molien i proveïen aquests pigments per als artistes. Al voltant dels tallers dels pintors, hi havia tot un sistema de producció i una xarxa d'importació i de comerç.

Ja a les acaballes del Renaixement, Vasari deixa de banda les qüestions pràctiques i més artesanals dels pigments i escriu sobre les qualitats del color amb una concepció més artística. Els adjudica diversos adjectius: encesos, vius, agradables, apagats, bells, espessos, clars, foscos, carregats, crus, pàl·lids, dolços...⁴¹

En els tractats dels pintors barrocs apareixen registres de pigments aptes per a la pintura al fresc i en molts casos també enumeren els no aptes. Cito com a exemple la paleta de pigments d'Andrea Pozzo:

Blanc de calç, blanc d'escorça d'ou, blanc de marbre de Carrara, Cinabri, Vetriolo torrat, roig d'Anglaterra, terra roja, terrissa torrada, terrissa clara, groc de forn, pasta verda, terra d'ombra, terra d'ombra torrada, terra negra de Venècia, terra negra de Roma, negre de carbó, blau d'esmalt, ultramar i morel di sale.⁴²

El llistat va complementat amb una relació de pigments no recomanats per ser incompatibles amb la calç. És una paleta molt sòbria en comparació a la de la pintura a l'oli d'aquest període. Aquesta sobrietat ve de lluny i els pintors de frescos han aplicat diverses estratègies per aconseguir rellevants efectes de color.

Un dels recursos emprats és el contrast de colors complementaris que provoca la potenciació mútua de les tonalitats. Un cas habitual és l'ús del gris elaborat amb pigment negre vinyes envoltat de tons roigs càlids, que per l'efecte dels colors complementaris dona l'aparença de blau. Un altre exemple molt habitual és l'aplicació de l'ocre envoltat de roig violaci: l'ocre pren l'aparença de groc i, alhora, embelleix la tonalitat violàcia. També s'utilitza la terra roja envoltada de tonalitats verdoses per donar l'aparença de vermell i per accentuar el verd. Aquesta estratègia s'exercita especialment amb les pintures de vestidures, que les descriu Cennini.⁴³ Es practica durant tot el període del Renaixement i en fa un gran ús Michelangelo a la volta Sixtina, en la qual representa una àmplia varietat de tornassolats⁴⁴ en les vestidures.

Una qüestió que els pintors muralistes s'han plantejat i que posa en joc la materialitat del pigment en relació amb el color és la representació del color de la llum. L'arc iris del relat de Noè del llibre del Gènesi impulsava els pintors a

investigar. Ara bé, la resposta a aquesta qüestió apareix a inicis del segle XVIII quan Newton publica *Òptica: o tractat de les reflexions, refraccions, inflexions i colors de la llum. També dos tractats de les espècies i magnituds d'imatges curvilínies*.⁴⁵ Entre altres, demostra que la llum consta de raigs de diversa refrangibilitat i explica el procés de visió de l'ull humà.

Amb Newton s'inicia una transformació radical del concepte de color, ja no és un atribut inherent a la matèria. El color és la llum que rep l'ull humà després d'incidir sobre la matèria. Tot el que veiem és llum. Els pintors, especialment els impressionistes, comencen a estudiar-la i la volen pintar. Descomponen el quadre en taques de color, anàlogues a les taques de llum que perceben amb la seva mirada. Interessen els colors de l'espectre i es classifiquen i dedueixen els colors primaris i secundaris, amb els quals poden confegir tots els altres.

Aquesta nova concepció afecta les recerques científiques, tecnològiques, industrials i artístiques. La indústria química fabrica nous colors i pigments que donen resposta als requeriments dels artistes i també a les noves tendències de decoració, pintura industrial, impressió i moda. Es publiquen manuals de producció de pigments i colorants, i els manuals de pintura decorativa incorporen taules molt completes de pigments amb les seves propietats, composició química, sistema de fabricació, resistència a la calç i altres agents, valor higiènic i toxicitat. En alguns casos amb correspondències de denominacions en diferents idiomes.⁴⁶

La pintura al fresc queda fora d'aquesta eclosió del color. Molts dels nous pigments són incompatibles amb la calç. Tot i això, s'adopta amb èxit el verd de crom (comercialitzat des de 1862) o el blau de cobalt (utilitzat a França a partir de la dècada 1820-1830), que són molt vàlids i estables. En aquest nou context, els pigments de la pintura al fresc queden relegats a representar un passat i el seu color es distancia de les noves corrents artístiques. Fins i tot, alguns pintors muralistes intenten experimentar els nous pigments per obtenir les tonalitats dels colors de la llum en els seus frescos i explorar l'estètica del color que s'imposa. Alguns dels que s'assagen i que donen resultats variables i dubtosos segons el moment d'aplicar-los o de les condicions del mur són el groc cadmi (fabricat des de 1849), el roig cadmi (des de 1910), el verd de ftalocianina o el groc d'estronciana.⁴⁷

Paul Baudouin,⁴⁸ pintor muralista i autor del llibre *Iniciació a la pintura al fresc*,⁴⁹ escriu:

El químic de la casa Lefranc de París certifica la seva completa solidesa: groc de cadmi llimona, groc de cadmi fosc, groc d'estronciana, groc de zinc, laca d'alitzarina carmesí, laca d'alitzarina roja, roig indi, verd permanent.⁵⁰

En l'ús d'aquests colors no s'ha pogut demostrar la solidesa a la calç que garanteix el químic de la casa Lefranc. Apareixen moltes alteracions i no hi ha estudis conclusius perquè les obres d'aquest període no han estat encara objecte de restauració i només es disposen d'estudis puntuals.

