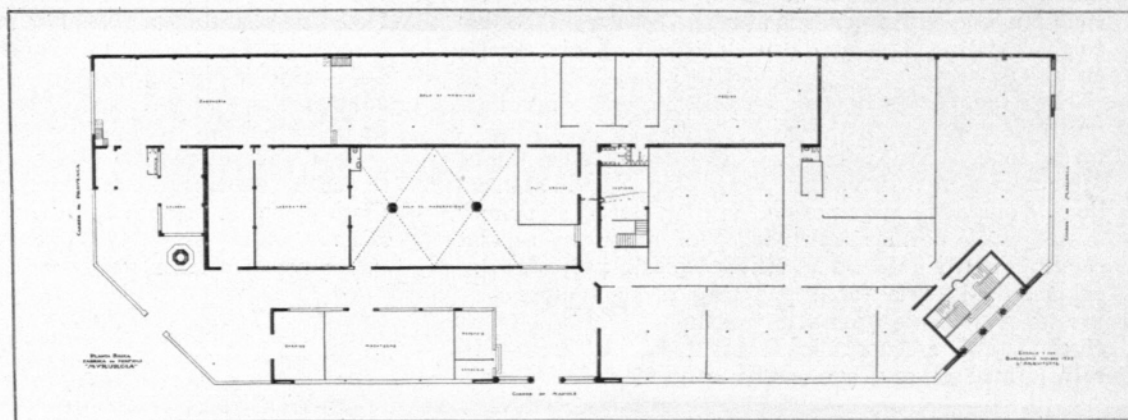
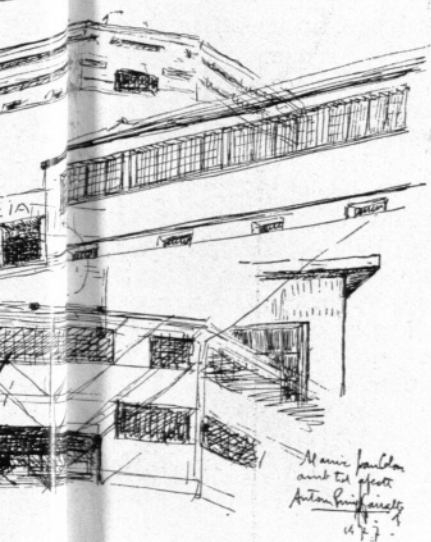
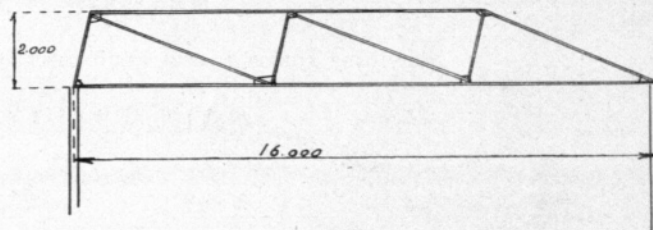
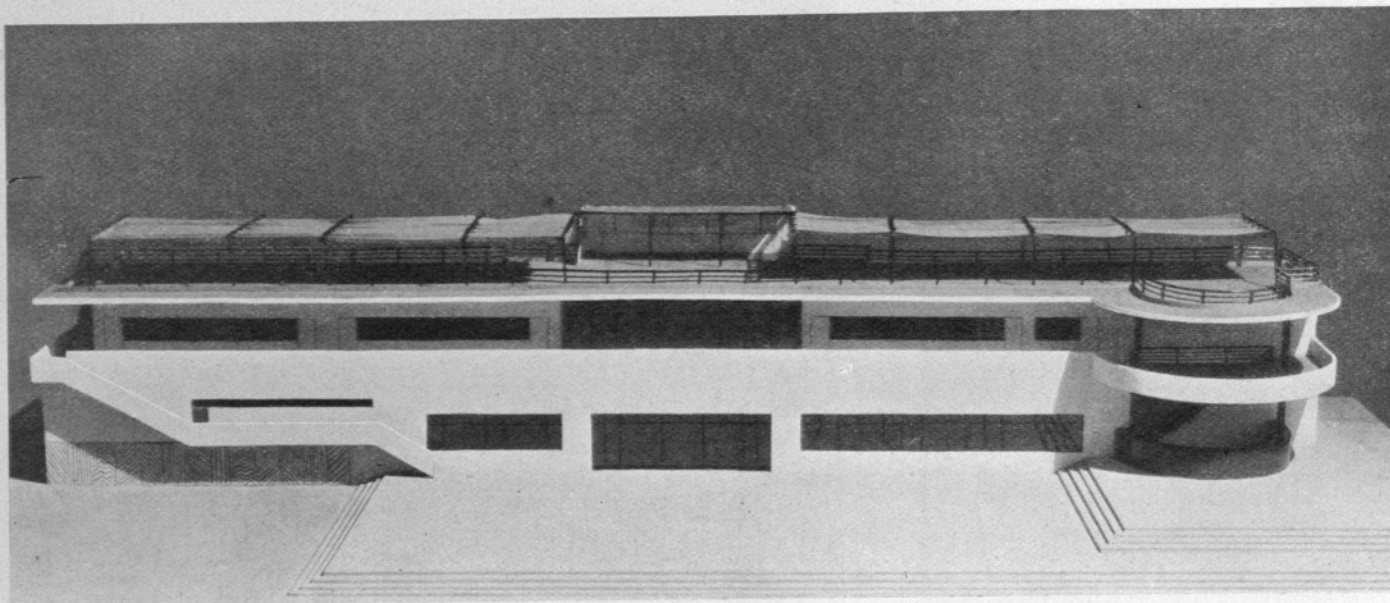


