

L'AMIC DE LES ARTS

GASETA DE SITGES

ANY II

31 D'OCTUBRE DE 1927

NÚM. 19

«L'AMIC DE LES ARTS»

DIRECTOR
JOSEP CARBONELL I GENE
REDACTORS PERMANENTS
J. V. FOIX · M. A. CASSANYES · RAMON
PLANES · LLUÍS MONTANYÀ · DOMÈNEC
FORMENT · SEBASTIÀ GASCH
GRÀFICS
AGUSTÍ FERRER

AQUEST NÚMERO DE "L'AMIC DE LES
ARTS" HA ESTAT REVISAT PER
LA CENSURA

SUBSCRIPCIÓ L'ANY, 12 PTES.
NÚMERO SOLT, 1 PTA.
SANT GAUDENCI, 2, SITGES

BUTLLETÍ

L'EXPOSICIÓ COL- LECTIVA DE LA SALA PARÉS

PER
SEBASTIÀ GASCH

La Sala Parés ha obert el curs artístic amb una exposició col·lectiva, impròpiament anomenada Saló de Tardor. Abstracció feta del títol, però, cal elogiar sense reserves la gestió del senyor Joan A. Maragall, qui ha curat amb eficàcia el seu endegament.

Heu-vos ací els comentaris que ens han estat suggerits per les teles exposades.

SALVADOR DALÍ

Salvador Dalí, junt amb Francesc Domingo, són, dels pintors catalans residents a Catalunya, les soles valors positives i els únics que poden interessar veritablement un públic internacional. Les obres de Dalí, junt amb les de Domingo, constitueixen per consegüent les més fortes aportacions d'aquesta exposició.

Alguns, que fan de crític amb esperit de gasetiller, i que han volgut rosegat de la manera més còmoda possible l'os que representa per a ells l'haver de comentar les dues obres de Dalí, han qualificat aquest pintor de superrealista, i s'han quedat tan tranquils. Res, però, tan allunyat de la realitat. Dalí és l'anti-superrealista tipus. Ningú no odia tan vehementment el superrealisme com Dalí. L'amistat fraternal que ens uneix amb ell ens permet d'afirmar-ho.

Havem parlat recentment, en aquestes mateixes columnes, d'una tendència plàstica - poètica.

Les darreres obres de Dalí entren de ple en aquesta classificació.

Plàstica... No descobrirem res en afirmar que les dues obres exposades, com totes les obres de Dalí, són riques de qualitats plàstiques. El seu gust innat per les formes clares i netes, reduïdes a llur primària simplicitat; el seu anhel constant d'equilibri i d'ordenació; el seu do natural de

rreres teles del pintor de Cadaqués. Dalí, però, no arriba a aquesta poesia, com els superrealistes, per mitjà dels *tèrbols processos subconscients*. Dalí és un home del Sud. El clima, el territori, el *milieu*, tenen una importància capital en la producció de l'obra d'art. Elie Faure ens ho recorda magistralment en el seu llibre *L'esprit des formes*. I el nostre cel i la nostra mar, no

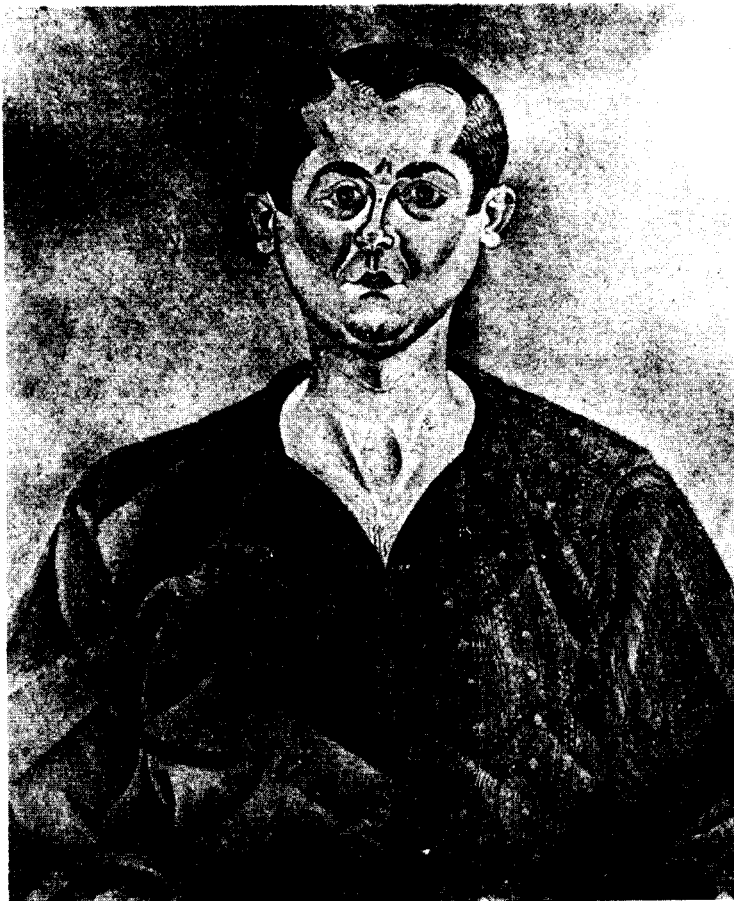
cies, diu ell mateix en un dels seus magistrals articles. Amb els ulls ben oberts, ell oposa a l'àlgebra abstracta la geometria plàstica-sensual. Ell vol una poesia física enfront una poesia metafísica. Una poesia objectiva al davant d'una poesia subjectiva. La seva poesia neix, doncs, gairebé sempre, no del món interior, sinó de la constatació de fets essencialment físics.

Dalí — ¿per què negar-ho? — és un materialista. El seu anhel de poesia, però, el mena directament vers el misteriós, l'inconegut, el miraculós. Ell, no obstant, vol que aquest miracle es produeixi amb la mateixa necessària exactitud de les operacions bancàries i comercials. Físic, objectiu, materialista, ell fatalment ha de girar-se vers el miraculós, el misteriós, l'inconegut de la matèria: la fisiologia, la cèl·lula, el protoplasma. D'ací venen les representacions, que abunden en les seves teles, de cossos esventrats que mostren tot el misteri i tot el secret de llur interioritat. D'ací venen, encara, els braços mutilats, les cames seccionades, les venes que es reventen, els coàguls de sang augmentats microscòpicament... La seva concepció física de la poesia, el porta també invenciblement a meravellar-se davant la poesia, innegable poesia, dels objectes industrials, dels aparells, de l'*útil standarditzat*, amb llur sensualitat geomètrica, neta, precisa, eminentment plàstica...

Teòricament, potser, no compartim del tot aquesta concepció tan especial de la poesia. Havem de constatar, però, que els resultats obtinguts pel jove pintor empordanès són d'una tan forta intensitat poètica, que saben fer vibrar les cordes més recòndites de la nostra sensibilitat.

Les dues obres exposades per Dalí en aquesta exposició inaugural de la Sala Parés, són el més categòric desmentiment a les afirmacions d'aquells qui han tractat tothora de dissimular la gran valor d'aquest insòlit artista, tractant-lo despectivament de fred conceptualista. Aquestes dues obres ens mostren finalment Dalí tal com és: un líric d'una inusitada potència i d'una forta originalitat.

Lirisme optimista, sa, desinfectat i — per dir-ho en una paraula, que ha estat llençada com un blasme i que nosaltres considerem com un elogi — *estèrilitzat*.



JOAN MIRÓ. — AUTORRETRAT (1919)

composició, fan de Dalí el més pur plasticista de la nostra terra. En les dues teles que ens ocupen, aquesta plasticitat — que no existeix mai en el superrealisme, el qual, com diu Raynal en la seva *«Antologia»*, vol assassinar la pintura — és portada a la seva màxima puresa, i, això, amb mitjans d'extremada simplicitat. La composició, per exemple, és establerta gairebé primàriament. La diagonal de la tela. Simples relacions de verticals i horitzontals. *Alegria pura de les lleis primàries ineludibles*, com ens deia Dalí recentment...

Poesia... Aquest afany de poesia, comú als millors artistes actuals, és present també en les da-

convíden al somni, ni a la divagació, ni a les desviacions de la fantasia i de la imaginació. Dalí és un home del Sud. I al lirisme de la imatge trobada pel superrealista en els moments torturats que precedeixen immediatament l'acte d'adormir-se, Dalí vol oposar la imatge trobada, ajegut a la sorra, de cara a la mar. A les boires del Nord, Dalí vol oposar el vent del Sud que escombra tots els núvols. A les vaguetats tèrbols i confuses del Nord, Dalí vol oposar la clara anatomia del cranc. Dalí, per tant, no tanca els ulls per a romandre atent a les suggestions del món interior. *Tancar els ulls és una manera anti-poètica de percebre ressonàn-*

Obres clares, netes, precises, i —elogi suprem que també s'ha deixat anar com a blasme— pròpies per a decorar una clínica. ¿L'arquitectura actual ens pot oferir res de tan autènticament bell com una clínica?

FRANCESC DOMÍNGO

Heu-vos ací encara davant un dels més purs poetes plàstics dels nostres temps.

Plasticitat, també, innegable plasticitat, en les obres de Domíngó. Formes netes, tangibles, despallades. Línies que es criden o que es repel·leixen, línies que s'entrellacen amorosament. Austeritat absoluta de color: aquesta color, la qual, segons Vauvrecy, «no és sinó un mitjà i ha d'ésser esclava de la forma, no ha de condicionar-la; car és la forma que mana a la color».