Paul Baudouin menciona possibilitats i dubtes sobre els nous pigments, com el blau Guimet, també conegut com a *blau ultramar*:

[...], condemnat per Mottez, jo el faig servir sempre, amb certa desconfiança. El que el fa desitjable és la seva magnífica potència que no té el cobalt, que és més fi.⁵¹

A més, l'harmonia i l'estètica dels pigments de la pintura al fresc es veu trencada per aquests nous colors. Com es veu l'antic *rosso pompeiano* al costat de l'innovador roig de cadmi? Doncs el color terrós pompeià, delicat i bellíssim, queda minvat si té el lluminós i vibrant roig de cadmi al costat. Només pintors amb molta experiència i habilitat són capaços de combinar aquestes dues concepcions del color en una mateixa obra.

Baudouin conclou sobre aquesta qüestió:

En resum, la paleta del pintor de frescs serà molt sòbria i aquesta sobrietat és, al meu criteri, la millor condició de bellesa del fresc, i també li assegura un caràcter d'elevada senzillesa i llarga vida al mural.⁵²

La meua paleta la formen pigments compatibles amb la calç i els selecciono també per la bellesa. Procedeixen de jaciments diversos: terra verda de Xipre, terres de Siena, d'Úmbria, roig de Pozzuoli, de Pompeia i d'Herculà, ocre francesos, terra groga, negre vinyes, blanc San Giovanni i els moderns blau cobalt i verds d'òxid de crom.

Si deixem a banda el pigment blau, ofereix una excel·lent harmonia tonal i una evocació extraordinària dels colors de la natura. Amb la pràctica he establert una relació intensa amb cadascun dels pigments i n'he descobert el caràcter. L'aparença visual dels colors en la pintura al fresc és única: les partícules queden fixades en el mur gràcies a la carbonatació de la calç, es veuen en estat pur i mats, sense els filtres que afegeixen els aglutinants d'altres procediments pictòrics i que n'alteren la tonalitat.

4. La conjunció entre el cos i la ment

Tinc el projecte en la meva ment, encara poc definit i a l'espera que els materials, el mur, l'espai i la llum del lloc em donin les respostes que em falten. Sento una necessitat vital de treure-me'l del cap i començar a pintar. Passo del pensament a l'acció. Una acció física de contacte directe amb l'arquitectura i amb les característiques i qualitats dels materials, que va acompanyada d'una certa activitat muscular i esforç. Pujo a les bastides per apropar-me a tots els racons de la superfície dels murs i voltes, els dies previs a pintar hi deambulo per conèixer a fons l'espai arquitectònic. Les bastides són el meu taller mòbil, m'aïllen de la realitat i em situen en el mur i en la pintura.

En els períodes de l'època medieval i del Renaixement, els pintors muntaven plataformes a cada alçada de treball, de manera que tenien a l'abast un espai coincident amb la franja sencera a pintar. Uns frisos horitzontals delimitaven la franja i coincidien amb els taulons, és en aquestes pintures de caràcter decoratiu en les quals insereixen els travessers. Les marques dels forats⁵³ en són testimonis. Després, mentre desmunten les estructures de fusta, els van tapant i pintant.

Aquesta preocupació per les bastides no és una obsessió personal, diversos casos històrics mostren la importància en l'execució de l'obra. Michelangelo va desestimar la bastida que li va muntar l'arquitecte Bramante per pintar la Sixtina. Era una plataforma sostinguda per cordes que penjaven de forats de dalt la volta i que no el van convèncer: era poc estable i els forats i les cordes feien nosa per pintar. Michelangelo les va fer desmuntar i va crear una nova estructura ben travada i sostinguda, en part, en la cornisa perimetral.⁵⁴

Un altre cas, les mítiques bastides que Vasari va necessitar per iniciar la decoració pictòrica de la cúpula del *duomo* de Florència: autosustentades en la cornisa de la cúpula, alçades i fixades gràcies als òculs i perns que l'arquitecte Brunelleschi va deixar en la cúpula en previsió de decorar-la amb mosaics. Formaven una estructura de complexa enginyeria que l'arquitecte i membre de l'Accademia delle Arti del Disegno Giovan Battista Nelli i l'arquitecte Alessandro Cechini van intentar esbrinar-la segles després i ho van publicar en el *Discorsi di architettura*.⁵⁵

En el període barroc es van necessitar grans bastimentades. Hi havia una producció d'extenses decoracions en murs, voltes i cúpules. Cercaven una eficàcia a l'hora

de treballar, seguretat per als treballadors i economia de materials. Van idear complexes estructures amb tècniques innovadores. En el llibre *Castelli, e ponti di maestro Niccola Zabaglia*,⁵⁶ l'autor, expert *sanpietrino*, mostra un ventall d'artefactes i d'enginyers que ajuden a imaginar la manera de treballar dels pintors de l'època.