Fàbrica de Perfums

MYRURGIA, S. A.

ANTONI PUIG-GAIRALT





JOSEP TORRES i JOSEP LLUÍS SERT

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

Hotel en una platja

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

SALUTACIO A LE CORBUSIER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

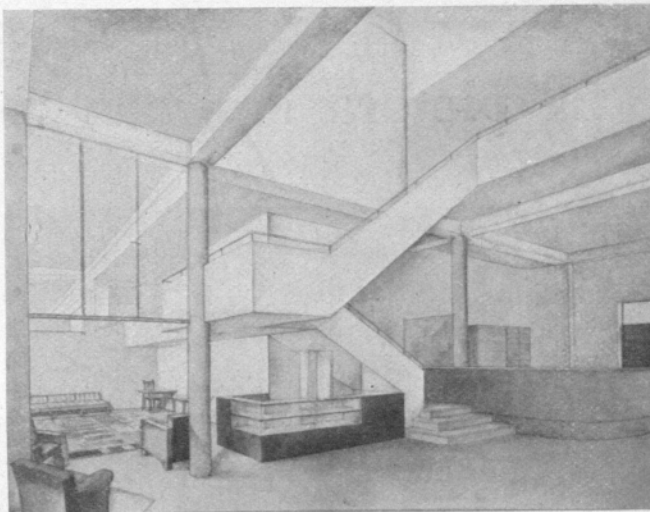
Consta també d'un menjador doble, un a recer i l'altre en la terrassa, comunicant-se ambdós per una escala.

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

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

El terrat s'ha cobert amb un velàrium.

