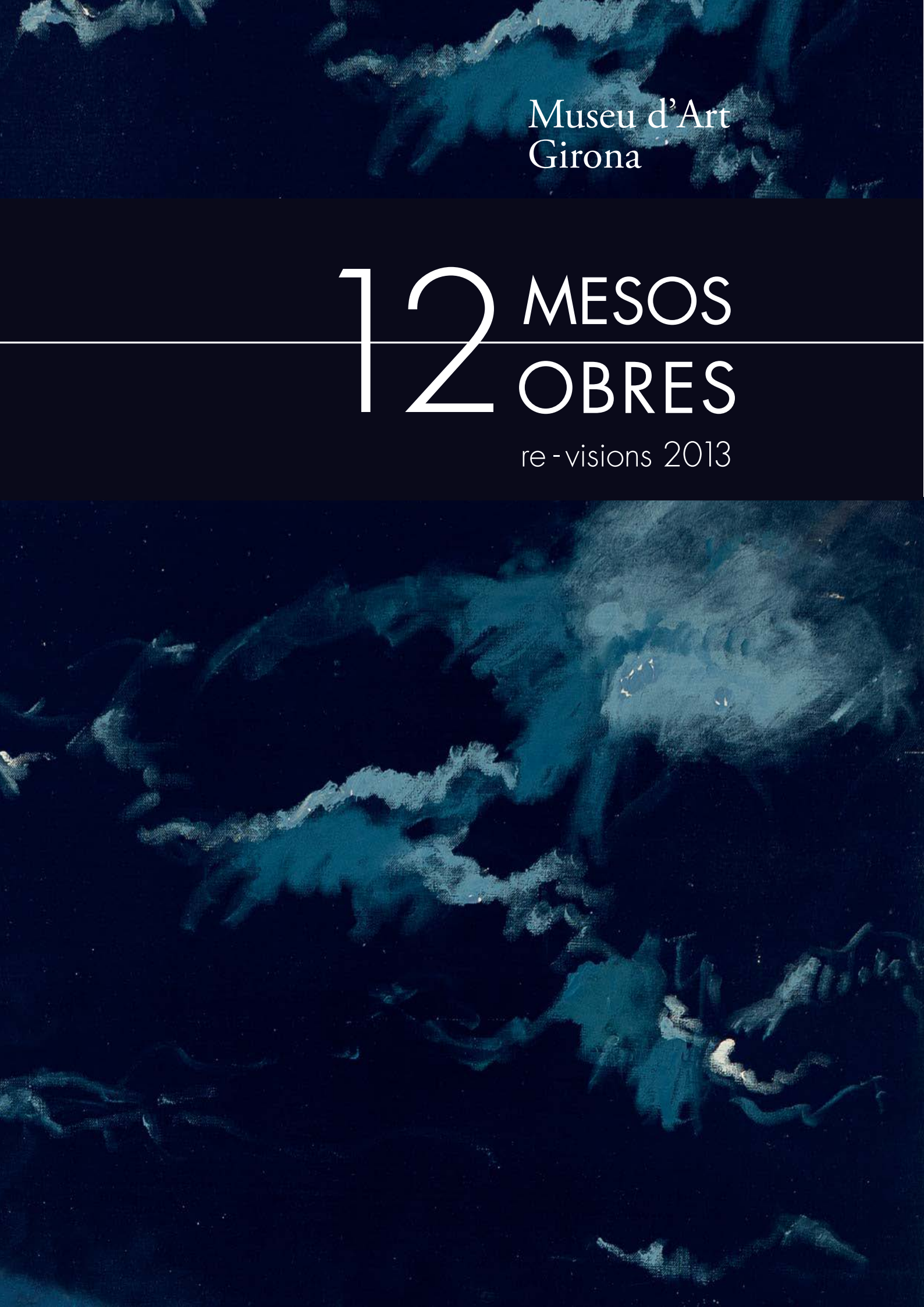




Museu d'Art
Girona

12 MESOS OBRES

re - visions 2013

CATÀLEG

COORDINACIÓ

Aurèlia Carbonell, Antoni Monturiol

ASSESSORAMENT LINGÜÍSTIC

Anna Asperó

FOTOGRAFIES

© Rafel Bosch

DISSENY I MAQUETACIÓ

www.victoroliva.com

IMPRESSIÓ

Impremta Pagès

Dipòsit legal: B-27.778-2014

ISBN: 978-84-393-9240-8

© DE L'EDICIÓ

Museu d'Art de Girona

Agència Catalana del Patrimoni Cultural.

Departament de Cultura.

Generalitat de Catalunya

© dels textos, els autors

© de les fotografies, l'autor

ISBN: 978-84-18986-13-0. 12 mesos, 12 obres.

Museu d'Art de Girona 2014 (ed. Electrònica)



MUSEU D'ART. GIRONA

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. 972 20 38 34

www.museuart.com

EXPOSICIÓ

ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ

Museu d'Art de Girona

DIRECCIÓ

Carme Clusellas

COMISSARIAT

Antoni Monturiol

COORDINACIÓ

Aurèlia Carbonell

DISSENY

Leticia Martín

CONSERVACIÓ / RESTAURACIÓ

Elena Boix

MUNTATGE

Elena Boix

Antoni Monturiol

Jaume Soler

RETOLACIÓ

Impacte Rètols

COMUNICACIÓ

Marina Garcia

12 MESOS
OBRES
re - visions 2014

17 gener – 12 abril 2015

Índex

Hi ha més dies que llonganisses JAUME BERNADES I POSTILS	3
12 mesos, 12 obres. re-visions 2013 ANTONI MONTURIOL I SANÉS	5
Gener · <i>Cant a la natura</i> de Miquel Plana i Corcó DOMÈNEC MOLI I SERRA	6
Febrer · <i>Circ barat</i> de Joaquim Pla i Dalmau GENÍS MATABOSCH I EIXIMENIS	10
Març · <i>Estudi en Gris</i> de Prudenci Bertrana i Compte ADELA GARCÍA I JAIME	14
Abril · <i>Bol de Besalú</i> DAVID WHITEHOUSE (†) I ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ	18
Maig · <i>Robot</i> de Ferran Maese i Ventosa JOAN VALLÈS I VILLANUEVA	22
Juny · <i>Ara portàtil de Sant Pere de Rodes</i> JOAN NASPLEDA I ARXER	26
Juliol · <i>Marina</i> de Josep Soler de Morell i Ysamat GLÒRIA BOSCH I MIR	30
Agost · <i>Escena amb Dant i Virgili</i> d'Antonio Graner Viñuelas JOSEP M. TRULLÉN I THOMÀS	34
Setembre · <i>Nu femení</i> de Francesc Torres Monsó ROSA GIL I VILA	38
Octubre · <i>Sense títol</i> de Dai-Bih In HIEN CAO NGUYEN	42
Novembre · <i>L'Onyar a Girona</i> de Mela Mutermilch NARCÍS-JORDI ARAGÓ I MASÓ	46
Desembre · <i>Creu coral de Sant Joan les Fonts</i> MARIA VIDAL I JODAR	50

Hi ha més dies que llonganisses

De la mateixa manera que en qualsevol llar familiar només es posen i s'exposen a taula aquells aliments que es volen oferir als comensals i tota la resta es guarda en les millors condicions possibles al rebost, al celler o a la nevera per a àpats i dies futurs, en qualsevol museu només s'exposa també, de manera permanent o durant períodes llargs, una selecció ben escollida dels objectes o obres que cada institució museística posseeix i guarda. L'exposició permanent a les sales d'un museu constitueix el «menú» que el museu en qüestió ofereix a tot visitant més o menys famolenc de coneixements i noves sensacions.

A més del «menú», però, en tot museu es pot sol·licitar la «carta». És a dir, veure, consultar, estudiar les obres que no estan exposades i que es guarden a les sales de reserva o «rebost» del museu. En la majoria de casos el nombre d'obres reservades, ja sigui per raons d'espai o pel discurs expositiu, supera el 30% o el 40% del contingut total del museu.

Com que tothom té dret a conèixer i a fruit de la totalitat del patrimoni que cada país i cada museu conserva, els museus intenten satisfer aquest dret renovant de manera periòdica i parcial els seus «menús» o exposicions permanents organitzant exposicions temporals amb els fons de reserva, dipositant o deixant en préstec a altres museus part d'aquests fons, publicant catàlegs on es mostrin i s'expliquin la totalitat d'aquests fons, facilitant l'accés a tot el contingut del museu a investigadors, estudiosos i a tothom que hi mostri interès i ho demani, etc.