Andrea Pozzo dedica en el seu tractat un breu apartat al tema i fa la següent advertència:

Encara que sigui el paleta el primer a exposar-se al perill, el pintor també ha de considerar en quin suport posa la seva vida.⁵⁷

Sempre m'han sorprès les decoracions pictòriques genoveses del període barroc que transformen les antigues esglésies medievals. Només puc entendre l'atreviment d'aquestes obres per la capacitat de construir grans bastides ben adaptades a les formes arquitectòniques. Les drassanes, amb l'experiència dels constructors i les suficients provisions de fusta, fan possibles aquestes intervencions artístiques. S'ha de tenir en consideració que el cost de les bastides és molt significatiu en relació amb el cost total de l'obra.

Ja en el segle xx, Diego Rivera comenta el fresc de la Institució de Belles Arts de San Francisco, pintat l'any 1931, on es representa un pintor treballant a la bastida, i explica que:

La bastida fa la subdivisió del mur en compartiments o cel·les. Com sabem, la bastida és la pre construcció indispensable de tot edifici. La bastida no és només visible, sinó que esdevé el mateix marc de l'obra i indica la senzillesa estructural i l'honradesa plàstica de la composició.⁵⁸

Pot semblar que les bastides són com una balconada, un lloc privilegiat per observar les pintures i l'espai. Res d'això, són gàbies tancades amb lones de seguretat que confegixen una mena de laberint semblant a una mina i que recorre els murs. Per evitar moltes incomoditats, he de fer valdre les meves indicacions quan es preparen els plànols de les bastides. Habitualment els dibuixo i faig càlculs, després presento la meva proposta als enginyers. M'han de facilitar la feina, han d'adaptar-se a les formes de la composició, evitar fraccionaments en llocs determinats, permetre pas de la llum i facilitar els ascensos i càrregues.

Dalt de la bastida les dimensions de les pintures que m'envolten superen les mides corporals i no puc percebre'n els límits. És una mena d'immersió, com si jo formés part dels frescos.

Cada dia, abans de començar a pintar, he de moure tota mena d'estris i materials: politges de càrrega, taulons i plataformes, cables elèctrics, aigua, eines de construcció, morters de calç, dibuixos del projecte, cartons, pinzells, pigments, tasses i dispositius de seguretat. La planificació i la logística s'adapten al meu mètode de treball. Tot aquest engranatge que acompanya la pintura al fresc ha de funcionar com un rellotge, sense problemes ni sorpreses.

Rascar els murs i mullar-los és el primer pas de la pintura, després els anivello i els llisco amb morter de calç. Els moviments de la llana em són útils per situar-me i aprendre'n les dimensions i, alhora, enllaçar-ho amb les jornades precedents. Aquestes operacions, aparentment accessòries i fatigoses, em serveixen per establir un vincle intens amb el mur i em proporcionen un coneixement de les característiques dels materials, de la temperatura i de la humitat ambient que condicionaran el treball pictòric.

Segons el lloc, aquestes operacions i la pintura s'executen en posicions incòmodes. Són molts els pintors de frescos que en els seus escrits mencionen el patiment i la fatiga. El pintor venecià Paolo Pino⁵⁹ descriu la seva experiència personal:

És cert que algunes vegades és perillós per la ignorància dels paletes, & es pateixen moltes incomoditats, però hi tinc tanta afició que moltes vegades he estat dues hores íntegres agenollat, encara que sorprenentment no me n'he lamentat.⁶⁰

Mentre Michelangelo treballa en la volta Sixtina, expressa en un sonet els seus patiments corporals a causa de les postures molestes mantingudes mentre pinta:

La barba al cel i sento el clatell
sobre les espatlles tinc el pit com una harpia
i el pinzell que goteja contínuament sobre el rostre
el converteix en un ric paviment.

I els costats s'han clavats a la panxa
i el cul fa de contrapès de la gepa,
faig passos sense veure on.

La pell se m'estira al davant
i en acotar-me s'encongeix al darrere
i em tenso com un arc sirià.⁶¹

El pintor manierista Jacopo Carrucci,⁶² conegut com a *Pontormo*, deixa escrit en el document *Diario*⁶³ com afecten els menjars i les condicions climatològiques en el seu cos durant el període en què pinta els frescos de San Lorenzo a Florència.

Tots aquests patiments queden compensats per la satisfacció del moment de pintar. Després de calcar els cartons o de traçar directament les línies sobre la superfície blanca del lliscat, és quan agafo els pinzells. Comencen unes hores plenes de tensió, ja que el morter de calç es manté fresc poc temps. Aplico les primeres pinzellades per continuar els tons de les jornades precedents que envolten el fragment que he preparat. El blanc de la calç és enlluernador i altera la visió dels colors, és cridaner i demana amb els seus crits les primeres taques de pigment que comencen a convertir-lo en pintura. Treballo molt concentrat, tens, conscient de la irreversibilitat de les pinzellades que no admeten rectificació. El comportament del morter de calç és variable. A l'inici les pinzellades no són ben acceptades ni llueixen, potser per la quantitat d'aigua que encara conté el morter o perquè encara no s'ha format el subtil gel del carbonat de calci en la superfície. A mesura que avança el temps, les pinzellades es fan més fluides, els colors més intensos i les veladures més subtils.

Opto pel *buon fresco*. Pinto amb la ment focalitzada en l'efecte dels pigments sobre el mur. M'agrada deixar-me conduir per la matèria pictòrica, té veu pròpia i evoca moltes sensacions. Els seus colors em sorprenen contínuament. Només veig pinzellades i gaudeixo de les veladures, transparències, opacitats i sobreposicions.