Poesia, també, innegable poesia en les obres de Domíngó. En oposició, però, a la poesia objectiva de Dalí, poesia netament subjectiva. Domíngó tanca els ulls per a fugar inlassablement en el món interior, per a extreure'n els records que té de la realitat, emmagatzemats en la seva memòria poètica. I ell en treu victoriosament la *superrealitat* que Breton i Soupault, després d'Apollinaire, han vantat. La *segona realitat* d'Angel Zarraga. La *realitat profunda* de Reverdy. La *semblança espiritual* de Maritain.

Amb Domíngó ens trobem en ple misticisme, en ple espiritualisme. Les obres de Domíngó que s'enllacen amb la vertadera tradició catalana, que no és la llordor positivista de Martí Alsina, com creuen els nostres artistes actuals, feixucs de prosaisme, sinó les pintures romàniques del nostre Museu, tenen, com aquelles, aquella expressió anímica intensa, aquell patetisme inenarrable, aquella resplendor divina que únicament la fe pot donar.

No sabem estar-nos de reproduir unes frases de Maritain: «Ço que fa l'artista, ha d'assemblar-se, no a les apariències materials de les coses, sinó a algun dels sentits amagats, l'iris dels quals únicament Déu veu brillar sobre el coll de les seves criatures. I per això mateix s'assemblarà a l'esperit creat que ha discernit a la seva manera aquesta color invisible. Semblança, però semblança espiritual. Realisme, sí hom vol, però realisme transcendental. Aquesta divinitat de l'espiritual en el sensible, i que s'expressarà ella mateixa en el sensible, és ben bé ço que anomenem *Poesia*.»

Això és el que fa Francesc Domíngó. Això és el que ens fa estimar-lo com el més pur entre els més purs artistes catalans.

JOSEP F. RÀFOLS

No vacil·lem a fer-lo entrar en aquesta recensió que estem

fent dels millors expositors de Can Parés. Ell és el primer dels nostres dibuixants *directes*. Amb un amor profund i apassionat per les coses, ell les ressegueix amorosament de la seva mirada penetrant, i les trasllada sobre el paper en tota llur integritat. Ràfols, però, ben al contrari de la gran majoria d'indotats que cultiven la seva tendència, no es deixa dominar per aquesta observació tan directa de la realitat. El violent control de la natura no li és mai una nosa. El seu llapis no es deixa enlluernar únicament per la superfície. El seu llapis no treu mai cosa morta.

Ràfols sap descobrir el secret de les coses que es troba més enllà de la crosta superficial: l'ànima, la vida interior. Ràfols s'introdueix frenèticament en el que fa, i ho crema tot amb el potent foc interior que el devora. I així neixen els seus dibuixos que són l'admiració de tota criatura sensible. I així ha nascut aquesta noia amb un noiet als braços que és una de les meravelles d'aquesta exposició.

ALFRED SISQUELLA

Després de l'aspre salvatgisme inicial, els artistes pertanyents al dissolt grup dels evolucionistes, avui assagis, es dirigeixen cada ú vers els camins que els dicta de seguir llur temperament. Mentre que Serra, amb les formidables dots que l'enriqueixen, conrea magníficament l'art de percepció o visual, convertint-se en el millor adepte amb què compta aquest estil a Catalunya, Sisquella s'encamina sense vacil·lació vers un art de concepció o tàctil.

La tela exposada per aquest jove pintor a la Sala Parés, és de les obres més sòlides d'aquest conjunt. Amb un sentit escultòric agudíssim, Sisquella arriba a plasmar les coses amb tota llur absoluta corporeïtat, arriba a pintar els objectes amb una força volumínica tan extraordinària que semblen convidar-us a la carícia sensual del tacte.

Però les coses tal com sembla que són o tal com són en realitat, tal com les veiem o tal com les toquem, no són el tot ni l'essencial. Per damunt de la dimensió tàctil o visual de la realitat hi ha una altra dimensió que nosaltres repudem imprescindible en tota obra pintada. La dimensió espiritual. L'ànima d'aquestes coses. Aquell sentit amagat de què ens parla Maritain....

En un petit admirable assaig a l'entorn del superrealisme, publicat en el ja desaparegut *Bulletin de la vie artistique*, l'anònim articulista deia en definir aquella tendència: *Conferir als objectes una quinta dimensió subconscient, superreal, màgica*. Aquesta dimensió, únicament els poetes i els il·luminats, els amos del do miraculós i els afavorits pel buf diví, saben copsar-la. Aquesta dimensió, Sisquella la plasmava

integralment en les seves teles primícies i ara aconsegueix de treure-la a la superfície, únicament de tant en tant, amb les guspires intermitents dels seus dibuixos.

¿Per què Sisquella no infiltra en la seva saborosa materialitat d'enguany, aquell poderós lirisme d'antany? No sabem que el pur amor de les valors objectives pressuposi la destrucció de les pures valors subjectives. Chirico 1918, Picasso 1919, Miró 1920, no ens permetran de mentir.

JOAQUIM SUNYER

Sunyer pertany a una generació de pintors, als quals, amb evidents lleugeresa i precipitació, una crítica insolent obrí un crèdit il·limitat. Tots aquells pintors s'han revelat finalment tal com són, i avui mostren al públic llur irremeiable buidor. Sunyer constitueix la única excepció. Ell avança amb pas segur i amb ganes constants de superar-se. Ell es troba en plena marxa ascendent vers el cim d'aquell *naturalisme organitzat*, car a Salmon, que és la tendència conreada per Joaquim Sunyer. Les teles exposades a la Sala Parés, antigues de tres anys, potser massa inconsistents, no donen clara idea de la seva plenitud actual que coneixem per referències. Demanem una exposició d'aquest pintor, que ens fixi definitivament sobre la seva veritable valor.

JOSEP DE TOGORES

Togores es donà a conèixer al públic català, en els temps ja llunyans de les famoses exposicions del Salonet de «La Publicidad», amb unes obres expressionistes, d'una expressió tota en profunditat, intenses i fortes, una bella mostra de les quals és aquella *Joan i la Pepeta* que havem vantat en d'altres ocasions. Més tard, arribat a París en 1920, en plena desviació neo-clàssica del cubisme, José de Togores volgué substituir el seu expressionisme d'antany, el seu aspre misticisme nòrdic, diríem, per una clara serenitat tota meridional. Durant aquell període, Togores aconseguí resultats netament satisfactoris. Posteriorment, però, no sabem si suggestionat per la reinstauració de les característiques barroques que suposava a França el neo-romanticisme, José de Togores volgué endolcir el seu pur linealisme amb innecessàries concessions a la color. Togores volgué fusionar el clàssic i el barrocc, el contorn i la taca, el lineal i el pintoresc. D'aquell compromís, com feu notar el car col·lega Cassanyes, nasqueren unes obres híbrides i deixatades, hermafrodites, gosariem a dir...

Aquests són els signes que han caracteritzat les diverses etapes de l'art de José de Togores. Totes aquestes facetes, però, d'aspecte aparentment diferent, han

tingut sempre un comú denominador: la marxa ascendent vers un amable bon gust i una distingida banalitat, vers una discreta superficialitat.

La tela exposada, on aquests defectes s'accentuen, voreja ja l'anunci de perfumeria.

Les obres dels artistes que acabem d'esmentar, constitueixen, al nostre entendre, les més fortes aportacions d'aquesta exposició. Això no vol dir, però, que no hi ha res més d'interessant en aquest conjunt. Ben al contrari.

Cabanyes comenta líricament els aspectes més efímers de la realitat. Campmany ha fet una sortosa *rentrée* amb dos paisatges, l'un dels quals — *El camp de golf* —, finament matisat, constitueix un encert. Camps exposa unes pintures molt reeixides, bé de plàstica i bé de poesia, bé d'intel·ligència i bé d'instint. Canals, en plena decadència, plasma elegantment l'epidermis de les coses. Carles ha portat dues cosetes mancades de les condicions més essencials que ha de reunir l'obra pintada. Feliu Elies eleva a la milionèssima potència el formidable equívoc que informa la seva pintura. Estrany s'entreté a copiar l'aspecte de les obres de l'estil lineal. Galí ens ha donat una escena mediterrània, vista des de la Mar Bàltica, i plasmada amb tècnica deficient. Joaquim Mir s'aguanta únicament quan permet al seu lirisme de desbocar-se (les teles subjectives dels seus començaments); quan el controla per mitjà de l'observació del natural, esdevé de bon tros menys intens. Mompos, un dels millors expositors, conrea un sintetisme d'una gran agudesia; ell pensa fer aviat una exposició i ens ocuparem llavors de les seves obres amb l'extensió que es mereixen. Obiols, en ple avenç, obté resultats excel·lents, sobretot en la figura vermella. Perrin crida l'atenció amb un paisatge aspre i intens, de fortes qualitats molt ben notades. Pruna es lliura de ple a les seves aficions per l'art primet com un paper de fumar. Cal elogiar el desig de renovació de Vidal-Gomà.

Cal esmentar també els dibuixos de Benet, Badrines, Guardia, Humbert, Rebuil i Vilàs.

Els senyors Bosc-Roger, Canyelles, Mn. Garriga, Gimeno, Junyent, Marquès-Puig, Jaume Mercadé, Pascual, Porcar, Ricart, Vayreda, i la senyoreta Saavedra, han participat també a aquesta exposició.

Dels demés pintors no val la pena de parlar-ne.

Dels escultors cal esmentar les aportacions importantíssimes de Gargallo, Granyer, Manolo i Maragall. Lamentem de no disposar de més espai per a ocupar-nos extensament d'aquestes obres.

