

GASETA DE LES ARTS

ARQUITECTURA, ESCULTURA, PINTURA, BELLS OFICIS, CINEMA

ANY I. NÚMERO 3

SEGONA ÈPOCA

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ:

VIA LAIETANA, 37, 4.^a - DESPATX 38 - BARCELONA

REVISTA MENSUAL

NOVEMBRE 1928

DIRECTOR - PROPIETARI

MARIUS GIFREDA

ART
ANTIC

JOAQUIM FOLCH I TORRES

ABONAMENT

Un any: Barcelona 17 ptes. Península 18⁺ ptes.

Un trim.^e » 6 » 6'50 »

Amèrica Llatina: un any. 21' »

Altres països: » » 24' »

(Nou números anuals)

ART
MODERN

RAFAEL BENET

Números extraordinaris inclusius. Interdita la reproducció d'Articles i Il·lustracions. Copyright GASETA DE LES ARTS

La decoració dels reversos en els plats daurats de Manisses

UN aspecte interessant de la ceràmica de reflex metàl·lic de Manisses, és la decoració dels seus reversos. Una inspecció del dors de les peces prosseguida al llarg d'anys, ens ha permès reunir una sèrie nombrosa de matèries que la història de la ceràmica moresca no pot menysprear. No que ells tinguin cap transcendència en l'ordre de l'estudi i datació de les peces, car estem convençuts que cap indicació de centre de fabricació no es desprèn d'ells, però tanmateix són un punt de mira curiós, que els amateurs i els col·leccionistes estimaran com una de les característiques més de les seves peces, i sovint, dins la indecisió en què deixa el parentiu i similituds entre els dibuixos de diversos exemplars, poden constituir aquests reversos, una base seriosa i objectiva de classificació.

El primer autor que posà atenció a aquest aspecte de la ceràmica daurada de Manisses, fou Mr. Edwin Atlee Barber, director del Museu i Escola d'Art de Pensilvània als Estats Units d'Amèrica, i el primer qui formà una sèrie dels tipus més comuns. Nou varietats són les establertes per Barber, però sens dubte, el nombros material que d'uns anys ençà han donat les excavacions fetes en els vells forns de Manisses, permeten d'establir-ne algunes més de noves, i nombroses són encara les que dins cada tipus familiar s'hi poden encabir apurant la cosa. Així, ben poc ens ha costat a nosaltres el reunir divuit dibuixos diversos, d'entre l'arreplega de dibuixos que tenim feta, que no baixa d'una quarantena d'exemplars.

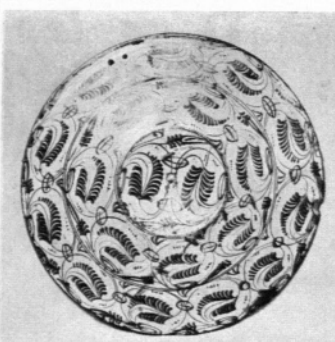
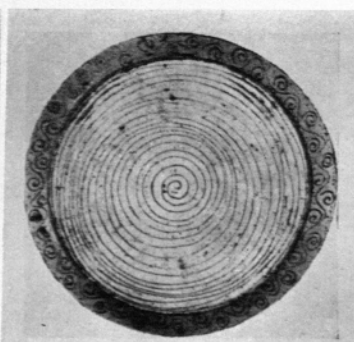
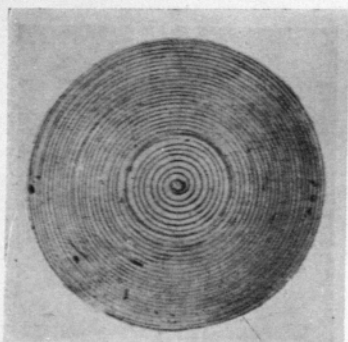
Aquestes decoracions secundàries apareixen en les peces més cuidades. En els atuells de la vaixel·la, era comuna la doble decoració. No parlem de les peces recipients de parets altes, que són generalment decorades per dins i per fora. La bella sopera de Manisses que procedeix de Sant Martí Sarroca, al nostre Museu de la Ciutadella, n'és un exemple. Sens dubte, la famosa vaixel·la que la Reina Maria d'Aragó encomanà a Roil, senyor de Manisses, per a servir la taula reial, seria així decorada. En les peces planes, però, la decoració doble no és tan comuna i potser ací trobaríem un punt de seriació i classificació de les peces, entre les que servien pel parament dels tinells i les que tenien un ús en el qual el revers lluïa.

Els temes d'aquesta decoració són generalment els mateixos que decoren la part còncava del plat, però hem observat que en aquelles peces més nobles, i generalment, en les que tenen a l'anvers un escut d'armes de família, hi sol haver en el dors, una figura heràldica d'animal. Així els dibuixos de reversos amb temes animals, que ací publiquem, tots corresponen a plats amb divisa heràldica. (Figs. 1, 2 i 3).

Aquests bells dibuixos d'animals, típics de l'art moro-gòtic de València, els pintors de la ceràmica de Manisses els han fet com ningú al món. És curiosíssim des del punt de vista artístic, l'estudi d'aquestes belles estilitzacions del bestiar, i l'anàlisi de les seves ascendències i transformacions, dels segles XIV al XVI. La traça i l'espontaneïtat d'aquests artistes, s'arriba a fer compara-



Reversos dels plats de Manisses, amb temes d'animals



4 Temes amb espirals

5 Tema de la ploma

6 Tema de la fulla de parra

ble en molts casos, als dibuixos animalistes dels pintors de la ceràmica grega. En un treball que actualment ens ocupa (Manuel d'Histoire de la Céramique Espagnole) hem pogut dedicar un capítol complet a aquest aspecte de l'obra dels artistes de Manisses, en el qual, la visió de conjunt d'aquestes obres, produeix un efecte totalment insospitat.

A part els temes de bestiar, hi ha entre aquestes decoracions, diversos grups a establir. Un, el més simple, dóna una espiral que omple tota la superfície (Fig. 4), i té una variant en la qual aquest tema és vorejat d'una orla (Fig. 5). Aquesta forma de decoració d'espiral en els reversos, l'hem trobada en exemplars de qualitat molt diversa i és molt comú.

Un altre tipus comú en els exemplars del segle xv, és el dels temes vegetals formant cercles concèntrics, i omplint tota la superfície del revers del plat. El tema de la ploma (Fig. 6), el de la fulla de parra (Fig. 7) hi són molt usats i generalment corresponen amb igual decoració en la part còncava, bé que això no sia constant.

En la més baixa època (segle xvi) s'inicià una decoració, a base de cercles concèntrics. Una roseta central ocupa la part plana del revers del fons del plat (Fig. 8). Volten la roseta central línies circulars concèntriques, en grups de primes separades per altres de més gruixudes. S'hi retroben encara omplint els espais de la vora, els temes gòtics, que ràpidament degeneren. (Fig. 9).