Les tensions del procés de treball marcat per la celeritat, la fragmentació de les jornades, la irreversibilitat de les pinzellades i la immediatesa de les decisions són condicions del procediment que no he vist mai com a inconvenients. Els considero factors positius que queden reflectits en el resultat pictòric: m'esperonen a estudiar bé el projecte per pintar amb seguretat i contribueixen a sumar força i expressió.

Veig la pintura molt a prop, les bastides m'ofereixen una distància màxima de seixanta centímetres. En la meva ment imagino el conjunt de l'obra i penso constantment en l'efecte que pot fer cada pinzellada des de la distància en què la veuran els espectadors, que pot ser de deu metres o vint. Descobriré el resultat del meu treball quan desmunti les bastides, moment en el qual ja no hi ha opció a rectificar o a refer cap fragment.

5. El pas del temps: transcendència o destrucció

Jornada a jornada he anat confegint l'obra, és una qüestió de resistència. L'entusiasme dels primers dies s'apaga i el cansament físic i mental guanya terreny. És qüestió d'aguantar i mantenir el ritme. L'obra culmina en el moment en què es retiren les bastides, operació final que simbolitza la separació definitiva entre jo i la pintura. Encara no l'he vista en tot el seu conjunt, fins ara oculta entre les superfícies de taulons i els puntals de les estructures. El dia anterior al desmuntatge em venen tota mena d'inseguretats, els problemes apareguts en el decurs de l'obra i els dubtes sobre les solucions aplicades recobren una inesperada vitalitat.

Finalment, després de retirar les bastides, la pintura veu la llum. Ara tenen la paraula els espectadors, són els grans protagonistes de la pintura al fresc i tot va dirigit a la seva mirada.

La pintura mural no es pot transformar en una imatge, exigeix visitar el lloc. És necessari desplaçar-se i seguir un itinerari pel paisatge, trepitjar els carrers del poble o ciutat i entrar a l'edifici que condueix a l'espai de les pintures. Un trànsit físic que és, també, un trànsit mental i, pas a pas, prepara per l'observació.

L'espectador construeix lliurement la seva mirada activa, mou els ulls, s'atura quan li convé i es belluga en un espai tridimensional. En termes cinematogràfics podem dir que capta primers plans, plans generals, contrapicats, primeríssims plans, picats, etc., i fa el muntatge en la seva ment. Però l'experiència cinematogràfica es ven diferent; ofereix una mirada ja construïda i l'espectador n'és un observador passiu.

I les pintures estan a l'abast del públic molts anys, els materials garanteixen una conservació òptima, la seva naturalesa mineral els fa pràcticament inalterables: els morters es transformen en el dur i petri carbonat càlcic que fixa els pigments en la superfície mural. Aquest carbonat dona permeabilitat al mur i l'adapta a les condicions climatològiques, alhora que és un material de gran plasticitat. La llum, també la llum solar, no altera el color dels pigments de naturalesa mineral. Sense cap dubte, entre els diversos sistemes de la pintura, el fresc és el més sòlid i garanteix més durada. Les úniques causes de deteriorament són les humitats per capil·laritat, les filtracions d'aigua persistents, el foc i la pitjor: l'acció humana.

Vasari ho comenta en el seu elogi:

[...], és el sistema més viril de la pintura, el més segur, més resolutiu i durador de tots, i quan està acabada l'obra assoleix contínuament més i més bellesa i major unitat que qualsevol altra. El fresc es neteja en contacte amb l'aire, es defensa de l'aigua i continua resistint els cops.⁶⁴

La solidesa dels materials m'influeix i em fa pensar en la solidesa del treball artístic: han de resistir als embats de les tendències. Tinc en compte aquesta qüestió, però intento no afegir transcendència a la meva tasca ni més pressió a la creació artística.

Les pintures tenen vida pròpia, han de seguir un llarg camí pel desert de l'oblit fins que les retrobin en altres temps. Són qüestionades davant l'aparició de nous conceptes arquitectònics, noves funcionalitats dels edificis i canvis en les sensibilitats estètiques. Davant aquestes situacions adverses, mantenen una lluita per la supervivència.

Aquestes crisis provoquen intervencions: arrencaments, trasllats, ocultacions, reconstruccions, reinencions, mutilacions, correccions, modificacions i, en altres casos, la destrucció n'és la conseqüència definitiva.

He volgut apuntar en aquest discurs uns fonaments de la pintura al fresc que posen en relleu la seva singularitat. En l'àmbit acadèmic es fa indispensable considerar-los per a l'estudi adequat d'aquest sistema de pintura, massa vegades considerada com un apartat accessori o una derivada de la pintura objecte. Fora dels museus, forma part de l'arquitectura i patrimoni i és un testimoni extraordinari de la cultura de cada moment.

Moltes vegades em pregunto per què em dedico a la pintura al fresc en ple segle XXI.

Potser perquè és una creació que connecta intensament amb els materials, en la solitud de les bastides em sento lliure, soc jo i els pigments, com els primers humans que amb els mateixos materials sentien l'emoció de la creació.