LA LITERATURA

LLETRA A UN
AMIC I COL·LEGAPER
J. V. FOIX

Distingit amic i col·lega:

Em cal desfer un equívoc: la lectura de les meves prosas que tu compares a «una estesa de guants dissecats a les golfes d'una tintoreria», t'ha fet nàixer un dubte. Com tants d'altres, menys dilectes, sospites que la meua producció literària és una inhàbil maniobra per a dissimular, sota una pluja d'encenalls, el meu cos vergonyosament insepult. Però jo qui tan incurós só del parer d'altri, seré franc amb tu, el més subtil de mos amics i col·legues.

No, no és pas darrera la pineda l'indret on sojorna l'antiga servent orba qui, a la cambra contigua a la del meu dormitori, fa la seva aparició diària, embenada de cap a peus com una mòmia, amb els braços estesos endavant i les mans obertes.

És cert que les parets del passadís són de marbre blanc i que la veu qui em crida pel meu nom és, cada vespre, més forta. Però si trec el cap per la finestra, ja ningú, del més profund dels cellers, no contesta els meus senyals desesperats. I quan, de ponent, avança la negra columna dels ocells qui fa l'ombra de les nits tan temible, terra i cel esdevenen per a mi un mòrbid vellut on ma veu s'ofega i on mos plors naufraguen.

Jo augur però que una gran claredat farà recular desordenadament tantes d'ombres fatzen-doses. No temis, mentrestant, per a mi. Per la immensa avinguda deserta que albir d'ací estant, un barril espantosament solitari projecta damunt l'asfalt la seva ombra divina. I si em sacseig, mil regalims de quitrà, en submergir-me voluptuosament, em recorden que la borra del meu cos no ha estat encara definitivament espremuda.

moltes errors de perspectiva. Així i tot, creiem possible distingir en l'obra de Paul Morand, tres períodes, gairebé cronològics, ben determinats. El primer s'inicia amb el seu llibre de versos «Lampes à arc», culmina en la seva col·laboració a la revista dadaïsta «Littérature» i acaba amb «Feuilles de température».

«L'Europe galante» deixa definitivament clos, almenys en aparença, el segon, que comença amb «Tendres stocks». I, finalment, «Rien que la terre» i «Boudha vivant», són les monjoies del seu tercer període, de la seva actual i més perfecta forma.

banca, per a documentar-se per a la seva novel·la «Lewis et Irène». Ha portat la valisa diplomàtica, successivament, a totes les capitals d'Europa i del món. Amic de Cocteau i assidu del «Boeuf sur

pretext per a mostrar-nos, a la fi, i ara ja d'una manera definitiva, el seu real talent, un dels més indiscutibles de la generació francesa que es troba avui als volts de la quarantena.

DADES BIOGRÀFIQUES

Nascut l'any 1888, a Rússia, de família francesa. Estudis, a Oxford. Agregat al «Quai d'Orsay», a les ordres de Jean Giraudoux (Servei de propaganda de les lletres franceses a l'estranger). Secretari d'ambaixada a Londres, a Roma i a Madrid. Empleat d'una casa de

ens parlen de l'ambient en el qual Paul Morand s'ha desenvolupat i assenyalen, d'una manera precisa, les influències que han gravitat damunt la seva obra.

Rússia, França, Anglaterra, Giraudoux, Cocteau, la banca, el volant, la carrera diplomàtica. Sobretot aquesta. ¡Admirable escola, camp d'observació, de comparació, d'experiència! De Morand pot dir-se que la seva carrera ha servit meravellosament la seva obra i que la seva obra ha estat un esplèndid complement de la seva carrera. L'autòdrom també. El seu estil ha estat confrontat a la marxa del motor, a les brusques arrencades, als viratges en angle agut...

BIBLIOGRAFIA

PRIMER PERÍODE: VERS. «LAMPES À ARC» (1919). «FEUILLES DE TEMPÉRATURE» (1920). «TRES RETRATS DE DONA», A «LITTÉRATURE»

Influència marcada de Blaise Cendrars i de Max-Jacob, contrastada per reflexes de Jules Romains. Art poètica imprecisa i generosa. Infiltracions britàniques. Procediments cubistes en una poesia còsmica. Tot l'esperit poètic que pot admetre un cor substancialment irònic i uns nervis laxats. Imatges singularíssimes, violentes, capricioses i deliciosament arbitràries. Artificials sovint. (¡Compte amb les imatges recercades, de paper pintat! No n'hi ha prou amb comparar un fanal amb un embriac que branda al mig del carrer, un autòmnibus amb un monstre avantdiluvial que amenaça devorar els transeünts. Cal una il·lació intuïtiva, un ritme interior indispensable. El culte de la imatge en sèrie pot produir un estil decoratiu i insincer, simplement de manera, de procediment.)

SEGON PERÍODE: «TENDRES STOCKS» (1921). «OUVERT LA NUIT» (1922). «PÈRME LA NUIT» (1923). «L'EUROPE GALANTE» (1925)

Massa papalloneig a la Giraudoux enterbolia l'encís exòtic irresistible de «Tendres stocks». Aviat, però, compregué que els equilibris mecànics, fórmula Marinetti, esqueien menys al seu talent que les delicades concessions de la seva «Ode a Proust», i una brusca variació ens revelà el brillant i seductor contista de les «Nuits» àgil reconstrucció dels recons cosmopolites de l'Univers, en els quals el desenfoc de «Tendres stocks» deixa lloc a una qualitat més precisa: la sensualitat alliberada de tota trava. Paradoxalment sana i lliure, és suggerida amb una lúcida crueltat que, amb un d'aquests efectes arbitraris de balança, cars a Morand, podríem comparar a un quadre de Marie Laurencin. Descripcions inèdites de tipus europeus desconeguts. El Morand d'aquest període, s'inclina sobre la natura humana i ens reporta



SALVADOR DALÍ. «LA MEL ÉS MÉS DOLÇA QUE LA SANG». — (FRAGMENT)



SALVADOR DALÍ. «LA MEL ÉS MÉS DOLÇA QUE LA SANG» (SALÓ DE TARDOR)

PANORAMA

PER
LLUIS MONTANYÀ

PAUL MORAND

La topografia literària dista molt d'ésser una ciència exacta. I si tractem d'aplicar-la a un escriptor contemporani, les probabilitats d'encert són encara més rares, puix que la manca de distància comporta, més a més,

Abans de lliurar-nos a l'anàlisi del seu darrer llibre — motiu immediat d'aquest assaig — tractarem de donar una idea sintètica del Morand de les dues primeres èpoques que havem des-tacat, èpoques de formació i de tanteig que precediren el seu pas per l'Orient, aquesta experiència asiàtica que li ha servit de

le toït». Esperit esportiu molt accentuat. Remarcable conductor d'automòbil.

Altres vegades havem propugnat la crítica humana. L'anècdota de l'home il·lumina, moltes de vegades, mant caire obscur de l'obra. Amb la seva maternitat eloqüència, aquestes simples dades biogràfiques

la seva visió implacable, sense gaire complaença morbosa. No demana a l'art l'elevació de l'ànima, es limita a treure'n simplement un enriquiment saborós de la seva visió del món i de l'home.

"LEWIS ET IRÈNE" (1924)

Aquesta novel·la és, dins el segon període, una excepció precursora de les possibilitats intel·lectuals de Paul Morand; un moment d'anticipació del tercer període. (Vegi's el n.º 17 de L'AMIC DE LES ARTS).

MEDALLÓ DE PAUL MORAND
(1919-1925)

CARA: Molt d'*esprit*. Observació imprevista i saborosa. Originalitat i personalitat evidents: el Morand es reconeix tot seguit. Contista exquisit i formidable aiguafortista. Novel·lista deliciós i entretingut. Sentits de salvatge i refinada intel·ligència d'ultra-civilitzat. Tipus vius i exactament observats. Sentit de la realitat, podríem dir, de la super-realitat. Tota impressió es converteix en matèria de pensament.

CREU: Massa d'*esprit*. Modernitat d'apariència exterior. Mania del preciosisme, transportada de l'ordre verbal a l'ordre del sentiment. Estil retorçat. Nits mecànics, del guinyol de Cosmòpolis, laboriosament construïts. Predilecció per assumptes escabrosos i personatges equívocs. Cròniques de «La Vie Parisienne». Bibelots de basar. Falses delicadeses. Pose i estil xinès, de guarda-roba teatral. Manca de base humana en moltes narracions. Quaranta anys.

TERCER PERÍODE: "RIEN QUE LA TERRE" (1926). "BOUDHA VIVANT" (1927)

La trajectòria literària de Paul Morand sembla obeir a un pla premeditat. De gran estratègia. De diplomàtic astut i sorneguer. Posseïdor d'una visió claríssima de la realitat intel·lectual de la post-guerra. Amb un costat tradicional i un viu sentit clàssic (¿quin neo-romàntic no n'estava dotat?) sabé donar-se compte, a temps, de la inutilitat transitòria de tan feixuc bagatge pel viatge arriscat i aventurer a que l'hora l'invitava. I encertà. Amb un maletí de mà atapeït d'imatges zigzaguejants i enlluernadores, i una senzilla coctelera — deixalla de *barman* anònim de *palace* mundà — es llençà avidament a la conquesta d'un públic diletant, recercador de sensacions inèdites i de violents excitants. Recixí. Hagué de sometre el seu pensament i el seu estil a retorciments artificiosos. Mixtificar-los voluntàriament. Assolí així la creació d'un gènere nou, detonant, dinàmic, amb tot un seguit de característiques personalíssimes. Si Morand hagués estat l'aprofitador literari que alguns suposen, n'hauria restat presoner. Però ell, arribat el moment, ha sabut

alliberar-se'n. Assolit el seu propòsit, seguit i recercat a la vega, amb fruïció, pel gros públic, pels snobs i per un grup d'intel·lectuals als quals la seva falsa posició no ha enganyat, va deixant pel camí el seu maquillatge d'*écran* (al voltant de «L'Europe Galante» restà la traça untuosa d'uns llavis moradencs) i acostant-se, lentament però segura, a la realització del seu ideal intel·ligent. ¡Tasca difícil i perillosa la seva! Per a la seva reputació i per a la seva pròpia valor intrínseca.