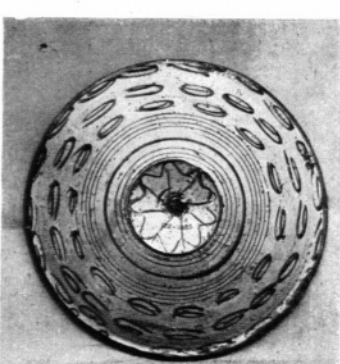
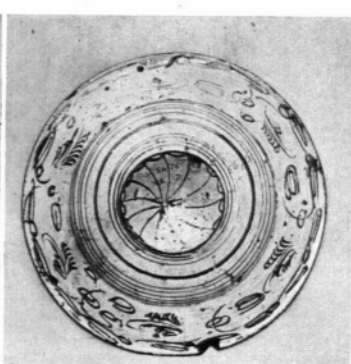
En aquest de la figura 9, el dibuix de les fulles de ploma és molt degenerat si es compara amb el plat de la figura 6, obra del segle xv; hi apareixen elements nous, tals com les línies en ziga-zaga. D'aquesta degeneració del dibuix en fulles de ploma, en són encara exemple les figures 10 i sobretot la 11, en el qual la forma s'ha perdut completament, reduint-se a uns traçats en voluta el·líptica. Degeneració encara de les composicions de roseta central i cercles concèntrics, és l'exemplar de la figura 12, reduït a línies en revolució l'espai que abans es decorava de fullatges.

Com en la decoració general dels plats, la moda del renaixement introduí nous temes i d'entre ells, un de molt usual i típic d'una família és el de les escates, disposades en ordre de cercles concèntrics, amb un tema vegetal al centre. (Fig. 13).

Un altre grup és el de les marques ocupant al centre del plat. Més que de fabricació semblen ésser aquestes lletres distintius de possessió. Les figures 14 i 15 en són exemplars. El tipus de lletres marcant la possessió de la peça és tardà, i generalment datable a la fi del segle xvi i principis del xvii.

Heus aquí un aspecte de la decoració de la ceràmica de Manisses que convé de tenir en compte per a l'estudi d'ella, i que dins un corpus dels dibuixos d'aquesta faiança, que intentàrem fer en el nostre Museu, tindria un interès notable.

JOAQUIM FOLCH I TORRES

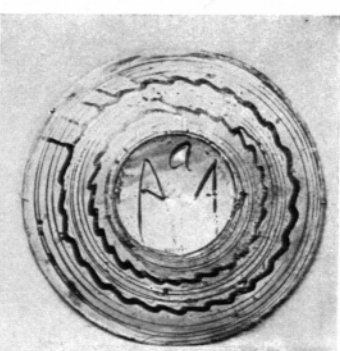
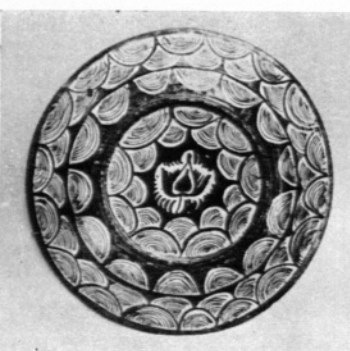
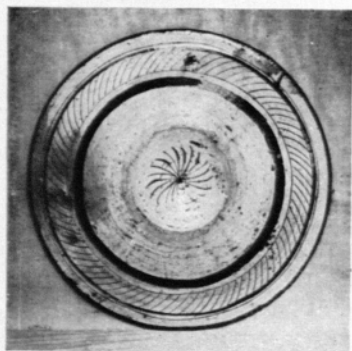


8

9 Temes ornamentals a base de roseta central

10

11



12 Tema amb línies al volt d'una roseta

13

Tema amb escates

14

Temes amb marques ocupant el centre

15

De com la taula de Mestre Alfonso, de Sant Cugat va venir al Museu de Barcelona

La tenien a la sagristia del monestir, escrostonant-se amb la humitat, sense marc i amb poca llum. Poca gent entrava a veure-la, o no en feia gaire cas. Se n'emportava tota la palma l'altar de les Verges, que estava a l'església a mà esquerra de l'entrada, i alguns, pel cap dalt, volien veure la capa de l'abat Viura, perquè deien estava tacada de sang; però la taula de mestre Alfonso no tenia qui li passés la vista, ni per miracle, a la sagristia de Sant Cugat.

Amb En Casellas i En Cabot havíem parlat moltes vegades de la glòria que seria si la podíem arrencar d'allí per a portar-la al Museu... Semblava un impossible. Era aleshores assessor arqueològic del bisbat mossèn Caietà Barraquer, qui tenia per Sant Cugat un deliri especial, i es resistia, tossut encarcerat, a aconsellar al bisbe que donés permís als rectors per a vendre les antiguitats de les esglésies. Els rectors li tenien un odi rabiós. Mossèn Barraquer (que al cel sigui), amb l'edat i les malalties s'havia posat tan magre, que li deien mossèn Bacallà, i amb aquest nom en parlàvem En Casellas i jo en les mil converses que vàrem tenir de retreure l'assessor del Bisbat.

Jo vaig començar la campanya de bones en bones. Em vaig fer amic de mossèn Bacallà, o millor dit, de mossèn Barraquer, i li portava petites notícies, que em facilitava a vegades En Casellas, dibuixets de plantes i vistes de monestirs per a la seva obra *Las casas de religiosos*, etc., que tenia aleshores entre mans.

Però, aviat vaig comprendre que, sense males arts, no podria vèncer la rebequeria de mossèn Barraquer. Deia:

—De Sant Cugat només hi ha un! De taula de Mestre Alfonso només n'hi ha una al món! Les antiguitats són els títols de noblesa de les esglésies. A Sant Cugat s'ha estat cinc cents anys. Vostè no em pot respondre, ningú no pot respondre de què s'estigui quatre cents al Museu! Vaja, no en parlem més!

La sort va ésser que aquell any el monestir, que feia temps s'anava esguerdant, va començar a fer ganxotes com si volgués canviar de jeia. En Casellas i jo anàvem posant als diaris (cosa fàcil) notícies esparverants de la condició deplorable en què es trobava l'església de Sant Cugat. L'endemà jo em presentava infalliblement a casa mossèn Barraquer, a l'hora que sabia podia amoïnar-lo més. Com que aquell cos tan magre, gairebé transparent, no podia funcionar sense ajuda, hi arribava cap a les onze, que era l'hora fatal. Viví en una casa alta, al carrer de Gignàs; es trucava a baix a l'escala, i un cordill obria la porta. La majordona em feia entrar en una saleta amb un canari que ho esquitxava tot de panís. Per fi entrava mossèn Barraquer, blanc, amb uns ulls envidriats,



MESTRE ALFONSO

Taula de la Degollació de Sant Medí, procedent de Sant Cugat del Vallès
(Museu de la Ciutadella, Barcelona)

les mans fines tremolant... De moment em rebia exasperat:

—Vostè per aquí altra vegada! Ja li he dit que no i que no!...