Notes

- 1 Joan Vila i Grau, *Notas sobre los vidrieros catalanes*, Madrid, Cuadernos Guadalimar, 1978.
Joan Vila i Grau, *Apuntes sobre el vitral modernista catalán*, Madrid, Cuadernos Guadalimar, 1978.
Joan Vila i Grau, *Els vitrallers de la Barcelona modernista*, Barcelona, Polígrafa, 1982.
- 2 Francesc Fontbona i Victòria Durà, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Pintura (I)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1998.
- 3 Àlex Susanna, «L'expressionisme de Jaume Minguell»; Josep Miquel Garcia, «Jaume Minguell»; Bernat Puigdollers, «Genealogia artística d'un pintor de frescos». A: *Jaume Minguell Miret, la mirada del pintor*, Tàrraga, Museu Tàrraga Urgell, 2022.
- 4 Les traduccions d'aquest article són d'autoria pròpia.
- 5 Marc Luci Vitruvi, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza, 2006, p. 259.
- 6 Marc Luci Vitruvi, *op. cit.*, p. 268.
- 7 Colle di Val d'Elsa, c.1370 – Florència, 1440?
- 8 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Florència, Felice le Monnier, 1839, cap. IV, p. 4.
- 9 Cennino Cennini, *op. cit.*, cap. LXVII, p. 43.
- 10 Arezzo, 1511 – Florència, 1574.
- 11 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1997, cap. XIX, p. 80.
- 12 Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 80.
- 13 *Modi*, en l'escrit original en llengua toscana, es tradueix en diverses versions com a *sistema*.
- 14 Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 80.
- 15 David Alfaro Siqueiros, *3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*. A: *Vida Americana*, Barcelona, 1922.
- 16 Ciutat de Mèxic, 1896 – Cuernavaca, 1974.
- 17 Diego Rivera, *Arquitectura y pintura mural*, 1951. A: Diego Rivera, *Textos de Arte. Reunidos y presentados por Xavier Moysén*, México D. F., Universidad Autónoma de México, 1986, p. 206.
- 18 Marc Luci Vitruvi, *op. cit.*, p. 273.
- 19 En el manifest de l'elementarisme, Theo van Doesburg menciona la contracomposició elemental. Per dissoldre les tensions entre horitzontals i verticals, introdueix diagonals i plans inclinats, contraposats a l'estructura arquitectònica.
- 20 Cennino Cennini, *op. cit.*, cap. LXVII, p. 44.
- 21 Cennino Cennini, *op. cit.*, cap. LXVII, p. 45.
- 22 Sinop és una ciutat vora el mar Negre de Turquia que dona nom als pigments ocres i rojos que en procedeixen.
- 23 Giorgio Vasari, *op. cit.*, c. XVI, p. 76.
- 24 Giorgio Vasari, *op. cit.*, c. XVI, p. 76.

- 25 Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma, Giacomo Komarek Boëmo, 1693-1700 [edició no paginada].
- 26 Andrea Pozzo, *op. cit.*, fig. 100, *Modus reticulationis faciendae in testudinibus*, vol. 1 [edició no paginada].
- 27 *Ibid.*, fig. 90, 91, vol. 1 [edició no paginada].
- 28 Abraham Bossse, *Moyen universel de practiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, París, 1653.
Giulio Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, Bolonya, G. Longhi, 1684.
José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, València, Universitat Politècnica, 2006.
Salomón de Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, Norton, 1613.
- 29 Andrea Pozzo, *op. cit.*, vol. 2 [edició no paginada].
- 30 David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, Cuernavaca, Taller Siqueiros, 1951.
- 31 Vincenzo Borghini, *Invenzione per la pittura della Cupola*, [1570 ca.]. A: Cesare Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore*, Florència, Barbera Bianchi è Comp., 1857, p. 132.
- 32 Florència, 1515-1580.
- 33 Giorgio Vasari, *Ragionamenti del sig. Cavaliere Giorgio Vasari pittore et architecto aretino*, Florència, Filippo Giunti, 1588.
- 34 Faenza, Emília, 1530-1609.
- 35 Giovan Battista Armenino, *De' veri precetti della pittura*, Milà, Vincenzo Ferrario, 1820 [1587], p. 220.
- 36 Antonio Palomino de Castro, *op. cit.*, p. 647.
- 37 Marc Luci Vitruvi, *op. cit.*, p. 283.
- 38 Cennino Cennini, *op. cit.*, p. 72-73.
- 39 Cennino Cennini, *op. cit.*, cap. XLV, p. 29-30.
- 40 Els primers estatuts d'aquesta corporació de metges i especiers daten de 1313.
- 41 Giorgio Vasari, *op. cit.*, cap. XVIII, p. 78.
- 42 Andrea Pozzo, *op. cit.*, *Breve instructione per dipingere à fresco*, vol. 2 [edició no paginada].
- 43 Cennini indica com procedir per pintar diversos vestits tornassolats en els capítols LXXVII, LXXVIII, LXXIX i LXXX. Cennino Cennini, *op. cit.*
- 44 Color que canvia per efecte dels reflexos que crea la llum en determinades teles i, de manera especial, en les de seda.
- 45 *Opticks: or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light. Also two treatises of the species and magnitude of curvilinear figures*, Londres, 1704.
- 46 Alguns dels llibres sobre el tema publicats a Barcelona:
A. Saló, *Manual del pintor decorador*, Barcelona, M. de los Cuetos, 1950.
B. J. de Miquel, *Manual práctico para la fabricación de colores*, Barcelona, Feliu y Susanna (sense data).
J. Guchy, *Manual del pintor decorador*, Barcelona, Sucesores de M. Soler (sense data).
K. W. Hild, *Manual del pintor decorador*, Barcelona, Gustavo Gili, 1950.