La transició, dèiem fa poc en aquestes mateixes pàgines, (1) no ha estat violenta, ni és, encara, excessivament pronunciada. No gens menys «Rien que la terre» i, sobretot, «Boudha vivant», el seu darrer llibre publicat, són ja penyores certes de les seves serioses possibilitats com a novel·lista remarcable i escriptor consistent. Compendis selectius i vivents de tota la seva obra, de purada i ennoblida.

En publicar-se el primer d'aquests dos llibres, ens en ocuparem ja extensament (2), la qual cosa ens relleva ara de tot nou comentari. Ens referirem, doncs, únicament al segon.

«Boudha vivant», ha estat dit, és l'argument de «Rien que la terre». Nosaltres diríem que és, més aviat, la seva conseqüència. Conseqüència prevista i fatal. Ineludible. La reacció de Morand, occidental, d'avant un Orient incògnit havia de suggerir-li la d'un esperit oriental posat en contacte amb la civilització de l'Oest. I així el seu llibre és tan sucós de realitats. De realitats metafísiques. Anem-ho a veure.

Jàli és el príncep hereu de Karastra, un petit estat imaginari de l'Àsia meridional. Un novíssim esperit europeu, el seu xòfer accidental, Renaud d'Ecouen, noble voluntàriament *déclassé*, molt post-guerra, — «la guerra és tan enutjosa com la Història sagrada, com un match nul» — amic de Radiguet i d'Emmanuel Fay, a qui l'afany aventurer i la més fondíssima desorientació espiritual han portat al continent groc, desvetlla en el seu ànim, inconscientment, uns vivíssims desigs de conèixer la civilització occidental. Arribat a Europa — arreconem l'anècdota per anar destriant les arestes ideològiques que formen la trama del llibre — decebut davant el món materialitzat i neguitós que Europa ha hereditat de la Gran Tragèdia, vol redimir-la pel budisme, aportar la filosofia asiàtica com una solució de l'etern conflicte, ara exacerbat, de la raça blanca i de la raça groga. Es creu una moderna reencarnació de Çakya-Muni. Com fatalment havia de succeir, però, el fracàs més absolut, el ridícul més isolador i desesperant, acullen el seu intent. Entra aleshores l'a-

ventura filosòfica en un terreny novel·lístic i el nou Budha, enamorat d'una *flapper* americana, que l'estima a París i s'avergonyeix d'ell a Nova-York (l'espectacle de la lluita de colors als Estats Units està magníficament descrit), s'adona a la fi, de la falsedat insostenible de la seva situació. La mort del seu pare el crida a Karastra i, retornat a l'Àsia, l'experiència occidental desapareix del seu esperit sense deixar-hi el més petit rastre. I el nou rei Indra III, dessota el para-sol blanc, de nou sostres, símbol de l'omnipotència, es lliura decididament al repós oriental, aquella anticipació autèntica, anul·ladora de tota vel·leïtat d'acció, del *nirvâna* budic.

«Boudha vivant» és una pintura dels costums del nostre temps, de la permanència i la immutabilitat — a través del temps i a través de l'espai — de certs caràcters eterns i de certs conflictes perdurables, sempre renovats. El procés ideològic del príncep Jàli ens sembla respondre exactament a una realitat vivent. A Karastra se sent cridat, pel seu caràcter, pel seu anhel de llibertat, per les seves ànsies de renovació, pels seus desigs d'acció, a esdevenir europeu. Un cop a Europa, comprèn la seva error, l'Àsia el reprèn ben aviat i les ineludibles lleis atàviques li preparen un retorn serè i joïós a la seva vella civilització.

Per a nosaltres, occidentals, ¿no és aquesta una gran lliçó?

«Boudha vivant» és un nou i autèntic document aportat a la polèmica Orient - Occident, a aquest *match* de races que apassiona els intel·lectuals de tot el món. És, però, una arma de dos talls. Nosaltres no vacil·laríem a fer-ne un argument a favor de la tesi sustentada per Henri Massis, en el seu llibre, magnífic i apassionadament parcial, «Defense de l'Occident». Atacat per tots costats, les discussions que aquest llibre ha suscitat, àdhuc — jo meravella! — a casa nostra, demostren palesament la seva vàlua i l'oportunitat cronomètrica de la seva aparició.

En ocupar-nos extensament d'Henri Massis a «La Nova Revista» (3), concretarem la nostra opinió davant el problema can-

dent. Afegirem avui, només, ja que l'ocasió ho porta, que no n'hi ha prou amb conèixer un sol aspecte de les qüestions. Cal, com la moderna tècnica cinematogràfica ha aconsellat als estudis alemanys més avançats, que la presa de vistes es faci, simultàniament, de diversos angles oposats. En aquest sentit, recomanaríem a aquells qui, no sempre amb el mateix tacte i fortuna, han intervingut ací en aquesta discussió, a més de la lectura de «Boudha vivant», la del recent llibre d'André Malraux, «La tentation de l'Occident», en el qual s'inverteixen i enfronten les dues cares oposades del problema. Està format per la correspondència entre un francès que viatja per Xina i un xinès que recorre Europa; cadascú s'esforça a precisar la posició de la seva raça enfront una altra que li és desconeguda. El xinès de Malraux coincideix gairebé exactament amb l'hindú de Morand, en apreciar la nostra civilització. La fórmula final és conciliadora: «La civilització no és una cosa social, sinó psicològica; no n'hi ha més que una de vera, la dels sentiments». L'Occident per als occidentals, l'Orient per als orientals; la doctrina de Monroe aplicada als continents; ¿no us sembla que podria ésser aquesta la millor i definitiva solució?

El pròxim llibre de Paul Morand que es titularà «Magie Noire», tractarà, segons sembla, de l'esclavatge actual i continuarà l'estudi dels conflictes de races. Després de les reaccions del groc en la terra blanca, les del blanc en la terra negra. ¿Farà bones Morand les nostres anticipacions, o veurem desmentides pels fets, les teories que havem arriscadament bastit damunt la seva obra? El temps és sempre qui resol en darrera instància aquestes qüestions.

(1) L'AMIC DE LES ARTS n.º 17 — Reproduïm unes ratlles del comentari al·ludit que restaren confuses per una errada d'impremta: «... En la injecció romàntica i en la insinceritat dels seus equilibris per a *épater*, Morand ha estat destre a crear-se un públic i a educar-lo».

(2) L'AMIC DE LES ARTS n.º 6.

(3) «La Nova Revista» n.º 6.

LES ARTS

TEMES ACTUALS

PER

SALVADOR DALÍ

DRETES I ESQUERRES

Josep M. Junoy ha pronunciat, en l'obertura del Saló de

Tardor, unes curioses afirmacions a les quals s'ha adherit efusivament, des de «La Veu de Catalunya», el crític d'art i pintor Rafael Benet. Junoy ha dit en parlar de l'estat actual de la plàstica catalana: «El problema fonamental d'orientació no és un problema de dretes ni d'esquerrres». I Rafael Benet, paral-

llement, ha escrit: «Per damunt de tota doctrina, en art existeix un problema d'intensitat».

Creiem que aquestes vaguetats en enfocar la qüestió, són d'un màxim confusionisme. Cal, abans, posar-se d'acord sobre certes idees prèvies, d'una importància primordial.

Cal convenir, en efecte, abans que tot, que perquè la producció d'un artista esdevingui eficaç, aquest ha de desenrotllar la seva activitat dins una tendència de dreta o d'esquerra, però VIVENT. Aquesta condició de que l'artista ha de moure's en una òrbita no extingida, vivent, o sigui, que tingui possibilitats de prolongació, creixement i renovellament, és l'únic que fa possible una creació vivent, que no sigui el *pastiche* putrefacte d'obres passades, completament closes i ja meravellosament resoltes.

Una vegada posats d'acord sobre aquesta qüestió essencial, cal, per a major claredat, delimitar camps, unànimement establerts per la Història de l'Art Modern, feta per la gent de màxim prestigi europeu.

L'impressionisme és una tendència pictòrica completament morta. Es a dir, que ha passat, com tota la pintura antiga, a ésser Història. Té les seves grans obres mestres inimitables. Totes les seves etapes, aspiracions, influències i realitzacions, han estat profusament i meravellosament catalogades. El seu cicle vital és clos. I, malgrat la seva proximitat cronològica, la sensibilitat i intel·ligència de l'actual promoció de pintors, està més prop de Breughel, Bosco o el Mantegna que no de qualsevol gran pintor impressionista.

Actualment, en tot Europa, no hi ha un sol conreador d'aquesta tendència inactual, que no sigui una ganyota lamentable i grotesca dels meravellosos Renoir, Monet, Pissarro, Seurat, Cézanne, etc.

Les dretes, doncs, dins les tendències vivents i vives de la pintura, poden ésser representades pel cubisme actual (el de la primera època ha passat igualment a la Història), pel neo-romanticisme, pels *fauves*, per la nova objectivitat, etc., etc. I les esquerres pel recentíssim cubisme poètic de Picasso, fins a les més incontrolables prolongacions del surrealisme i d'altres tendències latents.

La intensitat i els dons més extraordinaris, seran sempre inefficients si s'esmercen en la realització d'una obra closa, pertanyent a una tendència morta que ja ha exhaurit i resolt tots els seus problemes. En canvi, un talent mitjanament dotat, pot ésser eficaç en el conreu d'un art situat en una tendència vivent.