Conscients d'aquest dret i a fi de satisfer-lo el màxim possible, el Museu d'Art de Girona organitza cada mes, des de fa ja més de vint anys, l'activitat «Un mes, una obra». Aquesta iniciativa consisteix a elaborar, cada mes, un estudi a fons d'una obra de les reserves i exposar-la durant tot un mes en una sala del museu acompanyada d'un rètol explicatiu amb el resultat de la recerca feta prèviament per un especialista. Com a novetat i per aprofundir més en la divulgació d'aquestes obres entre un públic cada vegada més ampli i heterogeni, hem considerat oportú completar l'activitat «Un mes, una obra» amb una exposició conjunta i anual de les dotze obres estudiades i exposades durant l'any anterior, amb el títol *12 mesos, 12 obres*. A més, amb l'objectiu d'arribar al públic que no ha tingut l'oportunitat de visitar el museu durant l'any i per tal que quedi constància escrita de tota la tasca duta a terme, creiem que és necessari crear una petita publicació o catàleg anual, per oferir-lo als nous visitants i a tothom en general. Així ha nascut aquest llibret que teniu a les mans, el primer *12 mesos, 12 obres* del Museu d'Art de Girona, i així esperem també intensificar el coneixement i la divulgació de les nombroses obres que aquest museu guarda i conserva al seu «rebost».

Jaume Bernades
Director del Museu d'Art

12 mesos, 12 obres re-visions 2013

El Museu d'Art de Girona realitza des de l'any 1994 l'activitat que ara anomenem *Un mes, una obra*, que permet, revisar, documentar i estudiar diverses obres de les quals es té poca informació. Sovint s'encarrega un text a un especialista o estudiós d'aquell objecte; d'altres vegades l'obra escollida té a veure amb alguna de les activitats que el Museu programa durant aquell mes (una exposició temporal, un esdeveniment puntual de la ciutat...) que serveixen de pretext per a triar aquella obra concreta i no una altra.

Periòdicament també s'encarreguen alguns textos a persones vinculades a d'altres camps o disciplines alienes al món de l'art. És interessant poder recollir diferents punts de vista que afavoreixin l'acostament de públics diversos.

Amb aquest catàleg hem volgut mostrar el conjunt de les obres seleccionades per a l'exposició **12 mesos, 12 obres** de l'any 2013. La intenció és que aquesta publicació tingui continuïtat els propers anys per posar a l'abast del públic els estudis d'aquesta activitat duts a terme durant cada any.

Antoni Monturiol

Comissari de l'exposició



Gener 2013

Cant a la natura, pintura guanyadora del premi de la Diputació de Girona de 1978, s'emmarca dins la producció artística de Miquel Plana, situant-la en el marc d'uns elements recorrents al llarg de la seva producció. La natura era molt present en les seves il·lustracions. Va utilitzar la flora -una flora molt personal- diverses vegades, masses vegetals íntimes i metafísiques.

Domènec Moli i Serra

Cant a la natura Miquel Plana i Corcó

1978 · Oli sobre tela

100 x 100 cm

Núm. reg. 131.006

Fons Diputació de Girona



Com molt bé diu Mireia Sopena, en el pròleg a la darrera obra d'en Miquel Plana, en la persona del nostre amic s'hi aplegaven la humilitat de l'artesà i l'ambició de l'artista. La humilitat de l'artesà es manifesta en la seva obra per la temàtica habitual, quotidiana, propera: la botànica (herbari, flora, paisatge), la naturalesa, estilitzades noies, miratges, ocells, pluja... Una vegada més l'exemple d'una obra local com a accés a la universalitat. L'ambició de l'artista no és difícil de trobar quan es fa la valoració del context de la seva obra com a bibliòfil i com a il·lustrador. Als seus llibres s'hi donen cita la plàstica, la literatura, l'escultura, l'art de la impressió, el disseny...

En el fons hi ha un ambiciós projecte de recerca de l'art total, com varen intentar fer els artistes del Renaixement concentrant en cada obra gran part dels coneixements de què disposaven dins el món de la creació. Més ambició no és possible. Per assolir aquesta possibilitat de reunir en qualsevol treball tota la informació precisa, cal remarcar la gran concentració de coneixements que va assolir: impressor, manejava la minerva, el componedor, els tipus i els cíceros; gravador, se servia del tòrcul, del burí, el cisell, la gúbia i els àcids; estampà xilografies, trepes —tècnica en què, segons Josep M. Pujol, era un mestre—, puntes seques, aiguafort, aiguatinta, sucre, serigrafia, litografia, carborúndum... Mai el va espantar ni la feina ni la tasca d'adquirir aquesta àmplia gamma de coneixements tècnics. Va recórrer tallers de gravadors, estudis d'escriptors, obradors d'enquadradors... La seva curiositat i afany d'aprendre només era comparable amb la seva capacitat de retenir ensenyances.

Com a dissenyador recuperà per als llibres les proporcions dels vells mestres dels segles d'or de l'edició, les tipografies clàssiques, les encuadernacions en rama... Retornà al llibre el respecte que es mereix l'obra més important de l'home de tots els temps. Com a gravador-il·lustrador va col·laborar a la resurrecció, a Olot, d'aquesta disciplina artística que vivia, als anys seixanta, un moment d'oblit total malgrat que durant el període de preguerra, quan a la ciutat hi funcionava l'Escola Superior del Paisatge, havia assolit un notable protagonisme de les mans de mestres tan preeminents com Xavier Nogués.

A part de totes aquestes delicatessen, assolides a còpia de constància en l'estudi de tècniques, en Miquel posseïa una predisposició innata per a la plàstica. I la posà en solfa al llarg de la seva trajectòria incidint en diverses temàtiques que va anar estudiant i perfeccionant durant tota la seva vida. Potser la més sorprenent i constant, al llarg dels anys, serà la plasmació d'una flora interior, inèdita, absolutament inversemblant, però alhora absolutament racional i identificable per l'imaginari de molta gent amb la sensibilitat suficient per submergir-se en aquests prats i boscos mai vistos.

Més de set vegades trobem en la seva obra, immersions en aquests paisatges on habita aquesta flora: entre *Trilogia de la vida*, del 1975, en què la flora planiana sembla néixer dels volcans i *Evocacions florals*, del 2004, hi apareixen *Miratge verdal*, *Flora màgica*, *Herbari inversemblant*, *Estampes arbòries*, *Paratges acolorits*, *Natura viva* i *Botànica onírica*, a part d'obra esparsa que no es recull en cap llibre. Aquesta obra que avui ens mostra el Museu de Girona, com a obra del mes, pertany a la sèrie que il·lustra *Flora màgica* i és fà-

cilment identificable per la grandiositat del traç i l'espectacularitat de la vegetació que aflora directament de la imaginació de l'artista. És com si un volcà vegetal emergís del no-res per fer-se present davant la sorpresa fins i tot del seu autor. Aquestes masses vegetals al llarg dels anys tendiran a anar-se fent cada vegada més íntimes, més metafísiques. De fet, tota l'obra d'en Miquel anirà abandonant la rauxa pròpia de la joventut i adquirirà la maduresa necessària per abandonar tota improvisació. El domini de la tècnica i el fet d'assolir la confiança dels grans autors catalans del moment el convertiran en un creador segur del camí que trepitjava.

En tot moment, en Miquel va controlar, mesurar i dominar la seva obra. En aquesta tasca hi esmerçà infinitat de temps, fins al punt que controlava no solsament el procés creatiu sinó també la distribució. Mai es va fiar de cap marxant, ni de cap galeria. Ell es preocupava que els seus llibres anessin a parar a mans de persones que acabaven essent els seus amics. Moltes vegades he pensat si tots aquests treballs, en el fons, els feia només per poder sumar amics. No li interessava el vendre per vendre. Semblava que, fins i tot quan l'obra quedava fora del seu abast, volgués tenir-la localitzada per tal que ningú la malmetés.

Estimava el que feia i això es percep fàcilment. En aquest quadre que avui tenim a la vista els colors són els que dominen en tota la seva producció: tons torrats, terres, grisos aristocràtics, cremes, matisos gredosos, cels de plom... amb el gris com a contrapunt habitual. Tot ens indica el que al principi hem emmanllevat de l'amiga Mireia: humilitat i ambició. L'obra d'un mestre.