- M. Meyer, *Colores y barnices*, Barcelona, Gustavo Gili (sense data).
- W. Dober, *Manual práctico de pintura industrial*, Barcelona, Casa Editorial Araluce, 1929.
- 47 Max Doener, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1998, p. 41.
- 48 Rouen, 1844 – París, 1931.
- 49 Paul Baudouin, *Iniciación a la pintura al fresco*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.
- 50 Paul Baudouin, *op. cit.*, p. 40.
- 51 Paul Baudouin, *op. cit.*, p. 83.
- 52 *Ibíd.*, p. 40.
- 53 Denominats en l'àmbit de la restauració d'obres d'art com a *bucco pontate*.
- 54 Alberto Felice, *Le impalcature nell'arte e per l'arte*, Florència, Nardini Editore, 2006, p. 105-106.
- 55 Giovan Battista Nelli, *Discorsi di architettura*, Eredi Paperini, Florència, 1753.
- 56 Niccola Zabaglia, *Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia*, Roma, Stamperia di Niccolò e Marco Pagliarini, 1743.
- 57 Andrea Pozzo, *op. cit.*, *Breve instruttione per dipingere à fresco*, vol. 2 [edició no paginada].
- 58 Diego Rivera, *Retrato de América*. A: Diego Rivera, *op. cit.*, p. 214.
- 59 Venècia, 1534-1565.
- 60 Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, edició crítica de Rodolfo i Anna Pallucchini, Venècia, Daria Guarati, 1946, p. 119.
- 61 Michelangelo Buonarroti, *A Giouanni, a quel propio da Pistoia*. A: Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Milà, Rizzoli, 1998, p. 45.
- 62 Empoli, 1494 – Florència, 1557.
- 63 Jacopo Carrucci da Pontormo, *Diario*, Milà, Abscondita, 2005.
- 64 Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 80.

DISCURS DE RESPOSTA DE L'ACADÈMIC NUMERARI
IL·LM. SR. DR. ALBERTO VELASCO GONZÀLEZ

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT, IL·LUSTRÍSSIMS MEMBRES
DE L'ACADÈMIA, SENYORES I SENYORS,

M'honora especialment que el Dr. Josep Minguell i Cardenyès m'hagi escollit per efectuar aquesta resposta al magnífic discurs que acaba de pronunciar en aquesta magna sala. Com tots vostès hauran pogut comprovar, el Dr. Minguell és algú amb un perfil poc convencional que combina la creació artística, perquè és artista, amb la reflexió històrica i tècnica al voltant d'allò que fa. En l'actualitat, malgrat que faci de mal dir i pugui sonar estrany, no és tan comú trobar artistes que reflexionin des de la teoria i la història de l'art al voltant del seu ofici. No és el cas del Dr. Minguell, que acumula un bagatge de publicacions acadèmiques ben rellevants, entre les quals sobresurt la seva tesi doctoral, titulada *Pintura mural al fresc. Les estratègies dels pintors*, defensada a la Universitat de Barcelona el 2008 i que va adoptar forma de llibre uns anys després. Si mirem el global de la seva trajectòria, podem dir que la seva relació amb el món universitari ha estat tardana, tot i que no ho ha estat amb el món de l'ensenyament, ja que ha estat catedràtic de dibuix artístic a l'Escola Superior d'Arts Plàstiques i Disseny de Tàrraga, adscrita al Departament d'Educació de la Generalitat. El seu impecable *cursus honorum* artístic i acadèmic s'ha vist, a més, reconegut amb la concessió de la Creu de Sant Jordi (2022) de la Generalitat de Catalunya i la Medalla d'Or de la ciutat de Tàrraga (2022).

Precisament, la Generalitat va reconèixer la tasca del Dr. Minguell «Per ser un artista únic, excel·lint en l'art de la pintura al fresc i la pintura mural integrada en grans espais arquitectònics. Mostra sempre una inspiració brillant que interpel·la i commou l'espectador de les seves obres pictòriques, i destaca també la important i continuada tasca de docència, recerca i difusió tècnica i conceptual de la pintura mural al fresc, que el converteix en un gran referent per a les noves generacions de pintors murals». Ha estat aquesta combinació entre creació material i reflexió intel·lectual la que ha caracteritzat el seu compromís vital i professional i la que li ha fet merèixer la distinció esmentada.

Si hem de parlar del Dr. Josep Minguell ho haurem de fer, indefectiblement, de pintura mural. Malgrat que en la seva llarga i fecunda carrera com a creador ha conreat des de la pintura de cavallet fins al gravat, ha estat la pintura al fresc la que li ha donat les satisfaccions més grans i la que permet ubicar-lo en l'univers artístic català dels segles xx i xxi. No és gratuït que un targarí excel·leixi en aquest àmbit, atès que les Terres de Ponent han estat un feu i una reserva riquíssima de pintors muralistes que es remunta al temps del romànic. En aquest sentit, sempre m'he preguntat per la intensitat del vincle del territori lleidatà amb la pintura mural, una relació que es constata històricament i que ha donat uns fruits dolços i sucosos. La gran col·lecció de pintura mural romànica que atresora el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que l'ha fet esdevenir la institució més important del món en la matèria, troba els seus fonaments en un conjunt d'obres procedents del septentrió lleidatà, del Pirineu, una herència i un pes que diferents artistes ponentins —o especialment actius a Ponent, malgrat que en no fossin nadius— de la nostra contemporaneïtat van saber recollir i reinterpretar. És el cas de Josep Serrasanta (1916-1998), Miquel Farré (1901-1978), Josep Pizarro (1930-2004), Lluís Trepat (1925-1922) o d'alguns dels membres del Grup Cogul —nom triat a partir de les pintures rupestres del Cogul, a les Garrigues— constituït a Lleida el 1964 i al qual van pertànyer pintors que van sobresortir en la pintura de murs. És el cas de Víctor Pérez Pallarés (1933-2018) i, especialment, Jaume Minguell i Miret (1922-1991), el pare del nostre nou acadèmic, que va ser qui va transmetre-li els coneixements de tota mena i la passió pel fresc.