Cal constatar, però, que un

gran artista mai no pot deixar d'intuir o comprendre on les possibilitats de creació tenen viabilitat, i on aquestes han estat exhaurides. El gran artista acostuma sempre a cultivar l'art més vivent i menys inexplorat. La Història de l'Art ens ho ensenya abastament.

Fetes aquestes aclaracions, les afirmacions del distingit i selecte escriptor Josep M. Junoy agafen una exacta realitat. Però sense la dita aclaració de les tendències vives i tendències closes, fora perillós d'incloure, per exemple, entre les dretes, la pintura grassa i de pinzellada sucosa, retorn a Martí Alsina i a Fortuny. I, avui, això, més que mai, és un afer delicadíssim.

sentació de qualsevulla tendència, sigui la que sigui.

Crec que allò important i delicat d'aquest cas, és precisament l'incontrolable, allò que està latent en els actuals aires estètics de la plàstica europea, junt amb alguns signes exteriors d'una força i expressiva eloqüència, dels quals la última exposició de Picasso a les Galeries Rosenberg, per una banda; l'actual producció del nostre Joan Miró, junt també amb la tan eloqüent venda de la *Bohémienne endormie*, d'Henri Rousseau, per l'altra, en són els més legítimament significatius.

Es tracta del començament d'una gran època poètica, d'una intensitat que ni tan sols

polèmica, ans una senzilla discussió, una mera conversa amical.

D'antuvi us haig de dir que sóc satisfet de la publicació del vostre treball; és just, i tan pessimista com encertat, el cop d'ull amb què inicieu la vostra resposta, així com l'exaltat dítirambe a llaor del que vós, recolzat en E. Teriade, en dieu el període poètic de la pintura. Però em cal afegir, de seguida, que aquest és un qualificatiu, per a mi, gens encertat. I encara, aprofitant l'avinentesa que se m'ofereix tot anant al moll del nostre bescanvi de punts de mira, que aquesta, com quasi totes les objeccions que aniré descapdellant, més que contra les vostres, car Gasch, van contra les d'aquells en l'opinió dels quals vós us recolzeu; crítics i comentaristes estrangers qui, malhauradament, no sempre demostren tenir la cultura i els coneixements que calen per a escatir problemes cada dia més complicats.

Alguna altra vegada he tingut ocasió d'emprar, en aquestes mateixes pàgines, l'expressió *pintura literària*; la qual expressió subentén la de *pintura poètica*, pel fet, tan evident, d'ésser la poesia una simple forma de literatura. I he dit sempre que una tal denominació era absurda i contradictòria en si, puix que sembla voler determinar la unió de dues manifestacions inconciliables de l'esperit, realitzades que són, la una en devenir i desenvolupada en el temps, i l'altra en la immovilitat i desenrotllada en l'espai. Aquesta temptativa de conjunció de la literatura o la poesia amb la pintura o la plàstica dona lloc a una noció tan falsa com la que derivàrem de sentir dir *paret d'aigua* o bé *núvol de plom*; i no insisteixo més sobre aquest punt perquè el crec suficientment dilucidat, no d'ara, sinó des del temps de Lessing.

La qual cosa, però, no vol dir que aquests dos conceptes no puguin unir-se en una síntesi superior, mitjançant el moviment, a semblança d'allò que esdevé en la vida real. Llavors, però, la literatura i la plàstica deixen d'ésser tals per a esdevenir quelcom tan allunyat de l'una com de l'altra; quelcom que, contenint-les en si pot ésser amb raó qualificat de literatura plàstica o de plàstica literària sense ésser literatura o poesia en el sentit corrent del mot, ni plàstica o pintura en l'accepció que hom dona a aquestes altres dues paraules. **ES LA SÍNTESI DEL CINE.** Per tal, doncs, de no emprar una denominació absurda, al llarg d'aquest article usaré, amic Gasch, per a referir-me a la vostra *pintura poètica*, la designació *pintura de fantasia*, la qual m'apar més consonant, puix que



BREUGHEL, EL VELL.—«EL TRIOMF DE LA MORT»
(MUSEU DEL PRADO, MADRID)

L'INCIDENT
M. A. CASSANYES-SEBASTIÀ GASCH

Es reconfortant l'alt to europeu que ha pres la polèmica de Sebastià Gasch i M. A. Cassanyes, a l'entorn de quina és la tendència més representativa de l'actual pintura moderna: millor dit, de la pintura moderna més vivent, o, encara, amb més possibilitats de vida.

Crec que, a ambdós escriptors, els separa una senzilla qüestió de sensibilitat i intuïció. La divergència prové de que Cassanyes, de les tendències post-impressionistes, estima per damunt de totes l'expressionisme alemany amb totes les seves conseqüències, una de les quals ha estat la nova-objectivitat. I Sebastià Gasch estima, com jo mateix, el pol oposat, que és el cubisme francès i espanyol, amb totes les seves prolongacions poètiques.

El sistema de l'enunciació de llargues llistes de noms afiliats a les unes i a les altres escoles, em sembla ineficaç: el nombre de persones que es dediquen a la pintura és avui dia tan crescut, que és perfectament fàcil d'aconseguir una nodridíssima repre-

podem encara preveure. Poesia guanyada a pols, tot i havent adquirit, amb la màxima probitat, la més austera, potser, de la Història de l'Art, els drets més legítims, per a enfortir-nos, encara, amb la seva tota nova manera d'alegria.

COP D'ULL SOBRE L'EVOLUCIÓ DE L'ART MODERN

PER
M. A. CASSANYES

A l'amic i col·lega Sebastià Gasch, encara.

Escric aquest segon article sobre l'evolució de l'art modern per correspondre, mon car Gasch, l'atenció que heu tingut de contestar el que, a vós ofert, vaig publicar en el número 17 d'aquesta gaseta. Simple delicadesa, l'aprofitaré per a puntualitzar, per aclarir, alguns punts del vostre treball amb els quals no em sento d'acord, sense prendre, però, un to polemístic, puix que aquesta no és, ni de lluny, una

amb ella es pot assenyalar el fons comú del qual parteixen tant la *pintura* com la *poesia*, mal sigui per a desenvolupar-se en oposades direccions.

En l'article anterior vaig escriure que el darrer aspecte de l'art francès o parisenc era el superrealisme, i feia aquesta designació despullant aquest mot del seu sentit de guerra, de la seva significació qualificativa d'un grup reduït, per a concedir-li la de denominador comú de totes les tendències més o menys fantàstiques, místiques, o, més ben dit, arracionals de París. No cal pas dir, doncs, que en la meua designació hi havia inclosa la vostra pintura de fantasia, puix que aquesta no és més, com les altres tendències incloses, que una tardana revifalla de l'expressionisme, la qual es proposa una fi idèntica a la d'aquell moviment, tal com ho proven els mots de Zervos que vós heu citat. Segons l'esmentat teoritzador, la tendència de la qual parreu va a la recerca de l'ànima de les coses d'exacta guisa com l'expressionisme, segons els mots de Raynal, en el seu llibre *Anthologie de la peinture en France de 1906 a nos jours*, es proposa separar-se de la natura per a combregar amb la seva essència, no fotografiant sinó organitzar un espectacle ordenat per l'emoció, etc. D'acord amb aquestes dades m'apar que puc donar per ben sentada aquella que era una de les tesis fonamentals del meu precitat article; és a dir, que a tots aquells que són una mica al corrent dels moviments de l'art modern europeu, aquest tan sorollós com buit superrealisme, i amb ell la pintura de fantasia (el nom, car Gasch, no fa la cosa) els ha de fer l'efecte d'un plat rescalfat amb el qual hom repeteix una experiència que ja fou feta per gent qui, per les seves dots, era més capaç de realitzar allò que d'altres ara pretenen. I com que cercar l'ànima de les coses és idèntic a cercar la seva essència i combregar o unir-se amb l'essència de la natura o de les coses vol dir igual que combregar o unir-se amb l'ànima de les mateixes, heu-vos ací perquè la pintura de fantasia és, tant com el superrealisme, una minsa, ínfima, degenerada i tardana branca de l'expressionisme, a la qual no es pot atorgar, com feu vós, amic Gasch, la legítima representació de la darrera sensibilitat pictòrica d'Europa, sense caure en un gros error que cal desfer.

Una altra de les tesis fonamentals del meu article era aquella, segons la qual, mentre a París l'expressionisme experimentava una superficial revifalla, designada, bé sigui amb el nom de superrealisme o amb el de pintura de fantasia (repetim que el nom no fa la cosa), a la resta d'Europa la nova objectivitat dominava i avui és encara la única postu-

ma tendència que ha portat al camp de la pintura, després de l'expressionisme, problemes nous. En la vostra rèplica, mon car Gasch, aquests problemes nous ni els heu esmentat; i, pel que fa a la dominació del nou objectivisme, heu pretès negar-la, per cert amb poca fortuna, puix que els vostres arguments han servit, com veureu, per a confirmar les meves afirmacions. Per provar que en tot Europa la nova objectivitat havia succeït a l'expressionisme i, per tant, que era la legítima representació de la darrera sensibilitat pictòrica europea, vaig fer una llista sumària dels artistes que, tant si a París eren coneguts com no, havien representat en llurs respectives nacions a l'expressionisme, i d'aquells altres que els havien succeït amb la tendència de la nova objectivitat. A aquesta llista, amic Gasch, vós n'hi heu oposat una altra la qual creieu, amb il·lusió imperdonable, que representa l'art modern europeu. No, car Gasch, els vostres anomenats no representen més que un sector de l'art francès o parisenc com ho demostra implacablement el fet que tots els noms significats i coneguts que citeu (passem per alt els d'amics, alguns, artísticament, assats equívocs) siguin inclosos en l'esmentada *Anthologie de la peinture en France*, no de la pintura europea per bé que l'autor amb molta de raó hi hagi inclòs els estrangers que resideixen a casa nostra com en llur veritable pàtria, ço que és dir els artistes de diferents països d'Europa que s'han naturalitzat a París, els quals, sobretot pel que fa als països nòrdics, no són pas els millors. Heu-vos ací com, la vostra llista, en compte de refutar la meua afirmació, la ratifica, puix que, si a París, tant els artistes nadius com els estrangers que n'han fet llur veritable pàtria, s'han llençat a la pintura de fantasia, això jo ja vaig dir-ho. Resten, doncs, en peu els artistes que vaig anomenar com a representants del darrer estat de la pintura europea extra parisenca; i no preneu a mal, amic Gasch, que us digui com em dol veure-us entestat a provar tan reiteradament el desconeixement d'aquesta pintura. El vostre cas, i el miratge que el París avantguardista exerceix sobre vós, em recorda, car Gasch, l'anècdota d'aquell espanyol qui viatjant per la Índia es trobà amb un infant que estudiava en les escoles angleses: —¿Què és Europa?—va preguntar-li el nostre home. I el noi de respondre: —El continent dels blancs; capital, Londres.—¿I Espanya?—insistí l'altre. I el noi: —Districte meridional europeu; capital, Gibraltar.