Domènec Moli i Serra

Febrer 2013

Amb *Circ Barat* l'editor, llibreter i productor de jocs infantils gironí Joaquim Pla i Dalmau recorre a un dels estereotips de la vida circense propis del romanticisme: aquell que presenta els artistes del circ com a personatges desarrelats immersos en un univers nòmade i pobre, portats per Dalmau fins a l'extrem d'una certa misèria, amb rostres famolencs i un cavall camàlic, vestuari auster i cossos rudes tallats pel viatge i l'esforç. Personatges en què la duresa de llur vida contrasta amb la seva professió de comunicadors d'il·lusió i fantasia. En aquest punt el personatge central, eix de la composició, esdevé paradigma de la vida errant: la dona de cames fortes i vestuari eteri que cuina per a la *troupe* de saltimbanquis en una parada del camí o durant un descans d'alguna de les seves actuacions artístiques. La dona forçada presenta una fisonomia pròpia d'una *samsona* circense, d'un dibuix picassà, amb unes cames ultramusculades que contrasten amb la lleugeresa de la seva roba fosca o les sandàlies de betes de ballarina.

Genís Matabosch i Eiximenis

Circ barat Joaquim Pla i Dalmau

1958 · Xilografia sobre paper

20 x 25 cm

Núm. reg. 250.204

Fons Diputació de Girona



COMPOSICIÓ

La composició de *Circ Barat* s'estructura en tres plans ben marcats: tres nivells que ajuden a crear una certa fondària amb una recepta compositiva eficaç, pròpia de la il·lustració de contes infantils com aquells que en tantes ocasions va editar la família de l'autor des de la seva editorial i llibreria del capdamunt de la Rambla de Girona.

Cavall a l'esquerra i rulot a la dreta encerclen l'escena del primer pla, proposant un teló de fons, unes bambolines posteriors, i oferint la idea de corona, de rotllana, de mur al voltant dels personatges de la faràndula. Equí i caravana, paradigmes de la vida nòmada, esdevenen el marc d'una porta simbòlica per on el poble, l'espectador, accedeix a l'univers dels circenses.

En l'apartat compositiu, el personatge central –la dona forta cuinant– es troba dins un triangle marcat per tres pallassos: dos d'ells tocant un instrument (l'august assegut a l'esquerra de la xilografia toca la concertina i l'enfarinat dempeus de la dreta la trompeta) i un tercer a prop d'un timbal. La música circense té l'origen en les composicions militars tan familiars per a l'autor del quadre, que va practicar la composició musical amb més de vuitanta obres de caràcter coral i música militar per a bandes de pifres i tambors. Dalmau l'encerta atribuint a cadascun dels pallassos un instrument escaient: mentre que els augusts (aquells del nas vermell) s'associen a instruments populars (tambors, acordions, concertines...), el refinament dels carablanques s'adequa més a la brillantor de trompetes, saxofons o violins.

S'observa, doncs, una clara oposició entre homes pallassos passius i dones treballant: la cuinera tapa una part de la mare que agafa en braços un fill el caparró del qual sobresurt de la pobre rulot de base de fusta i tendal de roba. No només l'acció i la composició ofereixen un clar protagonisme a les dones del quadre sinó que aquest tribut al gènere femení ve remarcant per una llum que oblida els pallassos per ressaltar els rostres i cossos de les dues fèmies. La cuinera esdevé l'estrella d'una pista circense dibuixada pels cossos dels tres còmics.

La idea de la meteorologia és present al quadre a través de diversos elements: un cel enrabiat i amenaçador carregat de núvols foscos, la fumera que corona la cassola o els abrigalls tant de l'home que apareix rere la cuinera com de l'enfarinat que cobreix el seu vestit de pista presidit per un sol amb una casaca de reminiscències militars més pròpia de domadors o mossos de pista.

Com en tants casos d'iconografia circense, la ficció proposada dista d'una realitat en què, evidentment, els artistes no viuen ni vestits ni maquillats durant la seva vida quotidiana.

REFERÈNCIES

Per al tractament del tema i la composició semblen evidents dos precedents a l'obra de Dalmau: d'una banda les aquarel·les i olis que el gironí Josep Tapiola Gironella dedicà a les companyies circenses itinerants, on sempre apareixia un circ pobre, de carpes senzilles i artistes pensatius; d'altra banda, els quadres del fauvista francès Georges Henri Rouault (1871-1958) amb nombroses composicions de carablanques de perfil molt properes al personatge que tanca per la dreta l'obra de Dalmau.

UNA ODA A LA INFANTESA I A LA FIGURA DE LA MARE

La composició confereix poca importància aparent a un parell de personatges que lliguen el fons amb el primer pla: el pare que porta agafat de la mà el seu fill i el condueix cap a veure el poblat de saltimbanquis. Són els espectadors, reflex de qui mira l'obra i referència a la infantesa sempre present en la vida d'un pintor dedicat a publicar obres pedagògiques, imprimir contes infantils o idear i produir jocs recreatius. La obra esdevé un homenatge a la faràndula, a aquells personatges dedicats a omplir d'il·lusió les vides dels homes del poblat i il·lustrar-los a través del seu espectacle.

Genís Matabosch i Eiximenis

Març 2013

Prudenci Bertrana aconsegueix en aquesta pintura mostrar amb sensibilitat un ésser real. Una obra que transmet unes emocions evocadores d'estats psicològics propis que, com a individus vius que som, hem viscut, vivim o viurem indefectiblement en algun moment de la nostra existència. Un «estudi en gris» que estimula el diàleg intern i la capacitat per evocar l'emoció vital sense estridències.

Adela García i Jaime

Estudi en Gris Prudenci Bertrana i Compte

1910 · Oli sobre tela

27,5 x 36 cm

Núm. reg. 251.524

Fons Diputació de Girona



«Jo, en pintar, no practico cap teoria, ni raono ni defenso estètiques; jo em guareixo»

Prudenci Bertrana¹

Hans Prinzhorn, psiquiatre vienès de finals del segle XIX, considerava la motivació creativa com una motivació bàsica de l'espècie humana i que tota creació tenia un potencial d'autosanació.

Experiments de la psicologia de l'art demostren que els gustos i valoracions de tipus artístic estan relacionats, en gran mesura, amb el medi històric i cultural en el qual viu cada individu. L'obra d'art és com un testimoni de les diferents èpoques de la vida de l'home.

L'*Estudi en gris* de Prudenci Bertrana ens transporta, pel color i pel mateix títol, a la reconeguda frase de Josep Carner per definir la Girona de l'època: «una ciutat grisa i fosca». Però les característiques del quadre ens fan pensar que, més enllà d'una localització física, es tracta d'una localització emocional. El fet que li manqui una datació concreta ens allibera, en certa manera, per poder decidir el moment i l'estat emocional que van portar l'autor a pintar aquest «caminador solitari». Tal vegada, ens permet, fins i tot, arriscar-nos a identificar-lo amb el mateix pintor. De fet, observant fotografies i algun autoretrat, no deixa de tenir certes semblances amb el Prudenci Bertrana de principis del segle XX.

Si bé en una primera visió de l'obra tendim a focalitzar la nostra atenció sobre la figura humana entre indecisa i resignada, que sembla recórrer un camí a penes intuït, si ens fixem una mica més enllà, podem descobrir les característiques difuminades de l'edifici cap on es dirigeix aquest home-en-gris. S'observen uns murs i una porta d'entrada amb reixes de ferro, amb una arcada culminada per una creu; hi ha també un arbre que destaca juntament amb la figura humana i que sembla talment un dels típics xiprers presents incansablement als cementiris d'arreu de casa nostra. Si decidim, per un moment, que aquest home és en Prudenci Bertrana i que l'edifici és un cementiri, podria coincidir el moment en què va pintar el quadre amb la mort d'un dels seus fills? Certament les característiques psicològiques de l'artista, les seves davallades emocionals, no requeririen una situació extrema per fer-li sentir el desencís vital, la resignació a una vida plena de frustracions, de manca de força per aconseguir entendre's amb la societat *materialistament* burgesa en què li va tocar viure... Però el fet estrany de dibuixar no un paisatge bucòlic, dels que tant inspiraven Prudenci i els modernistes, sinó un edifici gris, trist i gairebé fantasmagòric em permet associar el dolor emocional per la pèrdua física d'un fill i la malenconia pictòrica que mostra l'obra. Els psicoanalistes dirien que ha utilitzat la sublimació com a mecanisme de defensa per superar aquest dolor i treure'n, a la vegada, noves formes de creació.