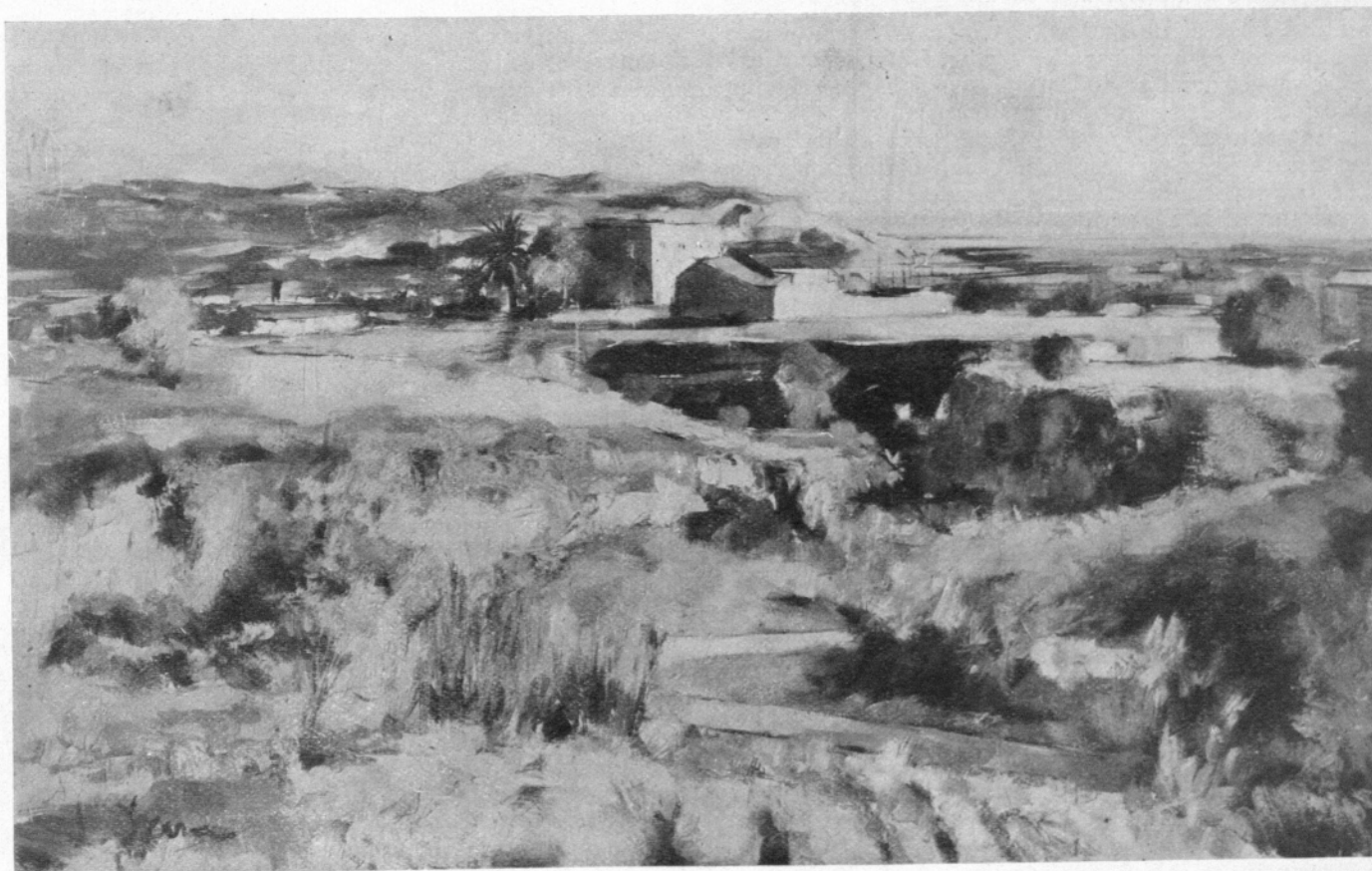
Saludem amb aquesta construcció senzilla el camí



Hall de l'Hotel (Foto Estudi Sala)

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

R. B.



Paisatge

JOAN SERRA

Col·lecció Sala Parés (Foto Serra)

La pintura de Joan Serra i l'arquitectura nova



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pintures joioses, instintives i alhora pensades; intelligents.