Però després, repensant-se amb la seva senyorial cortesia, s'excusava dient:

—Vostè dispensi, però tenia el clisteri encara a la boca de l'estómac. Tornant a lo de Sant Cugat, no pot ser, en consciència...

—Escolti, mossèn Barraquer, ¿ha llegit el que diuen avui els diaris? Si el monestir s'ensorra i esclafa la taula de Mestre Alfonso, ens quedarem sense monestir i sense taula. Mentre que amb vuit mil duros se'n poden fer moltes de coses! Fins és un *desdoro* pel Bisbat!...

Vuit mil duros! Jo havia fixat aquest preu sense

saber per què. La taula de Mestre Alfonso el mateix en podia valer quatre, que vuit, que dotze. En aquells temps, cap a l'any 1906, vuit mil duros per una pintura catalana eren molts diners, però no eren prous per capgirar mossèn Barraquer.

L'ajuda va venir d'uns quants mal aconsellats admiradors del Monestir, que es van proposar fer una festa de beneficència per a recollir diners al Palau de Belles Arts. La Junta es reunia al palau del Bisbe, presidida per mossèn Barraquer. En Casellas n'era i m'explicava l'efecte que feia la cara blanca de l'assessor amb els llums de dos ciris, sentat darrera una taula amb domàs negre. El cap de casa de la Junta era el famós mossèn Gaietà Soler (a) *el Gravat de can Déu*, que havia fet de trabucaire, historiador, capellà, periodista, etc., etc.

La festa es va fer a tot «gasto», es va matar altra vegada l'abat Viura a Belles Arts, amb un espetec de vestits de l'època i llums que van costar un Congo. Resultat, dèficit d'unes quantes mils pessetes. A la Junta següent es pot imaginar quina cara més llarga devia posar mossèn Barraquer. En Casellas em va explicar que les primeres paraules van ésser de l'assessor, per a demanar comptes al *Gravat de can Déu*. Aquest va contestar:

—¿Què volia que féssim si els catòlics no ens han ajudat? Encara sort hem tingut de la bona gent que no va a missa...

Això de la bona gent que no va a missa, dit per un capellà en una reunió de cal Bisbe, havia fet tan feliç En Casellas, que ho repetia sempre rient com En Gargantua.

El fet és que, després de la festa de beneficència,

mossèn Barraquer es va veure perdut i els tractes es van cloure ràpidament. Primer volia tots vuit mil duros d'un cop. Se li va dir que de moment en cobraria quatre... Va voler la firma d'En Prat de la Riba, no es fiava de ningú més. En Prat va venir un matí a cal Bisbe i allí es féu el toquem i toquem. Em donaren a mi (a mi... que no tenia vint-i-quatre anys) la carta per a l'ecònom del monestir comanant-li d'entregar-me la taula. Jo vaig córrer com un boig a can Casellas i tots dos a can Cabot... i allí vàrem decidir que aquella mateixa tarda aniríem a Sant Cugat a arrencar la taula.

—Ni una hora més!—deia En Cabot.

En Ramon Casas es va prestar a acompanyar-nos amb el seu automòbil, i de bona hora érem ja al monestir.

L'enraonat hauria estat anar allà amb un embalatge ben fet i portar la taula en un camió. Però les negociacions havien durat gairebé dos anys i no teníem espera. En Cabot va enganxar uns papers en les parts que estaven escrostonant-se i vàrem posar la taula ajaguda sobre el seient de l'auto d'En Casas. En Casellas i jo l'aguantàvem en les virades amb les mans. Vàrem baixar el Passeig de Gràcia amb aquell trofeu, i a la caiguda de la tarda el deixàvem al taller de restauracions del Museu. L'endemà En Cabot i el restaurador començaven la feina de posar cada crosta al seu lloc i de rejuntar les fustes que estaven clivellades.

La qüestió ara és saber si la taula de San Cugat durarà altres cinc cents anys al Museu, com va durar al Monestir. És fàcil que mossèn Barraquer tingués raó, però el cert és que tampoc no hauria durat cinc cents anys més, ni cinquanta, tal com la tenien a les darreries a Sant Cugat.

J. PIJOAN

Marian Pidelaserra i Brias

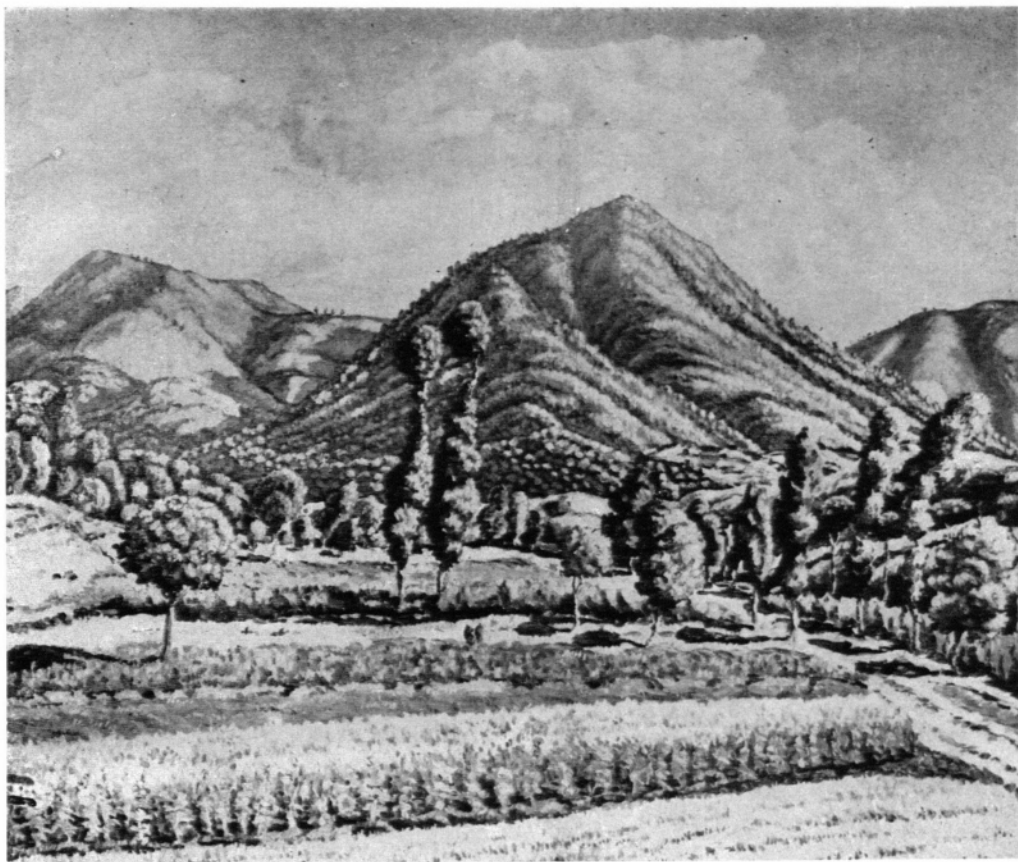
Quan Joan Maragall, en qualitat de president de l'Ateneu Barceloní, patrocinava, en novembre de 1904, la tercera manifestació pública del pintor Pidelaserra, a Barcelona, que es celebrava a la Sala d'Actes de l'Ateneu convertit en saló d'exposició, és possible que influïssin en la seva decisió afectes personals i impulsos del temperament generós del gran poeta envers l'artista renovador que no trobava altra acollida, per a la seva obra, que l'esverament i l'escàndol. Però, és també molt possible que decidissin aquell determini motius d'afinitat espiritual i, sobretot, una rara coincidència entre els dos artistes en la personal apreciació dels espectacles de la naturalesa que Pidelaserra traduïa en color, i Maragall en el sagrat balbuceig de la poesia.