De fet, hi ha dos personatges que sobresurten i que estan en posicions enfrontades visualment: l'arbre i l'home. Si recordem una frase del pintor en una entrevista amb Modest Sabaté on afirmava que «pintar un arbre és com fer un retrat»,² és aquest arbre dins un món ple de morts l'*alter ego* del pintor? Es tracta de la utilització d'un simbolisme on el subjecte és conscient de la pròpia vivència i es converteix a si mateix en un «element de la

naturalesa»? Tot i que Francesc Fontbona té part de raó en afirmar que la personalitat de Prudenci Bertrana s'acosta més a l'artista romàntic,³ *l'Estudi en gris* té característiques marcadament modernistes: els colors grisos, blancs i blaus que, tot i ser freds, no cauen en l'exacerbació de la tristesa sinó que li donen un caire delicat i fins i tot lluminós; la figura humana amb el barret a les mans, posades al darrere quan l'activitat física que demanaria el cos en caminar seria el balanceig dels braços, que queda substituït per una activitat mental: reflexió sobre la vida, sobre aquest «on anem» tan evident però amb una serenitat lluny dels excessos romàntics; la representació d'un intimisme meditatiu, gens exagerat, simbòlic i realista alhora, on s'expliquen fets impactants amb una voluntat narrativa delicada i elegant i la integració perfecta d'un món extern i un d'intern on ordenadament se'ns descobreix de manera honesta i autèntica, tal com és, sense els efectes de l'ordre social, el mateix artista...

Sigui o no un autoretrat, sigui o no típicament modernista, Prudenci Bertrana aconsegueix en aquesta pintura mostrar amb sensibilitat un ésser real amb unes emocions que ens transporten a estats psicològics propis que, com a individus vius que som, hem viscut, vivim o viurem indefectiblement en algun moment de la nostra existència. Comporta una experiència vital que es pot tornar a recrear tan sols observant la pintura. Un «estudi en gris» que estimula el diàleg intern i la capacitat per evocar l'emoció vital sense estridències.

Adela García i Jaime

1. BERTRANA, Prudenci. Text al catàleg de la seva exposició a les Galeries Laietanes, Barcelona, novembre-desembre 1930.
2. SABATÉ, Modest. *D'una conversa amb Prudenci Bertrana*. La Veu de Catalunya, 10 de desembre de 1930.
3. FONTBONA, Francesc. *Prudenci Bertrana, artista plàstic*. Catàleg de l'exposició La presó de l'ànima. Diputació de Girona 1999.
4. PRINZHORN, Hans. *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer Wien, Nova York-Viena, 2001.

Abril 2013

Entre els tresors que custodia el Museu d'Art de Girona hi trobem aquest bol de vidre bufat i tallat decorat amb dos parells d'aus. El recipient va ser trobat el 1936 en una cavitat de l'absis de la església romànica de Sant Vicenç de Besalú, després que el retaule major fos destruït durant la Guerra Civil Espanyola. En general, el bol s'ha datat com a obra del segle IX o X, mentre que pel que fa al centre de producció s'ha especulat amb un possible origen hispanoàrab, persa o més recentment, vinculat al Magrib o Còrdova. En el moment del seu descobriment, el bol contenia monedes d'or –actualment desaparegudes–, però és molt possible que amb anterioritat hagués servit com a lipsanoteca de relíquies relacionada amb la consagració d'algun dels altars de la parròquia.

David Whitehouse (†) / Alberto Velasco González

Bol de Besalú

Segle X

Vidre bufat i tallat

11,2 cm (alçada) x 13,1 cm (diàmetre)

Núm. reg. MDG0017

Fons Bisbat de Girona



El 1936 el representant de la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic de Girona, Joan Subias, visitava l'església de Besalú i descobria dins una cavitat de l'absis major un bol semiesfèric de vidre amb unes monedes d'or a l'interior. Fins aquell moment el bol havia restat amagat pel retaule barroc que presidia el presbiteri, llavors acabat de destruir en el marc de l'ensulsiada bèl·lica derivada de la Guerra Civil Espanyola. Un cop acabada la guerra, el bol es va dipositar al Museu Diocesà de Girona, on va restar fins a la creació del Museu d'Art el 1979, moment en què es va integrar a la nova institució.

El bol és gairebé semiesfèric, atès que l'altura és major que el radi. La vora té un llavi arrodonit. La base presenta forma de disc, i la marca del pontil és prominent, fet que motiva que el recipient es desplaci cap a un dels costats. La decoració tallada en relleu consta d'un únic registre vorejat a la part superior per tres nervadures contínues horitzontals, ubicades just a sota de la vora. El registre principal conté dos parells d'aus, vistes de perfil i dibuixades en relleu. Les aus s'enfronten entre si i estan separades per motius geomètrics de morfologia diversa. Encara que difereixen en detall, les aus són molt similars. Tenen el cap petit amb ulls circulars, becs amb forma caiguda i crestes de grans dimensions. Els cossos són petits, amb potes curtes i sense peus. Les ales, que s'estenen horitzontalment cap enrere des de la part inferior del coll, són de forma ovalada, amb extrems punxeguts. Les cues, com les ales, són de forma ovalada i tenen puntes.

El bol està intacte, exceptuant dos petits esclats a la base. L'exterior de la vora està cobert amb una substància incrustada de color negre, segurament restes del crisma emprat durant la consagració d'algun altar, que ens parlen de l'ús com a lipsanoteca del recipient a partir d'un moment determinat. Pel que fa a la cronologia i al centre de producció, en general s'ha afirmat que podria situar-se al segle IX o X i que va poder ser executat al sud de la península ibèrica o bé a l'Iran. Tanmateix, aquesta darrera opció –que inclou l'Àsia occidental– no està tan clara després de l'anàlisi recent dels motius decoratius, que no es corresponen completament amb els d'aquells objectes propis de l'Àsia occidental i Egipte, per la qual cosa s'ha proposat que el bol pogués haver estat executat en alguna part del Magrib o, fins i tot, a l'Espanya musulmana, qui sap si a Còrdova o en algun dels tallers de Madinat al-Zahra. Si hagués estat executat en aquesta darrera ciutat, caldria datar el nostre bol entre el 936 i el 1010. Ara bé, els objectes similars al nostre que han estat trobats en aquest jaciment s'han considerat productes d'importació.

L'arribada d'aquest recipient a Sant Vicenç de Besalú cal situar-la cap al segle X o XI, moment en què va ser reutilitzat com a dipòsit de relíquies en la consagració d'algun altar de la parròquia. En aquest sentit, hem de recordar la creació, el 1017, de la diòcesi de Besalú promoguda pel comte Bernat Tallaferro. La diòcesi va ser suprimida el 1020, arran de la mort accidental del comte. Un dels aspectes més interessants d'aquesta iniciativa va ser la construcció i dedicació d'esglésies, canòniques i d'algun monestir a la capital del comtat, amb la finalitat de magnificar-la i atorgar-li rellevància com a epicentre de la seu episcopal. Aquest procés va implicar l'adquisició d'importants relíquies per part de diferents membres de la família del comte, com les de Sant Prim, que el bisbe Miró Bonfill va dipositar al mo-

nestir de Sant Pere; un fragment de fusta de la Vera Creu, que Bernat Tallaferro va portar de Roma el 1016 i que el seu fill, el comte Guillem I, va presentar a la canònica de Sant Miquel i Sant Genís i, finalment, les relíquies de «Sant Esteve Papa», que van ser donades a la mateixa canònica per Tallaferro abans del 1017.

Per tot plegat, és molt possible que el bol es donés a l'església de Sant Vicenç en el marc d'aquest procés promogut pels comtes de Besalú de creació de la nova diòcesi, de dotació de les esglésies i de donació de relíquies. Tanmateix, cap document no registra l'arribada de despulles santes a Sant Vicenç de Besalú en aquest període, però el fet que la parròquia ja hagués estat afavorida per la família comtal des del segle X, ens permet suposar que les donacions van poder continuar durant la promoció i curta existència de la diòcesi, com va ocórrer amb el monestir de Sant Pere i la canònica de Sant Miquel i Sant Genís. Això va poder tenir lloc entre el 1017 i el 1020, com a part d'aquestes activitats religioses dels comtes Miró Bonfill i Bernat Tallaferro, una cronologia que coincideix amb l'aparició en altres parts de Catalunya d'objectes similars i també amb el saqueig de Còrdova del 1010, en què va participar el segon, fet que circumscriu l'arribada del bol en un context específic.