Tardana reedició de l'expressionisme, esforç va per a esfondrar un seguit de portes obertes, aquestes darreres tendències parisenques que us són tan cares

s'esfumen, amic Gasch, davant l'altra afirmació meua segons la qual elles no han portat a l'estètica cap tema ni problema nou per a discutir. Després de l'expressionisme i de la nova objectivitat no veig, en el vast panorama pictòric europeu, res que, com a novetat, pugui ésser pres en consideració. I no em toca altre remei que reafirmar, junt amb la llista esmentada, que aquells artistes i llurs obres novo-objectivistes dominen la situació artística d'Europa sota diverses modalitats que a cada poble són substancials. Afirmar que la nova objectivitat és un moviment que només existeix a Alemanya és un gros error que cal desfer.

Passem ara a les vostres constatacions cronològiques que no em semblen tampoc gaire ajustades als fets. Vegeu sinó. Quan el moviment dadaïsta engegà el seu castell de foc d'inofensives estridències, en els centres d'on prengué embranzida—París, Nova York, Berlín, Zuric—nombre d'artistes s'adonaren d'allò que aquell moviment tenia de desbordament d'espírit pallasesc i d'abstraccionisme fàcil. Vingué la reflexió i, com a conseqüència, el retorn de molts a quelcom de més sòlid, de menys capricios. Fou llavors que, per reprendre forces de cara a la impertinent i amusa negació dadaïsta, els autèntics artistes, repetint el mite d'Anteu, recolzaren de nou en la Terra, en la Natura o, ço que és igual, en el món objectiu. Primer a Itàlia, els del grup de la *Valori Plastici*; després, boi simultàniament a tot arreu, tant a Alemanya com a França, aquí amb el purisme i el neo-classicisme; allà amb el verisme i el neo-nazarenianisme... Aquest és el moment en el qual el doctor Hartlaub, en adonar-se de l'inesperat retorn a l'objectivitat (encara que fos una objectivitat ben diferent de la que fins llavors havia estat entesa com a tal: la de la tendència impressionista) organitzà a la Kunsthalle, de Mannheim, una exposició del conjunt d'aquella més recent aspiració europea. I, com cerqués una expressió per a caracteritzar totalment la inusitada tendència de la pintura contemporània, li semblà trobar-la en la conjunció dels seus dos aspectes més característics: l'objectivitat i la novetat, d'on la denominació de *novo-objectivista*.

Perquè us convenceu, amic Gasch, de que la nova objectivitat no és un fet exclussiu d'Alemanya, ans un cas general d'Europa, heu-vos ací el següent resum de l'art modern al continent extret del que ha escrit el doctor W. Grohmann. *Si el cubisme diu—és essencialment el domini de França, el visionarisme el d'Alemanya i l'art absolut, i el constructivisme el de Rússia, l'esmentada objectivitat s'escampà per tots els països d'Europa tal*

com una infecció secreta i arrelà a tot arreu on estava latent la voluntat artística antidinàmica.

A propòsit d'aquesta expressió: *voluntat artística antidinàmica*, crec oportú fer remarcar quelcom que m'ha sobtat extraordinàriament en el curs d'aquest debat. Us tenia, amic Gasch, d'acord amb els vostres escrits, per un exaltat antidinàmic, antipintoresc, antibarroc, antiimpressionista, antiperceptista, i per un partidari acèrrim de l'estàtica, del lineal, del clàssic, del cubisme, de la concepció.... I heu-vos ací que, en trobar-vos de cara a la realització més pura i neta de compromisos dels vostres principis — la nova objectivitat — li tombeu l'esquena, en renegueu bruscament i passeu a exaltar-vos, en canvi, a favor d'una barreja de cubisme i de *fauvisme*, del tot fútil (malgrat tingui alguna vegada certa gràcia), de la qual són mostra tant les darreres obres de Braque, — Bonnard del cubisme — com les de Laglène. Ometem estudiar les causes d'aquest recul del cubisme al *fauvisme*, perquè d'acord amb la mentalitat dels montparnassians cau fora del nostre camp d'observació. Nosaltres ens dediquem als estudis estètics, i aquest és un problema d'economia.

Us veig d'acord amb mi, amic Gasch, en afirmar que els francesos són, per natura, la gent menys dotada pel conreu del superrealisme, degeneració de l'expressionisme; llur mentalitat els exclou d'aquest mode d'expressió. Per tal de contrarrestar, però, aquesta declaració meua, en llenceu vós una altra, la qual vull creure que no l'heu meditat prou. Perquè, ¿com podeu dir que els alemanys no són dotats per a l'objectivitat plàstica si sabeu que d'ells han nascut els Dürer, els Barthold Bruyn, els Amberger, els famosos retrats dels quals no em deixaran mentir? ¿Com, si sabeu que els dos Holbein foren alemanys i coneixeu els dibuixos d'abdós, el vell i el jove, i les pintures d'aquest darrer, pura manifestació d'objectivitat? ¿Com, si d'Alemanya eixiren les obres d'Elsheimer i els paisatges d'Altdorfer, entre els antics, i, en ple segle XIX, les dels Menzel i Leibl? No és possible, mon car Gasch, que amb ple coneixement de causa discutiu als alemanys una qualitat que serveix per a distingir a llurs mestres. Vegeu, sinó, el que, parlant d'ells, escriu Mr. Henry Focillon. Tenen, diu, *un redoutable don de vérité qui n'épargne rien*. Si l'objectivitat consisteix en reproduir i estudiar els objectes de la natura, l'artista alemany, diu Elie Faure, *sera capable d'étudier chacun des éléments qui nous la font aimer avec une patience, une science, une conscience supérieures a celles qui y déploient l'Italien, le Français, le Hollandais, le Flamand, sinon le*



SALVADOR DALÍ. — 1926

ELS MEUS QUADROS DEL SALÓ DE TARDOR

Graciosíssima és l'actitud de malfiança que, en general, ha adoptat la crítica davant els meus dos quadros, representatius de la meva més recent producció.

Per la meva banda, puc dir que pretenc de pintar amb el màxim de naturalitat, de la manera més normal que sé. La meva pintura és entesa meravellosament i totalment pels nens i els pescadors de Cadaquès; és entesa, encara, per un car amic—automobilista famós—verge de la més lleu preparació artística. Ho entenen i els emociona. Els crítics d'art, per contra, no ho entenen i diuen que tampoc els emociona. A tot estirar, ho troben interessant, tot i creient sovint en possibilitats mixtificadores i en una presència constant d'ironia.

En el meu assaig de nom *Sant Sebastià*, aparegut damunt les pàgines d'aquesta gaseta, jo parlava de la ironia, no en l'accepció anglesa de la paraula, sinó en un concepte més antic, que—per boca d'Alberto Savinio—feia derivar d'Heràclit. Aquest alt concepte de la ironia equivalia a realitat nua. En aquest sentit, la ironia pot trobar-se present en les meves obres. Mai, però, en el sentit picaresc que m'atribuïa recentment Rafael Benet.

A mi, la pintura anomenada *artística* no em diu res, i no emociona tampoc a la gent sana, desinfectada d'art. Només arriba a ésser degustada pels intel·ligents i entesos, els quals, a còpia de profunditats i experiència, han pogut copsar-ne la sensual generositat, la succulent matèria, els lirismes perlats i les infinites subtilitats de què és tan rica tota aquesta producció, tan confusament complexa i difícil d'entendre.

Les meves coses, per contra, són anti-artístiques i directes, emocionen i són compreses instantàniament, sense la més lleu preparació tècnica. (La preparació artística és la que priva d'entendre-les). No són necessàries, com en l'altra pintura, explicacions prèvies, *idees prèvies*, *prejudicis*. Cal només que siguin mirades amb uns ulls purs.

¿Raresa? Un ull vivent, el més anodí i insignificant vegetal, una mosca, són organismes infinitament més complicats, més misteriosos, més insòlits, que qualsevol dels meus senzills i primaris organismes, descrits, de més a més, amb una claredat tan precisa, que no ens és mai oferta per la naturalesa, sempre a mercè del més lleu accident. Saber mirar un objecte, un animal, d'una manera espiritual, és veure'l en la seva màxima realitat objectiva. La gent, però, veu tan sols imatges estereotipades de les coses, pures ombres buides d'expressió, purs fantasmes de les coses, i troba vulgar i normal tot el que té el costum de presenciar freqüentment, per meravel·lós i miraculós que sigui. Per això he escrit recentment, en parlar de la fotografia: *Mirar és inventar*.