Aquest fil roig de la pintura mural a l'oest de Catalunya que enllaça el període medieval amb el segle xx forma part de la trama que serveix de suport a l'obra pictòrica del Dr. Josep Minguell. Ho veiem en un dels seus darrers projectes,

titulat *Strappo*, amb el qual ha reblat el clau de la seva trajectòria creativa i acadèmica en convertir el que inicialment era un procediment per a l'arrencament i conservació de pintures murals, en una tècnica plenament artística aplicada a l'art contemporani. No ha d'estranyar que el Dr. Minguell es fixés en aquest procediment amb orígens a la Itàlia del segle XVIII, ja que a Catalunya va introduir-se a inicis del segle XX en un context patrimonialment agredolç, el dels arrencaments de pintures murals romàniques promoguts per la Junta de Museus de Barcelona, per tal de salvaguardar aquest patrimoni de valor incalculable i evitar que se n'uessin a l'estranger. Aquesta acció ben lloable de protecció, tanmateix, va comportar que les pintures sortissin de les esglésies per a les quals van ser concebudes i en perdessin el context. Sigui com sigui, això va permetre que els catalans guanyéssim el museu més important del món en la matèria, cosa que no s'acostuma a mencionar prou i que hauríem de dir més. Els italians que van introduir la tècnica al nostre país van veure com uns pocs restauradors catalans l'aprenien i així s'ha anat transmetent fins avui en dia, en l'àmbit de la conservació-restauració. El Dr. Minguell, tanmateix, ha fet una d'aquelles coses que es demana als artistes, que és innovar i aportar, i ha transformat el que era una tècnica al servei de la salvaguarda patrimonial, emprada solament en casos extrems, en una tècnica de creació artística per generar noves obres. És a dir, que en aquest projecte pinta i arrenca mentre satisfà les seves necessitats creatives. Però no només això, ja que durant el procés ha establert un diàleg fecund amb conservadors-restauradors per tal de resoldre qüestions que li sorgien durant el procés creatiu. Aquest intercanvi entre l'artista i el món acadèmic és una mostra més del perfil que caracteritza el Dr. Minguell. La rellevància del que ha produït ha motivat que un grup d'investigadors de la Universitat de València hagin estudiat particularment el seu cas i l'hagin presentat al V Congrés Internacional sobre Arts Visuals, celebrat a València el 2022.

Un altre dels àmbits en què el Dr. Minguell ha destacat i ha fet aportacions significatives és en el de la pràctica i l'estudi de les interaccions entre espai arquitectònic i espai pictòric, així com els vincles del públic amb aquests espais. Les seves publicacions van plenes de reflexions al respecte i també troben la seva projecció en els nombrosos conjunts murals que ha realitzat des del 1995, que superen la cinquantena i que no només es troben a Catalunya, sinó també als Estats Units, a Tòquio, a Hawaii o a Itàlia. Amb aquest darrer país el Dr.

Minguell manté una relació especial, sobretot amb la ciutat de Florència, a la qual viatja sovint, sigui per impartir lliçons a l'Accademia di Belle Arti, per embadalir-se passejant, per fer recerca o per comprar pigments molt específics. Ho podran veure si llegeixen un dels seus darrers llibres, *Crònica d'un pintor de frescos. Tàrrega-Florència*, publicat per la Universitat de Lleida el 2019. I ho hem vist avui, també, amb les múltiples al·lusions a artistes i tractadistes italians especialitzats en la pintura mural. Així, hem assistit tots plegats a una magnífica lliçó d'un artista erudit que, a través de la recerca i la reflexió al voltant dels que l'han precedit, aconsegueix dotar de valor i contingut la seva obra i, en definitiva, millorar-la. Els grans artistes xuclen i incorporen en el seu treball allò que els crida l'atenció dels companys d'ofici que tenen a la vora o bé d'aquells que van viure fa segles i el Dr. Minguell ho fa en dos sentits, en el pròpiament creatiu, però també nodrint-se d'aquelles idees i reflexions que altres creadors o teòrics de la pintura mural van posar per escrit.

Els artistes de la Itàlia del Renaixement, tan estimada pel Dr. Minguell, es caracteritzaven per la versatilitat, que els portava de la bastida de l'*opera*, en què passaven llargues jornades aplicant morter i pigments als murs, a la quietud del seu estudi per *disegnare*, posem per cas, un projecte arquitectònic, o bé per redactar un tractat al voltant de qualsevol altra disciplina artística. Així, en aquesta Itàlia del Quattrocento, la reflexió al voltant de l'ofici és la que va convertir els antics artesans en artistes, per tot el que suposava en l'àmbit d'autoreconeixement professional. El Dr. Minguell beu directament d'aquesta tradició i la seva trajectòria es caracteritza per una contínua reflexió teòrica que mira d'entendre no només la història de la pintura mural a Europa, sinó també el procés propi de creació. En les seves reflexions escrites són contínues les al·lusions a la tradició, a tractadistes italians com Cennino Cennini o a altres que ha citat avui, però no hi manquen les sensacions, els anhels, les motivacions i un compromís del qual sempre fa gala quan parla de pintura mural. Aquest és un altre dels factors que m'agradaria destacar d'ell, el compromís. Ara mateix, desconec quants pintors hi ha a Catalunya que emprin la pintura al fresc, però intueixo que deuen ser pocs, o potser només el Dr. Minguell. Aquesta militància no és res nou en el nostre ecosistema artístic, ja que molts cops assistim a actes similars per part de gravadors, ceramistes, vitrallers o esmaltadors, però és de valorar en una època en què les tècniques digitals i la intel·ligència artificial estan