A Catalunya –i en altres indrets de la Península–, especialment al segle XI, va ser força habitual emprar objectes de luxe andalusins i orientals per a usos litúrgics, especialment com a receptacles de relíquies. Eren objectes molt preuats i valorats per la societat cristiana, sobretot els de vidre o cristall de roca, als quals s'atorgaven valors com el de la puresa, que els feien idonis per acollir despulles de cossos sants. Aquests objectes podien procedir de ràtzies, saquejos i botins, com s'ha defensat en alguna ocasió, però també de l'habitual i ben consolidat intercanvi de manufactures existent entre els comtats catalans i el califat de Còrdova. Aquesta via va nodrir i satisfer les necessitats dels estaments benestants cristians, que en el marc de deixes de contingut pietós van cedir a esglésies i centres religiosos aquells objectes pels quals sentien una absoluta fascinació. Alguns es van fer servir com a reliquiariis, mentre que altres van restar amagats dels ulls dels fidels, perquè van emprar-se com a lipsanoteques en la consagració d'altars.

David Whitehouse (†) / Alberto Velasco González

Maig 2013

Robot forma part d'un conjunt de propostes escultòriques que Ferran Maese va realitzar als anys 80 del segle XX. El treball es caracteritza per la combinació de materials *assemblats*, bàsicament ferro i fusta, materials habituals del seu treball.

Entre octubre de 1985 i juliol de 1986, aquesta escultura va mostrar-se a diverses sales d'exposicions d'arreu de Catalunya i Andorra: Casa de Cultura Tomàs de Lorenzana (Girona); Sala Lleida (Lleida); Palau Oliver de Boteller (Tortosa); Antic Ajuntament (Tarragona); Sala d'exposicions de l'Honorable Comú d'Encamp (Andorra) i el Saló del Tinell (Barcelona).

La Diputació de Girona l'adquireix el 20 de desembre de 1985.

Joan Vallès i Villanueva

Robot Ferran Maese i Ventosa

1985 · Ferro i fusta

100 x 60 x 35 cm

Núm. reg. 130.685

Fons Diputació de Girona



Nos alejamos tanto de los modos de expresión hasta entonces conocidos y apreciados, que nos encontramos a salvo de cualquier sospecha de objetivos mercenarios.

(Sabartés 1946, p. 212)

En la nostra mirada vers l'escultura, observem la proposta fruit de tècniques d'assemblatge, en què Maese empra elements aparentment preexistents, objectes seleccionats i/o confeccionats amb els quals estableix determinades associacions per configurar la composició final en sintonia amb el tema de la proposta.

Parlem d'assemblatge, i aquest procés de producció tècnica és a l'escultura el mateix que per a la pintura va significar el *collage*, i això ens porta a principis del segle xx, com a moment clau per entendre els nous camins que emprendran les tècniques i les composicions escultòriques. Fins aquell moment, l'escultura estava plenament condicionada als materials emprats, materials nobles amb els quals es construïa (pedra, fusta, bronze...), i a unes tècniques i procediments que no havien canviat al llarg dels segles i que estaven únicament al servei dels materials.

Època d'avantguardes en què l'escultura inicia aquest nou recorregut. Documentalment hem de dir que quan Pablo Picasso va emprar fusta, cartró, planxes d'acer, corda i filferro va crear les seves primeres escultures construïdes, unes propostes que representaven instruments musicals: *Guitarra* (1912) i *Mandolina amb clarinet* (1913). També ens referim a Marcel Duchamp amb el seu treball *Roda de bicicleta* (1913).

Volem recordar, però, que existeixen referències de Georges Braque, que el 1911 ja havia explorat i realitzat propostes escultòriques i iniciat nous processos escultòrics que trenquen amb les dinàmiques existents.

«Braque... recorta el papel y el cartón con unas tijeras o una navaja de afeitar, lo arruga y lo dobla, tal vez lo coloca sobre un fondo y probablemente le aplica pintura o le añade dibujos.» (Rubin, 1991, p. 33)

I també cal observar i reconèixer la influència que van tenir els museus amb les mostres d'art etnològic d'altres cultures en aquestes primeres propostes de Picasso i d'altres autors. Les produccions artístiques africanes mostraven una veritable manca de prejudicis en la configuració formal i en la utilització dels materials, les fustes tallades duïen encastats claus, vidres, palla, cabells reals... i les composicions no intentaven representar la iconicitat total dels objectes.

Considerem Picasso i Braque precursors de la nova escultura, l'escultura alliberada de l'opressió dels materials anomenats «nobles»; ells van entendre que per trencar amb el passat calia endinsar-se en la utilització de materials i tècniques allunyades de les pràctiques que fins llavors eren habituals. Calia incorporar en la creació recursos propis del progrés, materials que el desenvolupament tecnològic posava a les seves mans i, per això, és habitual l'ús d'una àmplia diversitat de materials, la majoria productes industrials que permeten una singularitat de formes (acer, filferro, alumini, cartró, plàstics, fustes...).

Els elements de la representació es modifiquen i, en comptes de les habituals composicions amb figures humanes o animals per crear al·legories sobre diversos temes (la guerra, la victòria, la pau, la mort...), la producció escultòrica investiga i cerca un espai més lliure mitjançant la creació de volums, moviments, etc. Són elements indispensables per a aquests nous camins del llenguatge escultòric i en què l'assemblatge proporciona les tècniques apropiades.

Aquest nou concepte d'escultura es formalitza en les aportacions innovadores realitzades per Pablo Picasso, Georges Braque i d'altres, però fou Jean Dubuffet qui primer va fer servir el terme *assemblatge* per definir aquestes produccions d'art conceptual, propostes artístiques implementades per nous discursos i composicions que es configuraven per la suma d'objectes i materials units entre si, materials i objectes que inicialment, i per les seves característiques, no eren considerats artístics.

En aquesta escultura, Maese recupera diversos materials i objectes associats a la temàtica prevista: és com cercar en una espècie de calaix de sastre tot allò que possibilitarà la configuració de l'esbós, de la forma imaginada, sempre condicionada a la possibilitat de trobar cadascuna de les parts per ser unides en un tot. Una forma d'atzar que permet plena llibertat en l'elaboració de l'objecte artístic, emprant el que es pot considerar adequat i obviat allò intranscendent, allò sense significació en el conjunt; l'atzar és un element indispensable en el procés creatiu. Finalment les parts presents en la composició s'allunyen d'aquesta realitat inicial i presenten la voluntat de ser i indiscutiblement formen part del tot formal, cada part condiona la resta i a la inversa.

Maese configura una figura antropomòrfica en associació de significats de les diferents peces de fusta i ferro que participen en la composició; un treball caracteritzat per la gran simplicitat, amb pocs elements, que li configuren un excel·lent resultat de línies bàsiques, amb una gran força expressiva que suggereix mecanicitat i moviment mitjançant les rodes recuperades d'algun objecte en desús. Presenta uns acabats serens, sense crides al barroquisme, sense tractaments policroms o patines per alterar el color natural dels materials. L'absència de tractament superficial ens permet gaudir plenament de l'estructura i de les textures dels materials, una cessió al profund respecte que mereixen.

Robot presenta una resolució formal exigent, amb un calculat equilibri entre l'expressivitat i la comunicació de significats i el contingut. Depuració d'elements, simplificació de formes, un joc plàstic que atreu la mirada i ens permet explorar i redescobrir les qualitats de cadascuna de les parts per viure l'experiència estètica del conjunt, del tot formal que es fa visible com un sol objecte... indissoluble!

Joan Vallès i Villanueva

L'ara portàtil de Sant Pere de Rodes ens introdueix en el món simbòlic religiós dels altars. Associem fàcilment un altar, com a lloc dels sacrificis, a un temple, a les religions antigues. Però també ens convé analitzar el fenomen d'altars desvinculats del conjunt d'un temple, i aixecats en el lloc d'una experiència d'encontre entre l'home i la divinitat. Així per exemple, a l'Antic Testament, veiem Noé construint un altar per oferir-hi sacrificis, en sortir de l'arca després del Diluvi (Gn 8,20), o el patriarca Jacob aixecant i consagrant una pedra després del somni d'una escala entre la terra i el cel amb els àngels pujant i baixant (Gn 28,18-19 i 35,1.14-15). També hi trobem la notícia sobre altars portàtils, com l'altar dels holocaustos o l'altar de l'encens, que acompanyaven el poble hebreu en el camí pel desert en l'alliberament de l'Èxode (Ex 27,1-8; 30,1-6).