No seria, en efecte, gens difícil trobar en l'obra maragalliana aquest concepte exaltat d'aquells espectacles, que fulgura, d'una manera rutillant, en les teles de Pidelaserra, ni trobar en l'esperit dels dos ar-

tistes, en el fons de llur expressió tumultuosa, una mateixa pau i una mateixa serenor benigna.

Pidelaserra, com Maragall, és un home apacible. I, no gens menys, enfront els motius d'emoció estètica, també, com Maragall, és un home exaltat. «¿Amb quins altres sentits me'l fareu veure—aquest cel blau damunt les muntanyes?...», hauria pogut dir Maragall davant d'aquells nou paisatges del Montseny i les Guillerries, que constituïren aquella exposició, així com ho digué, després, en el «Cant espiritual» de les seves «Seqüències». La devoció panteïsta, pujada de to, de Maragall, la interpretaven també, en un altre art, aquelles pintures de Pidelaserra.

I és que en la paleta de Pidelaserra o en la paraula de Maragall, batega un mateix impressionisme. Per aquest motiu diem que l'exposició de Pidelaserra, l'any 1904, a l'Ateneu Barceloní, no fou un simple fet accidental, sinó que s'hi podrien trobar arrels més fonderes d'espiritual camaraderia.



Paisatge

MARIAN PIDELASERRA

Fot. Godés

Aquella exposició era la tercera que Pidelaserra celebrava a Barcelona, i en la tècnica puntillista d'aquelles teles, l'evolució del nostre artista marcava la seva segona etapa.

La primera fase del pintor, caracteritzada per un agut impressionisme, s'havia manifestat en les seves dues primeres exposicions celebrades, l'any 1902, a la Sala Parés.

La primera, inaugurada el mes de febrer d'aquell any, estava constituïda per tot el bagatge portat de París—vint-i-vuit paisatges del Luxemburg i vores del Sena—, més cinc o sis paisatges dels ravals de Barcelona (Sans), pintats des de l'arribada de París fins a la inauguració de l'exposició; sis quadros de figura, entre ells algun de gran tamany—retrats dels pares de l'artista, de l'Isern i del malaguanyat escultor Fontbona—i un gran tríptic decoratiu, titulat «La Vida», que, més tard, el propi Pidelaserra, en funció de crítica rigorosa, destruï implacablement.

La segona manifestació de Pidelaserra tingué lloc cap a les darreries del propi any 1902, i consistí en l'exhibició d'una sola tela, si bé de gran tamany (uns 4 x 3 metres), retrat dels oncles del pintor, cacàrrec que li fou fet al poc temps d'haver arribat de París.

La quarta manifestació de Pidelaserra consistí en la participació en una exposició col·lectiva celebrada,

també en la Sala Parés, per l'abril de 1905. Al costat d'obres de Nogués, Sunyer, Torres-García, Isern i l'escultor Fontbona, Pidelaserra exhibí els tres paisatges més importants del Montseny—ja presentats, l'any abans, a l'Ateneu—, un retrat de gran tamany, tres grans figures—retrat del germà del pintor i família, retrat del seu pare i altre de la seva mare—i tres paisatges més.

Vingué després una llarga interrupció en l'activitat pictòrica de Pidelaserra, fins l'any 1912, en què pintà sis paisatges de l'Alt Llobregat, Mallorca, Conreria i Corbera, que, sense pública exhibició, passaren al Museu Plandiura. És, aquesta, la tercera època de Pidelaserra. El pintor abandona la tècnica puntillista i ofereix, en les seves teles, una visió punyent i crua d'aquells paisatges. És un moment turmentós en l'ànima de l'artista, i les seves expressions prenen una caracterització tumultuosa i desolada.

Una nova intermitència de deu anys, i, l'any 1922, Pidelaserra pren novament la paleta per pintar un Retaule de la Verge i dos retrats. Altra interrupció, i, en 1925, comencen les obres de la darrera fornada, les teles que han estat exhibides, suara, del 7 al 20 d'abril d'enguany, en la Sala Parés, on Pidelaserra ha anat presentant—fora l'exposició de l'Ateneu—tota la seva obra.



Paisatge

MARIAN PIDELASERRA

Fot. Godés

Aquestes teles assenyalen la quarta fase de la producció del nostre artista. Assimilades ja les preocupacions tècniques—impressionisme, puntillisme—, la passió estètica de Pidelaserra es lliura a un expressionisme desbordant i lliure, d'una caracterització aguda i optimista.

En aquestes teles el pintor no abdica de cap de les seves característiques precedents, però les porta a una maduresa definitiva.

Constitueixen la col·lecció sis bodegons, divuit paisatges i onze figures.