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

R. B.



Cosa lírica, 1911

WASSILY KANDINSKY

(Col·lecció van Tak Poortaliel)

Wassily Kandinsky

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

KANDINSKY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

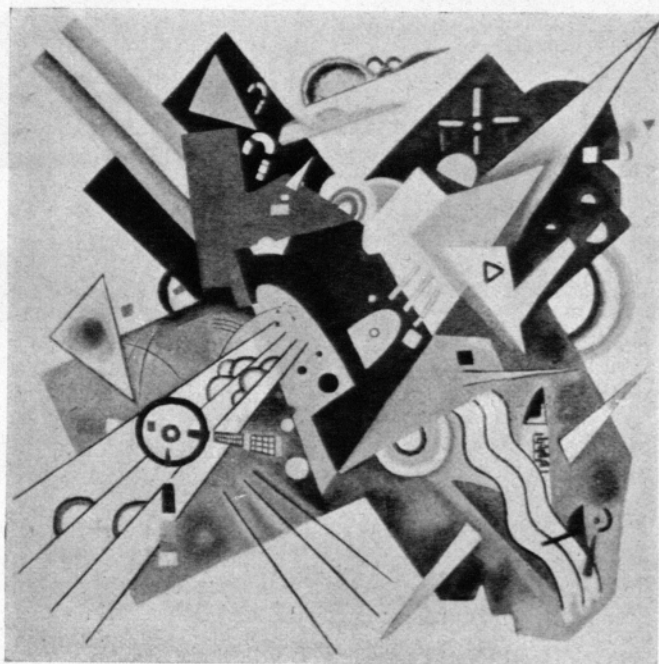
cumstancial, passem a l'afirmació, que ens apar incontestable, de què allà on el factor *productiu* es va desplegar amb més força i més net d'impureses fou en el moviment dit Expressionista, el qual assolí en els països nòrdics; la floració més corprenedora i emocionant, tan corprenedora i emocionant,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

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

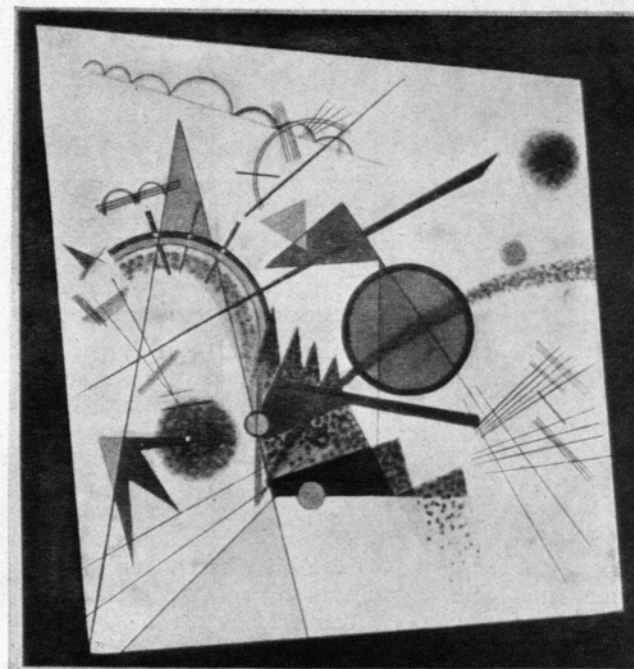
La base de les visions de Van Gogh, però, era el món empíric o exterior, com persisteix a ésser-ho encara per a molts d'afiliats de l'Expressionisme, si bé, però, aquesta tendència porta inexorablement, com escriu Friedric Mürker, «al complet abandó de la realitat objectiva: al joc d'inobjectives línies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

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

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



Angles accentuats, 1925



Dins el quadrilàter negre

(Col·lecció Rubin, Berlín)

WASSILI KANDINSKY

(Col·lecció Schwarz, Charlottenburg)

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

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

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

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

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

M. A. CASSANYES

Comentaris a la tasca de «ensemblier»