acaparant els escenaris creatius i les palestres de projecció artística. Actituds i posicionaments experimentals amb la tradició com els del Dr. Minguell són actes valents i agosarats que esdevenen més trencadors que la monotonia i l'avorriment als quals, algun cop, ens sotmeten determinats artistes que viuen instal·lats en la comoditat de l'art conceptual.

Finalment, Josep, avui l'Acadèmia té l'honor de rebre't amb els braços oberts després d'una trajectòria reivindicativa, militant, en la pràctica de la pintura mural. Amb la teva entrada en aquesta casa se't reconeixen les fites aconseguides, els esforços i els milers de dies pujant i baixant de la bastida, rasant els murs i aplicant morter de calç amb la llana. Però, si m'ho permetes, crec que també es fa reconeixement a les aportacions a la cultura d'una important família targarina, els Minguell, que ja sigui des de les experiències creatives, la gestió cultural, el teatre, el cinema, la música i el disseny, ha efectuat (i encara efectuen) importants aportacions en la cultura de Ponent i, en general, del país. Avui el nostre estimat Quim, el teu germà i el meu amic, n'estaria molt orgullós.

Imatges



1. Muntatge de bastides. Santa Maria de l'Alba, Tàrraga, 2009.



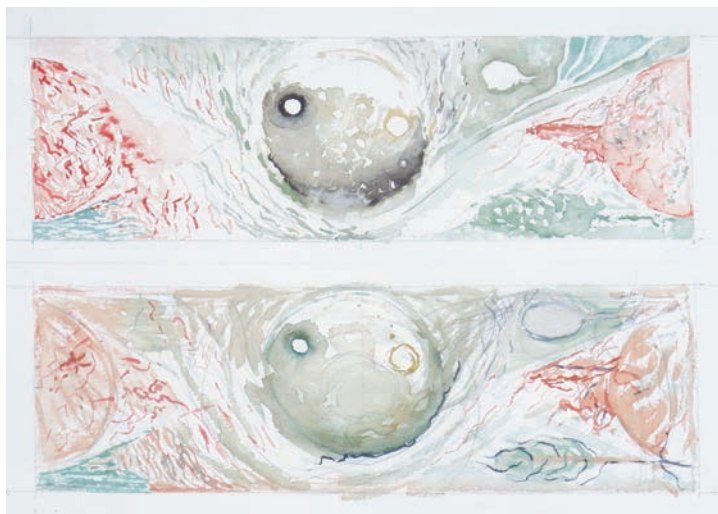
2. Emprimació d'una volta amb morter de calç projectat.



3. Jornada de pintura al fresc en una volta. Santa Maria de l'Alba, Tàrraga, 2011.



4. *La Creació. Estudi.* Pigments i acrílic sobre paper, 50/35 cm, 2009.



5. *Volta de la Creació*. Estudi. Aquarel·la sobre paper, 35/50 cm, 2009.



6. Jornada de pintura al fresc. *Volta de la Creació*. Santa Maria de l'Alba, Tàrrrega, 2009.





7, 8, 9, 10. Jornades de pintura al fresc. Lliscat del mur, transferència dels cartons i pintura.
Santa Maria de l'Alba, Tàrrrega, 2022. (Reportatge de Naikari Díez.)

11. *Llum*. Volta de la capella del Santíssim. Pintura al fresc, l'Espluga Calba, 1996.



12. Obra en procés. Pigments i silicats sobre murs de formigó, església de Sant Joan Reus, 2016.



13. *L'aigua*. Pintura al fresc. Edifici d'oficines, Tàrraga, 2009.



14. *Mont Carmel*. Pintura al fresc. Església del Carme, Sant Joan Despí, 2017.



15. *Els quatre elements*.
Pintura al fresc,
Erill la Vall, 2005.



16. *Teatre anatòmic*. Pintura al fresc. Facultat de Medicina, Universitat de Lleida, 1999.
17. *Guimerà*. Pintura al fresc. Ermita de la Bovera, Guimerà, 2008.



18. *Mural del Tricentenari* (detall). Pintura al fresc, Ajuntament de Tàrrrega, 2014.



19. Escala del Palau de la Diputació. Pintura al fresc, Lleida, 2002.



20. *L'aigua*. Pintura al fresc. Escala del Palau de la Diputació, Lleida, 2002.



21. Voltes de la nau de Santa Maria de l'Alba, Tàrraga, 2009-2011.



22. Vista del creuer.
Santa Maria
de l'Alba, Tàrraga.



23. *L'arbre de Jessè*. Volta de la nau de Santa Maria de l'Alba, Tàrraga, 2011.

www.racba.org

REIAL ACADEMIA CATALANA
D BELLES ARTS D SANT JORDI