Tot això em sembla més que suficient per a fer veure la distància que em separa del superrealisme, malgrat la intervenció en el fet que podríem anomenar de transposició poètica, de la més pura subconsciència i del més lliure instint. Però això ja em portaria massa lluny, i són precisament les coses que els crítics han d'analitzar i aclarir.

Ço cert és que la gent es quedava enganxada davant els meus quadros com les mosques en el paper *Tanglefoot*, malgrat de trobar risible i estúpid allò que no podia estar-se de mirar. ¿Per què? Perquè la retenia el fet poètic, que l'emocionava subconscientment, malgrat de les enèrgiques protestes de la seva cultura i de la seva intel·ligència.

Salvador Dalí.

Addició al núm. 19 de L'AMIC DE LES ARTS. - Octubre 1927.

Japonais, avec une sensibilité égale à la leur. I finalment els mots del propi Dürer: en veritat l'art és dins de la Natura; qui el pot extreure el posseeix. ¿Voleu una professió de fe més solemne del més devot objectivista?

Em direu, potser, amic Gasch, que aquest objectivisme és un objectivisme intens, pregon, patètic. Es cert; però això no vol pas dir que els que el segueixen siguin menys objectius, sinó que no són superficials. Aquestes són qualitats no sols distintives dels artistes alemanys ans dels de tots els països que no són mediocres. Són les mateixes qualitats per les quals un Mantegna o un Signorelli es mostren superiors a la mediocritat de Fouquet.

¿Caldrà demostrar, encara, que els pintors alemanys, per decantar-se cap al nou objectivisme, no necessitaven les suggestions del neo-classicisme francès?

Us diré, només, que, paral·lelament als mestres francesos que amb justícia poden ésser considerats, en ple moviment impressionista, com uns davanters, — Seurat i Rousseau — visqueren a Alemanya Karl Haider i Hans Baluschek, artistes les diferències dels quals són les mateixes que avui separen a Alemanya les dues branques del realisme màgic: el neo-zarenianisme, d'una banda, i el verisme de l'altra.

Pasem a una altra qüestió. Veig, amic Gasch, que en el vostre article em feu dir que Alemanya és el centre del món. M'estranya. El món, mon car Gasch, no té cap centre perifèric; tot lo més té dos pols. Però encara que no fos així, admesa la suposició d'una Alemanya mestressa universal de totes les branques de la cultura, no cal conèixer gaire les condicions culturals d'aquell país per a saber que, a Alemanya, no hi ha centre en el sentit francès del mot. L'any passat la capital artística d'Alemanya fou Dresden. ¿Motiu? La gran Exposició Internacional d'Art. Enguany la capitalitat ha passat a Hamburg, per causa, també, de l'Exposició Internacional amb què hom ha solemnitzat el centenari de la fundació del seu Kuntsverein; exposició en la qual, diguem-ho tot passant, el que més ha xocat a la crítica ha estat la influència exercida per Chagall sobre la jove pintura belga. ¿Sabeu per què? Doncs, perquè la influència de Chagall ja és a Alemanya quelcom d'antic; s'exercí pels

temps de la fundació de la Sturm, l'any 1912, abans de la guerra. I la sorpresa que ha desvetllat aquest cas és la mateixa a que mou la presentació als coneixedors de l'art modern europeu, com a moviment pictòric de darrera hora, d'aquest tardà expressionisme boulevardier.

Sembla, amic Gasch, que us alarma que jo prengui en consideració Berlín, sota el cel de Sitges. ¡Per Déu! ¿que potser no és igual que enamorar-se de París, de Barcelona estant? Si ho mireu bé, entre vós i jo només hi ha, en aquest cas, una sola, petita diferència. I és que, mentre vós només preneu en consideració París, és a dir, mentre vós refuseu de la missa la meitat,

com d'extern, d'hedonístic, com una mena de carícia, d'afalag per als ulls o per a les orelles, com un senzill exornament de la vida. Si escoltem, però, la veu de Kandinsky, del qual són aquests mots: *el fet essencial dels nostres dies és la ruptura que cada dia esdevé més pregon dels moviments artístics dels països romànics o llatins d'una banda, i dels eslaus i germànics de l'altra*. fet aquest que correspon a una valorització d'allò que és interior, espiritual, i a una desvalorització d'allò que és extern. París perd la categoria de punt on convergeixen les activitats artístiques de tot el món, per a restar, sols, el que de fet és: el centre on con-

dicció espanyola que ha sortit aquest any i pretendre que el llibre de Roh havia d'il·lustrar-se amb obres posteriors al temps en què fou escrit. Roh, amic Gasch, és un historiador de l'art, no un profeta. I, segon, que no em sembla que calgui mostrar clarament l'art conreat actualment pels dos artistes i reemplaçar-ho tot en el seu lloc, puix que no sabem veure que hagin estat desplaçats. Si, com havem constatat, a París, darrera un període de rigidesa pictòrica—neo-classicisme—n'ha vingut un altre de relaxament — superrealisme, pintura de fantasia o el nom que més us plagui donar a l'expressionisme boulevardier, — i si Miró i Picasso són estrangers pels quals París ha esdevingut la veritable pàtria, no cal assenyalar més clarament el lloc que en el modern moviment pictòric els pertoca.

Dintre, encara, del tema de les reproduccions, us veig, amic Gasch, retreure a Roh, haver-ne inclòs de Spiess, Chirico, Max Ernst, pintors purament imaginatius, fantàstics i quimèrics, molt lluny, ens sembla, del moviment novo-objectivista. Amb aquesta declaració vostra fressem, amic Gasch, una altra confusió entorn a l'essència del problema estètic-pictòric. De fet, car Gasch, no és allò que es representa (el was



EL GRECO. — «VISTA I PLÀNOL DE TOLEDO».
(CASA DEL GRECO, TOLEDO)

jo m'interesso exactament per París que per Berlín, o per qualsevol altre indret del món on es manifesti un moviment estètic. No us prengueu massa al peu de la lletra allò del blau de la mar de Sitges, perquè la mar de Barcelona, que és la vostra, és tan blava i tan mediterrània com la nostra, si els Raynal, Zervos i Teriade no hi troben cap inconvenient.

Em dieu filo-germànic i no en sóc pas, mon car amic. Jo no sóc germanòfil com vós suposeu; però tampoc sóc germanòfob, categories aquestes que molts confonen. Ara que, com que els que són tal, ho són, o bé per ignorància, o bé per incomprensió, no em sap gens de greu que algú m'hi tingui; en bona fe que preferesc ésser dels primers i ostentar la meua germanofília en el vertader aspecte d'instint de depuració que jo li atribueix. Sempre m'ha plagut més anar sol que mal acompanyat.

París ha estat en els temps del materialisme o, traduït en el llenguatge pictòric, de l'impressionisme, la guia del món. Ho fou i encara ho és per aquells que consideren l'art com a quel-

vergeixen les activitats artístiques dels països llatins i els adherits a aquestes tendències externes i hedonístiques de l'art. Us vanteu, amic Gasch, d'ésser d'aquests; no us discutiré el dret que teniu de situar-vos on més us plagui. Dec dir-vos, només, que jo també segueixo el curs dels adveniments artístics parisiens, als quals afegeixo, però, la major fretura que sento d'augmentar aquest coneixement amb el tan precís com puc dels esdeveniments artístics de la resta del món. I, en ús del meu dret, preferesc, a l'honor que vós us feu, el de comptar-me entre els que amen la part profunda, la revelació interna de les coses.

Acarem-nos ara amb les reproduccions de l'excel·lent llibre de Franz Roh. Li retreieu el fet d'haver reproduït obres de Miró i de Picasso que daten de 1920, i a elles oposeu altres que aquests mateixos artistes han pintat en 1927. Sobre això em cal fer-vos notar: primer, que l'edició alemanya del llibre de Roh (la que jo tinc) porta data de 1925. No és lícit, doncs, de prendre per base de la vostra constatació l'e-

dels alemanys) sinó el com es representa el wie dels alemanys) que constitueix el fonament essencial que cal prendre en consideració quan es vol judicar una obra d'art pictòrica. Per tal que aquest apartat de la meua resposta resti més clar, m'explicaré per via d'exemples. Al Museu del Prado, de Madrid, hi ha una pintura atribuïda a Breughel, el Vell — *El Triomf de la Mort* — en la qual es veu representat l'espectacle més fantàstic, quimèric i macabre que hom pugui imaginar, tot, però, pintat amb una tal minuciositat, amb tanta de meticulositat, amb un naturalisme, amb un realisme, amb un objectivisme idèntics a aquells en els quals el propi Breughel representà sempre un ball de camperols, o un dinar de noces. Aspecte infernal o cèlic, somni o sabbat, allò representat no té mai cap valor i sí la guisa de representar-ho. Si els mitjans de què el pintor es val són el naturalisme, el realisme o l'objectivisme, com esdevé en aquest *Triomf de la Mort*, una tal pintura, malgrat el seu contingut fantàstic, pertany al domini de l'objecti-

visme pel simple fet, essencial en tota obra d'art, que la forma correspon a aquesta tendència o manera; només se n'aparta allò que en la pintura és accidental: el motiu.

Parem-nos ara davant la *Vista i plànol de Toledo*, del Greco. ¿Voleu un motiu més objectiu? ¡La vista d'una ciutat i el seu plànol! Doncs bé: malgrat tot, com que aquell qui la pintà fou El Greco, us trobeu davant una representació, davant un com, davant una espiritualització de forma i de color tals, que poques vegades podreu esborronar-vos com ara, acarant que sou a la visió més irrealment fantàstica, més quimèrica, oferta per una simple vista de ciutat, la qual pel motiu hauria de resultar ben al revés.