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

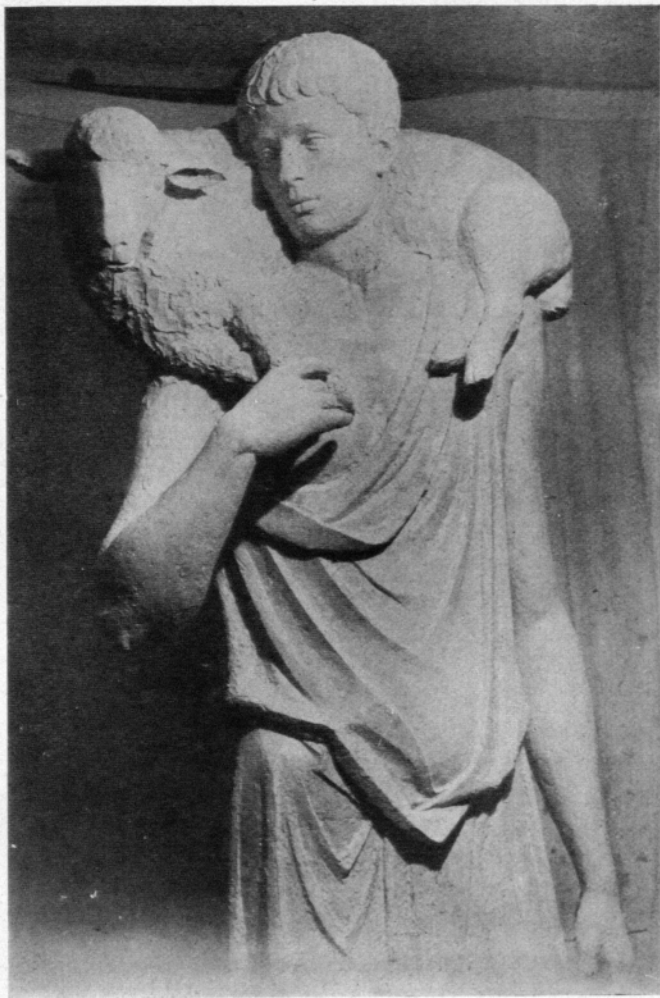
Una construcció que no segueixi els principis fonamentals de l'Estàtica, segurament caurà. Un moble que no sigui útil, també caurà, perquè a la llarga el tirarem pel balcó.

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

* * *

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

MARIUS GIFREDA



Alt relleu

JOAN REBULL

(Escultura monumental)



Retrat del fill de l'artista

JOAN REBULL

(Col·lecció Merli)

Joan Rebull

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

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

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

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

(Segueix a la pàgina 28).

El Circ

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

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

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

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

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

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

Introduïm-nos, però, en *El circ*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SEBASTIÀ GASCH



Paradis perdit. — Xavier Nogués

Esmalts
sobre
vidre de
GRESPOOriginals
de
Nogués i
Humbert

Estiu. — Manuel Humbert

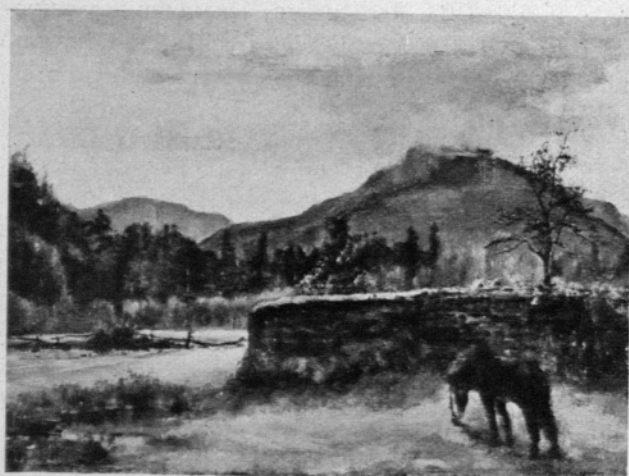
Tres artistes de cinema. — X. Nogués (Foto Godés)



Dibuix. — F. Camps Ribera (Foto Antonietti)



Dibuix. — E. Bosch-Roger

E
X
P
O
S
I
C
I
O
N
S

Paisatge. — Rafael Llimona (Foto Serra)



Paisatge. — Rafael Llimona (Foto Serra)

*motiu
per motiu*

GASETA DE LES ARTS



SUMARI

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

JUNY 1928

ANY I

2 PESSETES

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

1

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

R. 120295

CALVET E HIJO

AGENTS

D
E

DUANA

TRANSPORTS

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

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

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