Joan Nasplada i Arxer

Ara portàtil de Sant Pere de Rodes

Segle X · Fusta, pissarra i argent repussat

22 x 14 x 2,5 cm

Núm. reg. MDG0020

Fons Bisbat de Girona



Si ens fixem en el món romà pagà, hi veiem la presència d'altars per al sacrifici de víctimes a l'exterior dels temples i a l'interior, ares per a les súpliques i les libacions. També hi havia altars portàtils que acompanyaven els exèrcits, i altars o ares a les cases per al culte domèstic, especialment als difunts.

Però l'altar cristià significarà un trencament en relació amb l'altar de la religió romana, i també amb l'altar del Temple jueu de Jerusalem, on es cremaven els animals oferts en sacrifici. L'origen de l'altar cristià no l'hem de buscar en l'altar dels sacrificis cruentos de les religions antigues, sinó en la taula del sopar eucarístic. Així veiem com sant Pau posa en paral·lelisme la «taula del Senyor» (1Co 10,21) i la «cena del Senyor» (1Co 11,20). De fet, en el Nou Testament només es parla d'altar cristià d'una forma metafòrica a He 13,10, en referència segurament a la creu. I, fins i tot, aquesta comparança sacra queda capgirada radicalment quan en el mateix context s'indica que la mort santificadora de Jesús s'esdevingué «fora de la porta de la ciutat» (He 13,12), o sigui fora de la ciutat santa de Jerusalem, no amb una mort ritual, sinó amb una mort plena d'oprobri.

Aquest trencament també el descobrim quan els crítics pagans, en els primers segles, acusen els cristians d'ateisme i de no tenir altars, seguint la tradició de les acusacions contra els jueus. Així les assemblees litúrgiques dels primers cristians tenien lloc en cases que els mateixos membres de la comunitat oferien, i la celebració eucarística disposava simplement d'una taula d'aquella casa. Podem pensar, fins i tot, que es distingia poc, als ulls externs, de l'àpat pasqual jueu. Una pintura de les catacumbes de Priscil·la de Roma, del segle II, representa aquest banquet eucarístic amb els comensals al voltant d'una taula semicircular. D'altra banda, sant Cebrià de Cartago escriu al segle III que a la domus ecclesiae es comença l'eucaristia «sentats els sacerdots i una vegada col·locat l'altar». És així com, en veure l'eucaristia com a sacrifici, comença l'ús del terme altare per referir-se a la taula eucarística, però encara amb un caràcter portàtil, potser en forma de trípod com en una pintura de les catacumbes de Calixte de Roma, igualment del segle III.

A partir del segle IV, amb la llibertat del cristianisme i amb la construcció de les basíliques per al culte cristià, l'altar serà de pedra i fix. Fins i tot, algunes vegades, s'aprofiten antigues ares paganes. També es construeixen altars d'orfebreria, d'or o de plata. La difusió del culte als màrtirs, amb la celebració eucarística sobre la seva sepultura en els martyria, portà a associar els altars a les relíquies d'aquests màrtirs. També per una raó teològica: si el veritable altar és el mateix Crist que s'ha ofert ell mateix en l'ara de la creu, els màrtirs també han participat d'aquesta mort sacrificial de Crist. D'aquí la generalització de la presència de les relíquies dels cossos dels màrtirs en els altars, i també en ares de caràcter portàtil.

L'ara portàtil de Sant Pere de Rodes dels segles X-XI respon a un context en què no és concebible la celebració de l'eucaristia sense un altar amb relíquies dels màrtirs. No era una concepció nova. Ja en el segle IV, durant la persecució de Dioclecià, s'explica que un prevere d'Antioquia, trobant-se a la presó amb dos dels seus deixebles i veient-los entristits per no poder participar en l'eucaristia, els digué: «l'altar serà el meu pit i el temple sereu vosaltres, reunits al meu voltant».

Sobre l'ús d'altars o ares portàtils, les primeres notícies les trobem en referència als missioners que evangelitzaven la Bretanya en el segle VI. També Beda el Venerable explica com, a l'any 692, missioners anglesos portaven la pedra d'un altar en els seus desplaçaments per evangelitzar els saxons. I l'ara portàtil més antiga que es conserva és la que prové de la tomba de sant Cuthbert, mort el 687, a la catedral de Durham (Anglaterra).

L'ara de Sant Pere de Rodes, de pedra de pissarra i fusta, coberta de plata, podem pensar que era utilitzada, en el segle X, per Hildesind, abat del monestir (947-992) i bisbe d'Elna (979-992), en els seus desplaçaments, tant pel territori de la seva jurisdicció com també per les possessions disperses del monestir o per les seves gestions per obtenir privilegis per al bé del monestir. S'assegurava així de celebrar sempre l'eucaristia sobre un altar consagrat i amb les relíquies dels sants, tant en el camí, com en esglésies on no hi havia certesa de la presència de relíquies en l'altar.

La iconografia de l'ara consisteix, en la part superior, en quatre figures de Crist que formen una creu. D'aquesta forma s'expressa simbòlicament la mort i la resurrecció de Crist, que es recorden durant l'eucaristia que se celebra sobre l'ara. Les lletres gregues i els àngels que acompanyen les imatges de Crist recorden el missatge final de l'Apocalipsi: «Jo sóc l'Alfa i l'Omega, el primer i el darrer, el principi i la fi. Feliços els qui renten els seus vestits per poder tenir accés a l'arbre de la vida i poder entrar a la ciutat per les seves portes» (Ap 22,13-14). Els màrtirs, les relíquies dels quals es col·loquen a l'ara, són aquells que han rentat els seus vestits a la sang de l'Anyell. Per això, el qui celebra l'eucaristia en aquella ara els invoca en la seva pregària, segons la inscripció llatina: «La virtut del Tonant (Déu) escolta l'orant pietós. Els mèrits dels sants poden ajudar qui prega».

Joan Naspleda i Arxer

Juliol 2013

Quan era petita recordo que, per saber coses del passat artístic i arqueològic de Tossa de Mar, era obligada una visita a Mossèn Josep Soler de Morell. Devia ser un parell d'anys abans de la seva mort, quan vivia en una casa del carrer Flechas Azules (avui La Guàrdia) i encara es podia comprar el tercer àlbum de postals editat l'any 1933, amb dibuixos fets a la ploma que explicaven i il·lustraven la Vila Vella. Amb l'avi, Josep Maria Mir Mas de Xexàs (Olot, 1900 - Tossa de Mar, 1968), en les seves estades a la vila, les compràvem en un estanc que hi havia unes portes més avall, el de Salvi Gascons. Era amb ell amb qui feia visites a la casa del mossèn, on vaig descobrir el seu interès per la pintura, el dibuix i la poesia, però sobretot la pluralitat d'històries que m'enlluernaven, i ens deixaven un autèntic document visual i escrit sobre Tossa. Precisament, Mir, en un llibre inèdit sobre l'Escola Olotina, feia referència al pintor, escriptor, floralista, historiador i arqueòleg que «amb els seus dibuixos, va divulgar les excavacions de Tossa i la seva Vila Vella».

Glòria Bosch i Mir

Marina

Josep Soler de Morell i Ysamat

1935 · Oli sobre tela

24,5 x 32,5 cm

Núm. reg. MDG1836

Fons Diputació de Girona



Mossèn Josep de Morell neix a Barcelona, on els seus pares —naturals d'Olot— s'havien traslladat per negocis. Dins la seva autobiografia manuscrita, preparada segurament per Artur Llopis amb motiu de la seva exposició a les Sales Municipals de Girona l'any 1955, ens explica part de la seva infància olotina, durant la qual va estudiar batxillerat als Escolapis. Josep Berga i Boix (L'Avi) va detectar la gran afició que sentia pel dibuix i li va demanar a la mare que el fes estudiar a l'Escola de Belles Arts. Després d'anar al Seminari de Girona, passa tres anys al del Col·lell com a professor, però el 1910, el bisbe Dr. Pol l'envia com a organista i beneficiat al santuari de Sant Grau, a Tossa, lloc on podria esplaïar-se pintant i on no va tardar gaire a convertir-se en un dels personatges més populars de la vila. Ell assenyala que, sense deixar de dibuixar, comença la carrera de pintor entre 1916 i 1917.