En l'ambient d'interior que envolta els bodegons, el pintor afina la seva sensibilitat en un exercici de matisació, d'estudi de qualitats, de ponderació d'elements. L'ànima plàcida de Pidelaserra es lliura a la sensualitat de les petites coses que van apareixent en les seves tels d'una manera noble, tranquil·la. La caracterització no les deforma ni destrueix llurs especials aspectes. L'obra del pintor és fruit d'una contemplació amorosa i reposada. Les flors, la fruita, el cristall, el metall, la porcellana, prenen, en aquests bodegons, un acord harmoniós. L'ur naturalesa diversa no suscita a l'artista motius d'oposició o violents contrastos, sinó la visió complementària d'una integritat única. Cada un d'aquests quadros és una unitat pictòrica, composta de diferents elements, però

tots ells sotmesos a la llei d'un ritme superior. La sensualitat de llur riquesa essencial—roses, or, porcellana—és una sensualitat calmosa i tendra. El groc de l'or, de «Or i flors», o el de la porcellana, de «Rosas i porcellana», al costat de la qualitat femenina de les flors, pren un aire de joia sobre pell rosada. El pintor, en aquestes obres, no ha limitat, de cap manera, la seva paleta, però n'ha refrenat l'exaltació, deixant les teles en un to menor obert a les més refinades delicadeses.

Però, tota aquesta contenció espiritual de l'artista s'encara amb el paisatge i es desborda. No és aquella exaltació patètica de les sis teles de l'any 1912. Però és un abrandament ple d'excitacions sensorials, que actua sobre els temes i els dona una postura heroica.

El puntillisme de Pidelaserra obeïa a una fervor de l'artista davant la paleta. El fetitxisme del color l'obligava a aquell sagrat respecte de cada pinzellada, simple, pura, sencera. La devoció ha passat, després, de la paleta a l'original, i Pidelaserra en presenta cada element, simple, pur, sencer en una mena d'arquitectura topogràfica, en una mena de descripció puntillista del paisatge, donant a cada objecte la seva valor precisa aguditzada, i cercant la unitat pictòrica de cada tela, no en l'harmonia de tons, sinó en la ponderació de masses.

Així és com Pidelaserra caracteritza aquests paisatges. Els cinc primers, del Tibidabo, lluiten contra una inicial duresa del color, i, no esquivant el problema, sinó aguditzant-lo, arriben a la victòria d'una harmonia tendra i humida.

Després, en els paisatges del Vallès, la paleta de Pidelaserra adquireix una ductilitat nova. L'exageració de característiques s'hi continua, però el triomf del pintor és tan íntegre, que, en cap moment, no s'afebleix l'esforç de la superació; el to alçat esdevé homogeni, i les teles s'aguanten en una superior categoria sintètica.

Pidelaserra no solament pinta els objectes. El seu realisme pasta també les valors immaterials. I en aquestes teles del Vallès, on fulguren les cintes d'argent de les rieres, els pins brillants com vasos de maragda, els pallers daurats i les terres substancioses com una torrada feta a la llar del sol, hi passen, també, com un alè imperceptible, les sensacions del fred, de la humitat, de la xafagor, reflectides en l'espectacle dels cels retallats, de l'herba tendra i de la terra fecunda.

I arribem a les figures, l'obra més discutida de Pidelaserra. Ramon Casellas, en les seves crítiques publicades en les edicions de *La Veu de Catalunya* de 8 de febrer de 1902 i 8 d'abril de 1905—i parlem de Casellas com del crític aleshores més autoritzat—reconeixia l'empenta i el temperament vigorós de Pidelaserra; per respecte a aquestes qualitats, davant les quals havia d'inclinar-se, transigia amb els paisatges; però no s'avenia, de cap manera, a acceptar els seus retrats. «Els retrats de Pidelaserra—deia—són una obra desastrosa», són «la negació de les seves tendències demostrades en el paisatge».

Casellas judicava Pidelaserra com a pintor impressionista, i no podia acceptar, com impressionistes, els seus retrats; l'excitació de caracteritzacions del seu realisme, el posava nerviós. I, no gens menys, mirat amb calma, ¿què són les figures de Pidelaserra, sinó, portat al retrat, el seu mateix abrandament enfront del paisatge?

L'anatomia dels rostres i de les actituds, expressada per Pidelaserra d'una manera violenta, és aquella mateixa caracterització dels seus pins, de les seves muntanyes, dels seus núvols i de les seves prades. Si acceptem l'exacerbació de qualitats en la fesomia dels seus paisatges, ¿per quin motiu hem de rebutjar-la en la fesomia de les seves figures?

Pidelaserra, quan pinta, construeix, edifica. Hi ha en la seva obra un furor de creació. Igual quan pinta paisatge, que quan pinta figura. I aquesta actitud conseqüent no és, en canvi, preada d'una manera igual. I és que, en la figura, el pes dels conceptes imposats per la tradició gravita amb més força i l'esforç per deslliurar-se'n és més difícil i més penós.

El pintor ha posat en aquestes figures una infinita passió amorosa. Són els seus familiars, la seva esposa, els seus fills. Foren, abans, els seus pares. L'excitació del seu temperament d'artista és, en aquestes obres, fruit de la doble sensibilitat de la retina i de l'esperit. Les qualitats exaltades dels retrats de Pi-

delaserra marquen el nivell culminant de la seva abundosa expressió pictòrica, i són, sota les formes ferrenyes que els fan destacar del paisatge, els moments més lírics de la seva paleta.

M. ALCANTARA GUSART

Els Bells Oficis al Saló de Tardor

Cal remarcar la importància de la limitada aportació de les belles obres d'art decoratiu exhibides en el nostre Saló de Tardor (Sala Parés).

Josep Aragay, tan allunyat de la palestra, omplia una vitrina amb les seves ceràmiques i algun gres ornamentat amb grotescos de relleu. En la ceràmica vidriada sencilla que ens mostra l'Aragay, sembla que aquest artista tendeixi amb els seus motius ornamentals vers una escaient modernitat. Els seus gresos en relleu eren, ben segur, el més reeixit de l'aportació.

La senyora E. P. Benigani exposà les seves magnífiques laques, admirades per totes les persones de gust refinat. En algunes d'aquestes laques han collaborat artistes com Xavier Nogués i Francesc d'A. Gali, amb llurs dibuixos, que són una garantia a afegir a la qualitat reeixidíssima de les laques de Benigani.

El moblista i *ensemblier* A. Badrinas exposà alguns dels seus mobles, cada dia més afinats, de sensibilitat i proporció. En els pròxims números de GASETA ens ocuparem de l'art de Badrinas, així com també del de Benigani i Aragay.