Per comprendre, encara, amic Gasch, com els Spiess, els Chirico, els Max Ernst pertanyen a la nova objectivitat, n'hi ha prou amb procedir a un anàlisi formal, d'acord amb l'esquema de les diferències formals entre l'expressionisme i la tantes de vegades esmentada tendència novo-objectivista, que hi ha al final del llibre de Roh. Feu-ho i veureu com aquests artistes entren bé en aquesta classificació just per allò que hi ha d'essencial en tota obra d'art: la forma, el mode de representació. Ço que aparentment els en separa és secundari: el motiu, l'objecte representat, tot el que cau fora el domeny estètic-pictòric pròpiament tal.

Tampoc us sembla atinat, amic Gasch, que en el llibre de Franz Roh hi hagi reproduccions d'obres d'Ives Aix, Mauny i Thevenet, les quals, segons vós, pertanyen més al neo-romanticisme que al realisme màgic. Sobre aquest particular ja vaig escriure en el meu article anterior: «els neo-romàntics són completament dins de l'objectivisme, malgrat haver fet el pas del lineal al pintoresc, etc.» Completaré, però, aquesta citació, amb un retorn als exemples: una figura de dona, d'Ingres, és tan objectiva com una de Corot; amb la sola diferència que, si la formació de l'una—la d'Ingres—es fonamenta en un element tàctil, que és la línia, la de l'altre—Corot—recolza en un element òptic: el to, sense, però, que en cap dels dos casos el concepte objectiu en pateixi.

I arribem a la fi. En parlar, amic Gasch, de les llargues llistes que clouen el tantes de vegades anomenat llibre alemany a l'entorn del qual havem debatut amistosament sobre l'evolució de l'art modern—llistes dels nombrosíssims artistes afiliats a la tendència novo-objectivista—veig que afirmeu que Franz Roh ha acompanyat la «majoria» dels noms citats amb aquests mots: *parcialment, molt parcialment, només en part*. Amic Gasch, o vós veieu visions o jo he perdut com-

pletament—rovell propi d'aquests temps—el significat del mot *majoria*. Repasseu les esmentades llistes i veureu com entre els cinquanta-dos noms que componen la primera (els dels artistes que tenen reproducció en el llibre), ni un és acompanyat de cap remarca exclusiva. I en la segona llista, que és una enumeració de seixanta-un noms, només set resten parcialment exclosos amb una de les observacions que vos remarqueu. De cent-tretze noms, que és el total de les dues llistes, ¿us sembla bé, amic Gasch, que set s'emportin la majoria? Estic preocupadíssim amb el pensament de què deueu entendre vós per *minoria*.

Malgrat totes les coses que acabem de dir, i, la per a molts,

per l'estil d'aquests, en compte d'afirmar rodonament que un moviment, qualsevol que sigui, estava desacreditat. Hauríeu així evitat aquesta amical dissensió que, dit sigui de pas, doncs per absolutament closa, puix que si encara resta entre nosaltres algun punt per aclarir, sóc cert, mon car amic Gasch, que amb mitja hora de conversa n'hi haurà prou per a posar-nos d'acord completament.

◆ Al peu de l'article al qual fins ara m'he referit, he vist, amic Gasch, la nota, recensiva d'un article d'Albert Dreyfus als *Cahiers d'art* d'Octubre de l'any passat, en el qual aquest autor comentava el famós llibre de Franz Roh junt amb un altre de Carl Einstein. La vostra nota tenia per objecte: primer, demos-



«LA COLOMA I... EL CAPELL DE LA PAU»
BOIX DE FRANCESCO CANYELLES. — (COL. PRATS)

aparent defensa de la nova objectivitat, insistim en el que ja diguérem en cloure l'altre article. Que no pretenem assenyalar a ningú un camí. Que cada artista expressi el seu sentiment o les seves concepcions amb els mitjans que li semblin més adequats a la fi que es proposa. Que cerqui, com més li plagui, la seva inspiració en el domeny del món de la natura o de la realitat (tan ple de miracles per a aquell que el sap esguardar pregonament) o en el món de l'esperit o de les visions místiques. Aquestes ratlles no pretenen altra cosa que constatar un fet ben palès per a tothom que contempli sense llaunes el conjunt de l'art pictòric moderna i europea.

D'acord, amic Gasch, amb la conclusió del vostre bell i convençut article. Cert que un anhel comú ens mena; cert que defensem tots dos una mateixa cosa; que tenim tots dos els mateixos amics i idèntics enemics, i que, la tendència poètica i la nova objectivitat no són, en el fons, sinó branques d'un mateix arbre: aquest art modern que ens havem imposat el deure de defensar. Em dol que en el vostre article de *La Veu de Catalunya* no escrivíssiu uns mots

trar que no sou l'únic jutge desfavorable del *Realisme màgic* de l'historiador alemany; segon, que els últims paràgrafs, sobretot aquells on Dreyfus afirma que les obres reproduïdes en el *Postexpressionismus* pertanyen a la immediata post-guerra, us donen la raó de guisa categòrica.

Permeteu, amic Gasch, que respongui el vostre apèndix començant per la seva segona part. No, amic Gasch. L'article de Dreyfus, llegit de dalt a baix, no és pas a vós a qui dona la raó de *faisó* categòrica, ans a mi. Vegeu, sinó. D'antuvi Dreyfus constata que, com que Einstein estudia sobretot l'expressionisme i el cubisme, (si dona major importància a aquest darrer, la cosa no és gens d'estranyar, puix que Einstein és jueu) el seu llibre reflexa l'època en la qual la gran guerra i els seus signes anunciadors eren els esdeveniments més marcats. Més avall repeteix que el llibre d'Einstein tot just despassa l'època de la guerra. L'evolució actual, la necessitat d'ordre, de simplificació dels mitjans, de claredat i de llegibilitat, el retorn a un ofici honest i sòlid, regit per les severes lleis plàstiques, ocupen un lloc ben minso, quasi nul. Si Einstein hagués prosseguit el seu estudi fins a aquesta «darrera etapa» crec que adhuc el seu mateix estil hauria sofert una venturosa transformació. Així parla Dreyfus.

En comentar després d'una manera tan superficial com poc favorable el llibre de Franz Roh (l'article era dedicat a aquests dos historiadors i crítics d'art) Dreyfus diu no-

més, que les nombroses i perfectes reproduccions adjuntes al text són escollides, sobretot, entre les obres de post-guerra de tots els països europeus. Així aquest llibre completa el d'Einstein per la seva valor documental. És a dir, car Gasch, que si Einstein, qui estudià l'expressionisme i el cubisme—període de la guerra—és completat per Roh, historiador de la nova objectivitat, aquella darrera etapa de la post-guerra de la qual Dreyfus ha parlat abans (no de la immediata post-guerra com vós dieu) no sé veure quina raó de *faisó* categòrica us dona l'articulista dels *Cahiers*. I en canvi, tinc el dret de dir que ell i jo coincidim en afirmar que el darrer estat de la pintura europea no el representen ni el cubisme, ni l'expressionisme—adhuc el *bulevardesc*—ans la nova objectivitat.

Rest a contestar la primera part de la vostra nota. Vós dieu que no sou sol a apreciar desfavorablement el realisme màgic. Ja ho sé; amb vós hi són adversaris tots els impressionistes i tots els expressionistes; Dreyfus es compta entre els primers, és a dir, entre aquells que vós ataqueu tan a fons, entre aquells que tot ho postposen al plaer visual, a la *manyaqueria* òptica, els que sacrifiquen allò que és essencial a allò que és secundari, superficial i passatger: els matisos. Vegeu sinó el seu parer sobre l'anàlisi de la *Bohemienne endormie*, de Rousseau, que potser us ha passat per alt.

A aquells que no han comprès el sentit del seu llibre, el mateix Roh els ha respost en una correspondència de München, en la qual analitzava una exposició celebrada a can Goltz pel constructivista húngar Moholy-Nagy, que el fet d'haver descrit i estudiat en un llibre una branca de l'art dels nostres dies no vol pas dir, ni molt menys, que hom pretengui atacar o destruir les altres.

Resti tranquil, però, Franz Roh, puix que si un crític de cabaret com Dreyfus se les emprèn contra la seva obra tan fonamentada i seriosa, en canvi un mestre de la ciència de l'art com el professor Dr. Wilhelm Worringer, l'eminent autor d'*Abstraktion und Einfühlung, Formproblem der Gotik i Agyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung* (llibre recentíssim publicat com els altres per R. Piper i C.º, de München) ha escrit no fa gaire temps a la *Frankfurter Zeitung* una recensió del seu llibre, de la qual són els mots següents: *Aquest llibre és una producció clàssica. Pertany al nombre dels pocs treballs sobre l'art modern que ens poden donar la joia de reconciliar-nos altra vegada amb una especialitat de la historiografia artística tan lamentablement desacreditada com aquesta.*

LA VILA

INFORMACIONS LOCALS

◆ El dia 14 traspasà a la vila En Salvador Forment i Catasús (a. c. s.) pare del nostre Domènec Forment. A l'esmentat col·lega i a la seva família els tramet L'Amic de les Arts el seu condol.

◆ Una grata nova de la qual parlarem més detalladament en el pròxim número. Josep Planas i Robert ha inaugurat en un departament de la seva Fàbrica de Gas, un taller per a la impressió d'aiguaforts. Guillem Bergnes ha curat de la instal·lació i uns bells gravats seus són els primers que portaran al mercat artístic els noms de la premsa d'En Planas i de la vila de Sitges. Els que voldríem que Sitges fos un centre de producció artística no cal dir amb el goig que llençem aquesta nova i com ens plaurà d'ampliar-la aviat amb més de detalls.

J. SOLER, IMPRESSOR: VILANOVA