La seva formació a Olot el decanta cap a una preferència temàtica pels paisatges. L'any 1919 fa estudis i notes sobre la costa de Tossa. Als vespres es reuneix amb Ignasi Melé i, al marge de col·laborar-hi, es dediquen a parlar d'art, «de les seves aficions, contrarietats i desgràcies». L'any 1928, a la seva mort, li passa el seu propi arxiu, en aquests moments dins del Fons Soler de Morell de l'Arxiu Municipal de Tossa.

Des de 1919 s'imposa fer una nota cada dia i ho executa amb la col·lecció de 14 volums o seccions dividides per temes: les barques, la riera, les marines de Llevant, les illetes, les masies, els panorames, els paisatges, els carrers de la vila, les muralles, el carrer Major de la Vila Vella, la carretera del Far... Grups que, a partir de 1921, amplia de manera progressiva afegint-hi el plànol del lloc on estan fetes les obres, fet que desvetlla l'interès dels arquitectes que el visiten per buscar detalls arquitectònics, però també dels amants de la flora bosquetana o de qüestions geològiques quan recull les principals roques dels voltants de la vila.

Un altre aspecte important de la seva vida és l'ensenyament com a professor de dibuix i pintura, però també cal destacar la seva tasca com a escriptor, recollint la tradició del pelegrí de Tossa, i fent de corresponsal en diverses publicacions com *La Veu de Catalunya*, *Matí*, *El Correo Catalán* i el *Diario de Barcelona*. A través de la correspondència es poden seguir les exposicions, els contactes amb diferents personatges del món de la cultura i vincles amb projectes concrets.

La producció pictòrica és molt àmplia i són moltes les cases particulars on s'hi troben les seves notes, gairebé sempre de petits formats. Aquesta *Marina* del fons del Museu d'Art de Girona, realitzada el 1935, recull a primer terme una barca de pescadors, amb la vila al fons, tant la de dins com la de fora muralla. No és una tela tan treballada com la del Museu Municipal de Tossa —*La platja de la Palma* (1934-35)—, sinó més aviat una nota pictòrica, però coincideix en el sistema de contraposar zones més definides amb d'altres que es difuminen, d'establir contrastos entre un primer terme on predomina la matèria, la forma, amb un fons que simplifica i sintetitza els detalls. En la seva pintura, Soler de Morell segueix el rastre d'aquella generació de paisatgistes que, a finals del XIX, van incrementar la marina com a gènere, més centrats en les claus simbòliques i antropològiques.

Participa en diferents exposicions com la de l'Ateneu (Tossa, 1916), les galeries Estruch (Girona, 1921, 1926 i 1932), Belles Arts (Barcelona, 1923), els Salons Belles Arts, El Siglo (Barcelona, 1924), Casa Massot (Figueres, 1924), el GEIEG (Girona, 1924), Sala Parés (1924), Ateneu de Girona (1924), la del Centre Excursionista de Catalunya (Barcelona, 1934), on és molt important l'aportació de paisatges i temes relacionats amb l'art popular de Tossa i, entre d'altres, la d'Artistes Graciencs a la Sala Vinçon (Barcelona, 1946), on va presentar una obra, *Costa Brava*, amb la qual va obtenir un premi; així com els homenatges a les Sales Municipals de Girona (1955) i a les sales de l'Ajuntament de Tossa en la dècada dels seixanta.

A la Fundació Rafael Benet hi ha una nota datada el 19/X/1928, on Soler de Morell es mostra preocupat per com es posaran les peces a l'aparador de Can Parés, ja que el Sr. Maragall li havia dit que no tenien lloc al Saló de Tardor. Precisament, un parell de mesos abans, Benet, sota el pseudònim de Baiarola, havia publicat un article sobre ell a *La Veu de Catalunya*: «Inspirat pel plorat doctor Melè, mossèn Josep comença el recull de totes les coses interessants de la vila. [...] Posseeix una veritable catalogació de les coses artístiques i folklòriques de Tossa». Entre les seves paraules es reforça la idea que, més enllà de l'art, el que cal remarcar són «les coses més humils de l'art popular», un fet en què coincideixen altres textos escrits sobre ell i que, amb el pas del temps, prenen més força, perquè són un material de primera mà que permet reconstruir molts aspectes del passat, avui irrecuperables, amb les transformacions accelerades de la vila. Com deia Benet, «Voldríem que a cada poble, vila o ciutat de Catalunya hi hagués un o diversos homes com mossèn Josep. Tindríem així una amorosa història gràfica de l'art i de l'art popular de la terra».

Glòria Bosch i Mir

Agost 2013

Aquesta obra del pintor madrileny Antonio Graner Viñuelas representa els poetes Dant i Virgili a les portes de l'Infern tal com es descriu al cant III de la Divina Comèdia. És una pintura molt característica de la visió romàntica del poema, molt popularitzada pels artistes europeus de la segona meitat del segle XIX, gràcies sobretot a la difusió dels gravats de Gustave Doré. El pintor Graner Viñuelas va exercir la càtedra de dibuix topogràfic, d'ornamentació i figura a l'Institut de Girona. Al llarg de la seva vida va participar en diverses mostres i certàmens artístics i va obtenir la tercera medalla de l'Exposició Nacional de Belles Arts l'any 1887 i la menció d'honor a l'edició de l'any 1897. És molt probable que aquesta obra, que forma part dels fons de la Diputació de Girona, per la seva temàtica hagués estat presentada pel pintor en alguna d'aquestes mostres artístiques.

Josep M. Trullén i Thomàs

Escena amb Dant i Virgili Antonio Graner Viñuelas

1870 · Oli sobre tela

204 x 116 cm

Núm. reg. 130.760

Fons Diputació de Girona



**«Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita»**

(Al bell mig del camí de nostra vida
vaig retrobar-me en una selva obscura,
del dreturer vial la passa eixida)

De bon matí, a la sortida del sol del dia de l'equinocci de la primavera (la dolça estació), considerat des de temps immemorials com un moment astrològic molt favorable, és quan Dante Alighieri situa l'inici de l'acció del poema de la Divina Comèdia. Nascut a Florència l'any l'edat de 35 anys, al punt mig del camí de la seva vida, és quan el poeta empen el seu viatge literari imaginari (la *Divina Comèdia*), a mode de pelegrinatge personal vers la salvació.

Dant es troba perdut en la foscor d'una selva, imatge simbòlica de la conflictiva vida terrenal, i s'encamina cap al coll d'una muntanya, on els primers raigs del sol il·luminen el dia. Mentre puja cap al coll a cercar-hi la llum i la felicitat divina, tres feres salvatges, un lleó, una lloba i una pantera, amb una actitud amenaçant, el fan retrocedir de nou vers l'interior de la selva. En aquell moment veu l'ombra d'un home a qui desesperat demana ajuda. És l'ombra del poeta Virgili, que l'exhorta a prendre un altre camí per la perillositat de la lloba que mata a qualsevol que es troba al seu davant.

Virgili, reconegut per Dant com el seu mestre, li explica que l'únic camí per aconseguir el gaudi de la felicitat eterna és fer primer el viatge a través de l'Infern i del Purgatori, i s'ofereix a fer-li de guia. Dant manifesta, però, a Virgili la seva por i els seus dubtes d'emprendre el terrible viatge a la ultratomba. El record virgilià del descens a l'Avern (l'Infern) d'Enees, narrat a l'Eneida (126-129), és del tot viu en el poeta florentí. El llac Avern, prop de Nàpols, segons la tradició grecolatina, és l'indret on se situa la boca de l'Infern. Per encoratjar Dant, Virgili li fa saber que la seva estimada Beatrice Portinari l'acompanyarà després al Paradís i que juntament amb santa Llúcia i la Mare de Déu el protegiran des del Cel durant el seu pelegrinatge. Reconfortat per l'amor etern de Beatriu, Dant accepta el viatge i els dos poetes reprenen el camí tot arribant a les portes de l'Infern.