Noticiari del Saló de Tardor

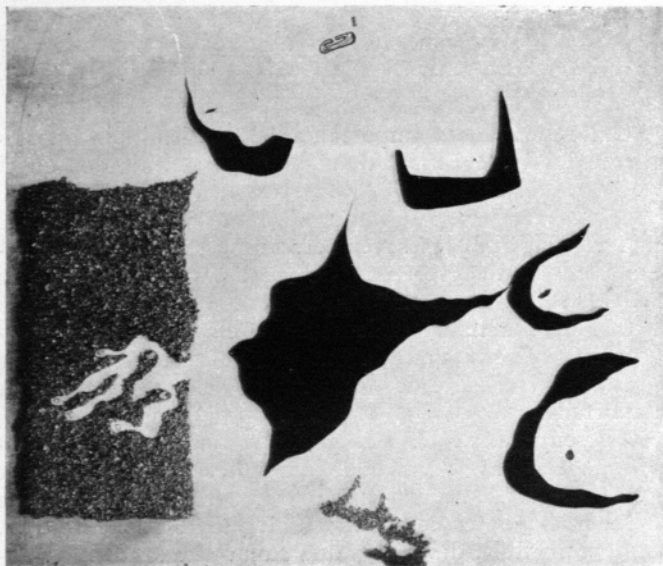
Joan A. Maragall, organitzador d'aquest Saló, ha reeixit d'una manera franca en l'organització de l'actual, que, malgrat algunes absències i deficiències, considerem el millor dels realitzats.

— Notables les conferències donades en el Saló i el discurs d'obertura. El senyor Pere Corominas digué unes paraules plenes de sana passió el dia de l'obertura, el qual donà a la festa una solemnitat major. Les sales de can Parés sobreeixien d'una multitud distingidíssima.

Salvador Dalí parlà davant una concurrència extraordinària sobre art nou, produint-se en el tradicional carrer de Petritxol i en les velles galeries un moviment propi del Barri Llatí o de Montparnasse.

Carles Capdevila parlà sobre el seu tema, «La idolatria del paisatge», davant una concurrència distingida, d'artistes i intel·lectuals. Les coses que Capdevila digué feren pensar i faran pensar als nostres artistes.

A l'entorn de la inaugural de can Dalmau



SALVADOR DALÍ

Dues figures en una platja

Sentir la joia de la convivència amb herois i aventurers, és cosa bona, sempre, però, que d'aquesta joia en pervingui un bé i no solament un enlluernament momentani. Unes lliçons profitoses es poden treure d'unes quantes visites a l'Exposició Inaugural de les Galeries Dalmau, en la qual dominaven les tendències que, per entendre'ns, hem convingut d'anomenar avantguardistes.

En altre lloc valorarem algunes de les obres exhibides: les de Dalí i Barradas, sobretot, foren subratllades per la seva importància; com també algunes altres esmentades pel seu interès, encara que menys reeixides que les dels artistes susdits. Però, també aleshores es féu remarcar la vacuitat tristíssima de la majoria de pintures i escultures que enronraven les poquíssimes obres importants.

I és que en tots els temps i amb totes les fórmules, sempre els bons artistes es coneixen d'una hora lluny. No és pas l'estil que salva l'obra, sinó que és l'artista amb els dons d'intel·ligència, espiritualitat i sensibilitat la que la salva.

Amb tot i tenir present que per damunt les fórmules hi ha el talent, cal considerar — és clar — que aquest serà molt més manifest si s'aplica a formular una obra dintre les lleis estètiques adequades a cada art.

Sembla que algunes de les darreres tendències artístiques no tenen altra preocupació que anihilar la

natura; no tenen altra preocupació que l'odi al que és concret. Volen fer una pintura i una escultura gairebé sense imatges: una pintura i una escultura no representatives. Algunes de les obres de pintura i escultura abstractes, que han volgut donar els homes de la lírica pura, com Kandinsky i Brancusi, per exemple, són, però, alguna cosa més que temptatives en aquest sentit «nihilista»: són obres que emocionen per llur «musicalitat». No es dirigeixen aquests artistes als ulls que recorden la realitat, sinó als ulls de l'ànima, fets pel pur somni. Amb tot i la gran emoció que aquestes obres desperten en nosaltres, no ens satisfan del tot pel seu «parcialisme». I és que nosaltres tenim una idea «integral» de la pintura i de l'escultura, la qual no s'allunya, amb tots els desigs d'infini, dels signes concrets, com els homes, els arbres i totes les altres formes dels regnes de la natura, realitzats pictòricament o escultòricament. I quan aquestes idees totals de la pintura i l'escultura es mutilen, o es cau en un realisme eixorc o en la màgia. És clar que nosaltres preferim aquest extrem darrer a l'altre.

Cal a l'artista una idea «absoluta» del seu art, per a no envair el clos de l'art dels altres. Cal al pintor una idea «absoluta» del seu art, com cal que aquesta idea la posseeixi l'escultor, i així no serà mai envaït per aquests el terreny de la música o de la poesia. Una poesia i una música deslligades de les seves lleis, de les lleis — almenys — de la seva materialitat.

Fa temps que creiem que aquest alat «musical» o «poètic» és la raó suprema de totes les arts, i, naturalment, de les arts plàstiques. Però precisament perquè aquestes arts són plàstiques hom ha cenyir-les a un ordre que entri pels ulls, com la música i la poesia hom ha de cenyir-les a un ordre que, tot i dirigint-se a l'esperit, entri per l'oïda. És evident que la «musicalitat» ens satisfarà molt més en les arts plàstiques si està donada dintre les lleis estrictes de la materialitat de cada art, que si ens és donada d'una manera descenyida a aquesta materialitat. Que aquesta «musicalitat», per tant, ens sia donada en pintura d'una manera absolutament pictòrica, en escultura d'una manera ben plàstica i en arquitectura com un cant raonat de les estructures i els volums.

I escrivim musicalitat, no solament en el sentit afuat cap a l'ànima, que té per molts aquesta paraula, sinó també en el sentit «arquitectònic» que té a més, per mi, aquest mot. Construcció, ritme, harmonia; alhora, però, caldrà que totes aquestes virtuts serveixin per a expressar una miqueta d'infini, tenint en compte que aquest infinit sigui ben clos dintre la matèria que hom escolleixi per a plasmar-lo.

Ben segur que si hom hagués tingut sempre pre-

sent aquest «totalisme» estètic, no hauria estat menester l'avantguardisme en totes les seves facetes, que no han estat altra cosa que el «memento» de diversos aspectes sovint essencials que certes fórmules uns anys en voga havien oblidat.

No és pas el desig de novetat el que ha mogut sovint alguns artistes d'aquests darrers temps, en els seus afanys de recerca, sinó que fou el desig d'eternitat. És clar que gairebé mai aquest desig no s'ha donat d'una manera pura, sinó mesclat també amb la trista preocupació de fer-se admirar per l'audàcia o simplement per l'extravagància.

En el fons, però, tot el que s'ha escaigut en aquests darrers anys ha estat fruit de reaccions i contra-reaccions, el procés de les quals és ben clar. De l'estètica positivista de l'impressionisme es va a parar al simbolisme, d'ací es passà al «fauvisme», que en el fons n'és una derivació. Del cubisme, mescla matemàtica i poètica—molt més racional que anímic—, hom va fins al purisme, el qual n'és la derivació gairebé netament matemàtica.

Com a contracop es produeix l'expressionisme i el visionarisme, fins a arribar a l'empírica exageració d'aquest darrer amb el super-realisme. Cada una d'aquestes tendències representa recerca en un aspecte parcial de l'obra d'art: el pèndol va de dreta a esquerra, i com més s'accentua la tendència «arquitectònica» de la pintura, per exemple, més lluny marcarà en sentit contrari. Marcarà *espiritualisme*, *instint pur* o *automatisme*.

Ben segur que després de tot aquest batibull romàntic el pèndol anirà a parar fins al *realisme*, i no solament el realisme de la *nova objectivitat*, sinó un realisme verista—fotogràfic—, el qual representa un desequilibri de «massa salut», que és la pitjor de les malalties que pot patir una obra d'art. És sempre difícil, doncs, assolir el «totalisme», car la nostra natura és limitada i gairebé sempre percep únicament algunes facetes de la multicaçada veritat.

Els ignars, però, de totes aquestes reaccions i contra-reaccions de bona part de les arts actuals, únicament en copsen la «novetat». És nou—diu molta gent—i calla encongida, quan no comprèn, per por d'ésser considerada estulta, com aquell qui protesta com un energúmen. Hi ha també el cas del «snob».

El pitjor és que tots aquests casos d'estultícia—car snobisme és estultícia distingida—es donen entre els artistes. Hi ha el conreador de l'avantguardisme per pur esperit de novetat, i hi ha l'artista que calla discretament davant les obres que no entén, i hi ha l'artista que combat totes les facetes de l'avantguardisme com un arrencaqueixals: amb l'únic objectiu d'imposar la seva mercaderia.

De totes aquestes posicions dels homes d'art davant l'avantguardisme, solament ens interessa la primera—les altres no cal combatre-les, car es combaten soles. En canvi, de la posició de l'artista adaptant les fórmules avançades per pur esperit «modernista», en pervé a l'obra que aquest plasmi un mal de mort. Aquest adora el *Toujours nouveau*, sense considerar

que en art el que compta és la intensitat i no la pura novetat.

És innegable que aquests cultivadors del *toujours nouveau* esdevenen a la fi sincers—no hi ha mitjà millor per esdevenir sincer que la rutina—, però l'art llur ha envellit l'endemà de la naixença, car solament havien fet obra de modiste. Aquest pecat venial del *toujours nouveau* era el que feia tan migrades bona part les obres exhibides en l'Exposició Inaugural de Can Dalmau.

Cal, doncs, recordar sovint que hi ha moltes menes de novetat: hi ha el *toujours nouveau* del basar que envellaix cada temporada, i hi ha aquella altra novetat que amb els anys es tornarà rància—esdevindrà clàssica—, i és aquesta l'única novetat que compta. És a dir, hi ha una novetat que no té res a veure amb la moda; una novetat que és més forta que nosaltres mateixos i que també pot manifestar-se—ja que la seva natura és espiritual—dintre les fórmules de l'art tradicional, que no vol dir art envellit, sinó art constantment renovat dintre una normalitat escaient. És així que costa més d'ésser modern. En canvi, emprant fórmules noves, cada temporada hom pot fer envellir molt de pressa les obres.

Fins en els casos genials com els de Picasso, aquest



RAFAEL BARRADAS

Saàs

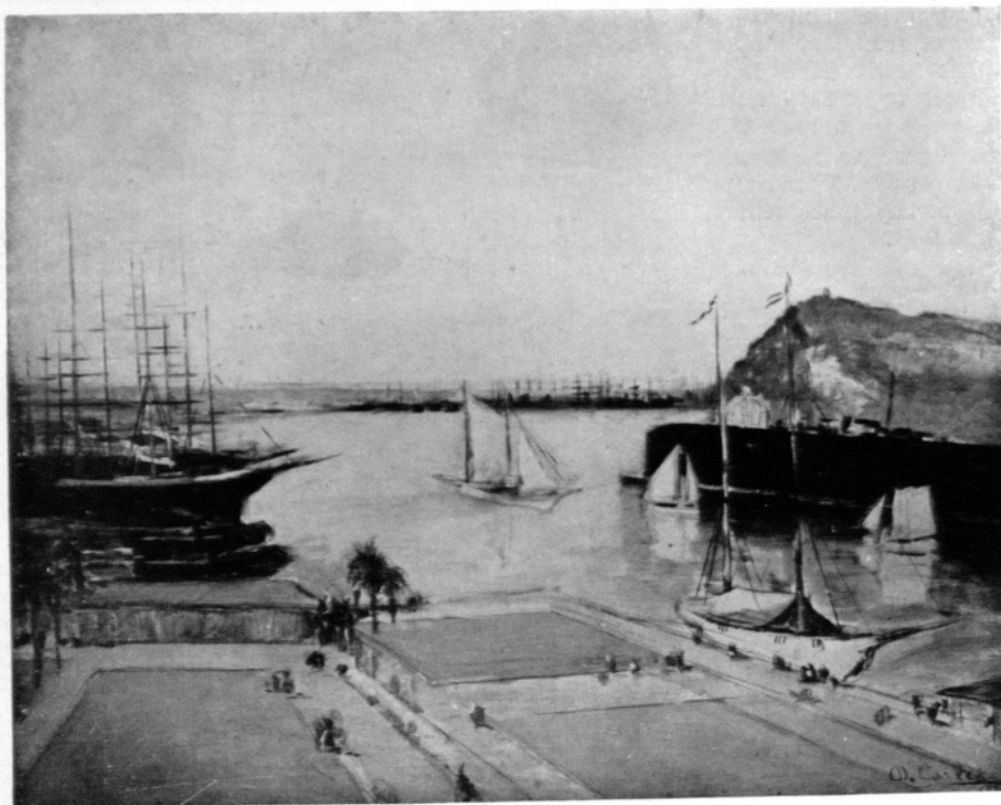


RAFAEL BENET

La carretera

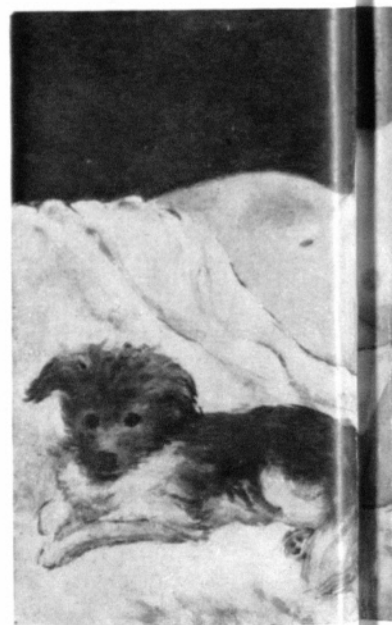


ALFRED SISQUELLA



D. CARLES

Port de Barcelona



JOSEP MOMPOU



Figura



Nu



JOAN SERRA

Paisatge



JOAN COLOM

Paisatge empordanès

fracàs es fa patent: hi ha en l'obra del gran malagueny, mesclades, tristíssimes impureses que la rebaien. L'estil baixament decoratiu es fa present en molts aspectes de l'obra picassiana. Em mirava aquests dies una sèrie de reproduccions de pintures antigues d'aquest gran artista, i cal dir que, considerant-les en el seu aspecte plàstic, me'n sentia decebut, les fórmules de l'art de Picasso havien envellit d'una manera tan particular, que l'olor cadavèrica de les mateixes perjudicava el perfum fortíssim que la gràcia del malagueny, havia deixat en aquelles pintures. És a dir, el vas que conté el perfum no el tanca prou bé, i aquest corre el risc d'esbravar-se completament amb els anys.

I és que les fórmules emprades per Picasso, eren sovint les tan tronades del modernisme—aquella *fi de segle* ens ha fet a tots molt mal, del qual tardarem a guarir-nos. Aquell modernisme cartellístic i efímer, produït per la pura gana de novetat, sense estar recolzada en cap necessitat racional. I bona part de l'art modern es recolza en les fórmules d'aquesta *fi de segle*, i per això les escoles i els genis, des d'aleshores, es succeeixen amb una velocitat esfereïdora, que del caos d'on havien eixit tantes vegades, els torna a l'oblit.

Hem fet un art nou de «magazine», un art de «modiste», i per tant no hem fet un art etern, ço que, sense preocupar-nos massa, hauria d'haver-nos preocupat una miqueta més.

Les normes de l'escultura i de la pintura, fa molts segles que han estat fixades. Bona part de les novetats que s'han anat succeint des de la *fi de segle* XIX, no han fet altra cosa que trencar el sentit—la direcció—adequat de les arts plàstiques. I fins molts d'aquells que no l'han perdut del tot aquest sentit, estan tarats de tots els pecats venials de l'època.

Cal dir, però, que al costat de la trista frivolitat que ha destenyit el nostre temps, hi ha hagut fortíssims intents de retorn al sentit de les arts plàstiques, els quals s'han produït amb més o menys puresa. El cas Cézanne és un cas de vident—a vegades sense traça—que torna les coses a lloc, en quant a la pintura, com Maillol i Manolo retornaren a l'escultura el plom i el sentit que s'havia gairebé perdut. Com Le Corbusier, entre altres, i potser tampoc amb un sentit massa integral, havia retornat a l'arquitectura la seva substància.

Però amb una velocitat alarmant els artistes dels nostres temps han recorregut a les expressions parcials, car fins un relatiu sentit de totalitat sembla ésser inconciliable amb el sentit d'intensitat.

¿És que la pura sensibilitat delicada i afuadíssima de Dalí, i el constructivisme delicat de Barradas, fóra impossible de plasmar-los amb idèntica intensitat amb un concepte més *total* de l'art de la pintura?

RAFAEL BENET

SALÓ DE TARDOR

La pretensió d'encabir tots els expositors del Saló de Tardor d'enguany en el limitat espai disponible, és perillosa: l'obligada concisió, gairebé epigramàtica, la reducció de la crítica a fórmules que no siguin «boutades» lleva possibilitats de precisió i matisació. Però no hi ha altre remei, i, catàleg en mà, comencem, renunciant per endavant a agrupacions d'escoles i tendències, a cap estudi de conjunt. Quant a això darrer, per a seguir la tònica de brevetat, diguem que tots els expositors, a part guanys individuals, parcials, van fent el camí que ja els coneixem.

Rafael Benet presenta un paisatge i una marina que assenyalen, sobretot aquesta darrera, novetats de resolució: la paleta més acolorida, l'aire més transparent, la major espontaneïtat fan pensar que aquestes són les teles més directes, menys travades, de sensibilitat més aparent que hem vist d'aquest pintor.

Bosch-Roger segueix essent el pintor que amb pocs elements procura donar el màxim d'intensitat. Dintre la seva gama pròpia sembla iniciar un simpàtic enriquiment de paleta que no minva intensitat a les seves obres.

Artur Carbonell ha exposat una figura femenina,

resolta amb honradesa i tímidesa alhora. Domènec Carles, a més a més de les acostumades flors, ha dut al Saló un visió del port de Barcelona, lleugera, desenfegada, simplificada. A. de Cabanyes ha contribuït amb una de les seves marines, i A. Cardunets amb un paisatge, ambdós sense sortir-se de l'habitual. Joan Colom, amb un magnífic paisatge i una nota ràpida; en aquesta prova games noves en ell; en el primer, maneja com mai la seva riquesa de colorista al servei d'una ampla visió. El paisatge de Ramon de Capmany ens sembla un avanç en l'obra d'aquest pintor: els detalls hi són més equilibrats en relació al conjunt. Francesc Canyelles reïx parcialment en la seva composició decorativa, *Noia de la fruita*. F. Camps-Ribera segueix desorientant-nos; de les mostres d'aquest pintor en l'actual Saló, preferim el dibuix aquarellat *Les dues amigues* al paisatge, escapada cap a una provatura de dubtosa eficàcia. Ferran Callicó, en els seus cèlebres retrats a la mina de plom, ens sembla el de sempre: escrupolosos, però mancats. De Pere Créixems coneixíem, fins ara, reproduccions de revista o il·lustracions de llibres. L'obra que ha exposat, *El Rastro (Madrid)*, és una obra anecdòtica, formulista,



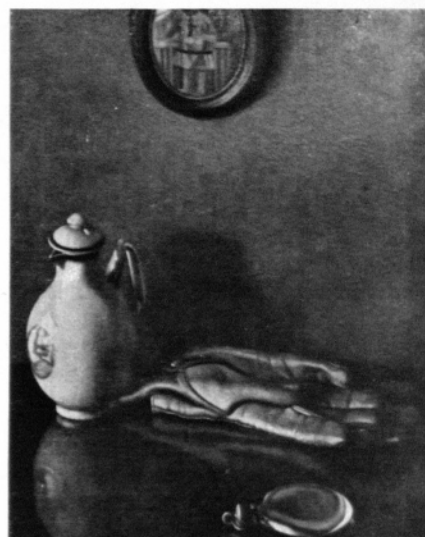
JOSEP OBIOLS

Figura



PERE CREIXAMS

«Rastro»



FELIU ELIAS

La Calaixera



BOSCH-ROGER

El port



RAMON DE CAPMANY

Paisatge



MANOLO

Dona asseguda



APELES FENOSA

Cap de nena



R. SOLANICH

Relleu