És en aquest punt de l'inici del cant III de l'Infern que el pintor Antoni Graner Viñuelas situa l'escena del quadre. Dant, abillat amb la túnica medieval carmesí típica de Lucca, sembla que fa el gest de mostrar a Virgili, revestit amb la túnica i la corona de llorer, la terrible inscripció que es pot llegir a l'entrada de l'Infern. És el famós vers lapidari que fa estremir els dos poetes:

**«Per me si va nella città dolente...
lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»**

(Per mi aniràs a la ciutat sofrent...
deixeu tota esperança els que heu entrat)

El quadre de Graner Viñuelas del Museu d'Art de Girona, que s'ha datat de principis de la dècada dels anys setanta del segle XIX, és del tot representatiu de la visió dantesca de l'Infern establerta pels pintors romàntics europeus de mitjan segle XIX. La popular iconografia de la figura de Dant va quedar fixada, però, en vida del poeta pel seu coetani Giotto. Va ser Sandro Botticelli qui anys més tard va dibuixar amb tot luxe de detalls els episodis de la *Divina Comèdia* tal com el diví poeta els va descriure en cadascun dels cants de l'Infern, del Purgatori i del Paradís. Al quadre de Graner hi apareixen els dos poetes als peus d'una gran gorja envoltats d'unes muntanyes molt altes separades per un coll que encara deixa veure al fons la llum del dia. S'han aturat un moment en la baixada, i Dant mostra a Virgili l'ingrés de l'Infern. Els dos poetes es troben al lloc que la *Divina Comèdia* descriu com el vestíbul de l'Infern. Una vegada travessada la terrible porta es trobaran davant del riu Aqueront, on el vell diable Caront els pujarà a la barca per creuar-lo i entrar al primer cercle de l'Infern (els Llimbs).

Una representació pictòrica molt semblant a la del quadre del Museu d'Art de Girona és la que el pintor Antoni Tapiró i Baró va fer l'any 1865 i que actualment es conserva a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Tapiró hi va representar un episodi del cant XXVIII amb l'arribada dels dos poetes a la novena fosa de l'Infern. La representació del paisatge infernal en els dos quadres és del tot similar. Al quadre de Tapiró una gruta amb grans roques en primer terme deixen veure al fons del paisatge infernal la llum del dia dalt d'un coll. Tant la composició paisatgística de Tapiró com la de Graner Viñuelas és pràcticament la mateixa que la duta a terme per Gustave Doré al cant XXVIII a la seva famosa sèrie de gravats de la *Divina Comèdia*.

Antonio Graner Viñuelas va ser un pintor madrileny actiu al llarg de la segona meitat del segle XIX. Deixeble de Carlos de Haes, es va especialitzar en la pintura de paisatges. Va exercir de catedràtic de dibuix topogràfic, d'ornamentació i figura a l'Institut de Girona. Va estudiar a l'Escola de Belles Arts de San Fernando de Madrid i l'any 1882 es va traslladar a Roma, on va complementar la seva carrera artística. Al Museu d'Art de Girona, a més del quadre sobre la *Divina Comèdia*, es conserva un altre oli del pintor Graner Viñuelas, que porta per títol *La Barca*, datat l'any 1890, que representa un paisatge del riu Ter al seu pas per Fontajau antigament conegut amb el nom de la Barca.

Josep M. Trullén i Thomàs

Setembre 2013

Coincidint amb el 90è aniversari de Francesc Torres Monsó l'exposició *Anar fent i prou*, així com altres mostres i activitats paral·leles, ens ha permès fer camí per la trajectòria de l'artista gironí i conèixer l'evolució de la seva obra. Des del seu període més academicista fins a les seves darreres obres. *Nu femení*, de 1958, i altres peces d'aquests anys representen, en aquesta evolució, un trencament amb els cànons de bellesa clàssics, de l'academicisme que impregnà les seves primeres creacions, i un pas, previ a l'etapa de maduresa, que té el punt àlgid en obres de començament dels seixanta (*Segador, Dos personatges, Toreros, Picador...*). És un pas en un llarg recorregut d'un dels artistes que més aportacions ha fet a l'art d'avantguarda català.

Rosa Gil i Vila

Nu femení Francesc Torres Monsó

1958 · Bronze

56 x 19 x 17 cm

Núm. reg. 131.978

Fons Generalitat de Catalunya



*Nu femení*¹ de Francesc Torres Monsó (Girona, 1922) és una escultura creada en bronze l'any 1958. L'obra, procedent de l'antiga Col·lecció Riera i propietat de de Catalunya, està cedida en dipòsit al Museu d'Art de Girona des de l'any 1996.

Quan Francesc Torres Monsó crea *Nu femení* té 36 anys. Enrere queden una intensa i determinant etapa de formació, primer amb Joan Carrera i Josep Aguilera, i ja als anys quaranta al taller de Joan Orihuel, situat al carrer de les Peixateries Velles de Girona, i una estada d'aprenentatge a Barcelona als tallers d'Enric Monjo i Josep Clarà; les primeres exposicions col·lectives i individuals; els primers premis; l'inici de compromisos col·lectius (grup Postectura); una estada a París, l'any 1955, fruit d'una beca de l'Institut Francès i un viatge d'estudis a Itàlia, el 1957.

En aquest camí, no es pot obviar la relació continuada i consolidada amb els amics artistes (els gironins Xargay, Casellas, Marquès...), el contacte amb artistes de Girona vinculats a Barcelona (Esther Boix, Martí Sabé...) i de Barcelona (Subirachs...) ni tampoc els seus referents artístics, filosòfics, literaris, musicals... Referents que, assimilats i constantment renovats, l'alimentaran i acompanyaran sempre, com a part del seu àlbum personal.

Tot el que ha quedat enrere és fonamental a l'hora de resseguir l'itinerari vital i creatiu de l'artista. Si bé l'academicisme primer i el noucentisme (heretat dels ensenyaments de Clarà i Monjo) són latents en les obres incipients de Torres Monsó (*Font ornamental*, *Dues dones*, *Retrat femení*, *Pagesa asseguda*...), és ja ben entrada la dècada dels cinquanta quan les seves creacions donen (sense inicialment defugir dels primers *ismes*) un gir, possiblement el primer dels molts que farà, amb rotunda coherència, al llarg de la seva trajectòria.

*Després de l'etapa mediterrània, gràvida i sensual, ara deforma les figures en ritmes italianitzants. Bronzes després de terres cuites i pedres.*²

La cega (1955), *Picapedrer* (1956), *Maternitat* (1958), aquest *Nu femení* (1958)... són l'avantsala d'una transformació imparable. Amb aquestes obres escenifica la ruptura amb l'escultura més tradicional. Tanmateix, una temàtica artística ancestral, l'home i més especialment la dona, tema fonamental en la seva obra primigènia, segueix focalitzant les creacions dels anys cinquanta i gran part dels seixanta, tendència que continuarà anys després.

Torres Monsó esculpeix l'espai deformant la figura (tot és volum) i la força de la matèria. No hi ha faccions elementals als rostres, res evoca persones concretes, desdibuixades, sovint ens remetent a vestigis de cultures primitives. Redueix/economitza les formes a composicions geomètriques essencials i, tanmateix, no són figures hieràtiques, ans al contrari, són obres d'una extrema carnalitat, figures a les quals el no-espai els atorga plenitud, moviment.

En escriure sobre aquest període creatiu, comprès entre els cinquanta i els seixanta, els estudiosos de l'obra de Torres Monsó referencien principalment Henry Moore, Giacometti i

l'alemany Lehmbruck. És el propi mateix Monsó qui clarifica els seus miralls. Fent referència a un text d'Aguilera Cerni, Torres Monsó escriu: «[...] *emparenta les meves obres de la dècada dels 50 també amb Lehmbruck, amb la salvetat que jo, és clar, també coneixia l'obra d'aquest escultor i l'admirava, però crec que no em va influir: més aviat en aquell moment jo mirava més els italians*».³ Giacometti és esmentat pel mateix artista en altres escrits i entrevistes. Hi ha altres referents: Maillol, Brancusi, Juli González... En aquest Torres Monsó de 1958 ja hi ha contingut l'home/artista inquiet, amatent, coneixedor de l'ofici i dels materials. Tot és dins el cap de Francesc Torres Monsó, Paco, tot és dins la seva obra.

*...Mira, entre tu i les teves escultures, quina diferència hi ha? Quan les veig penso en tu. Quan et veig penso en elles: ja sou un tot inseparable. La teva ficció i la teva realitat. La teva realitat i la teva ficció...*⁴

Amb *Maternitat*, un bronze de 1956, Torres Monsó guanya l'any 1959 un dels premis més prestigiosos de l'època, el Gran Premi d'Escultura de la III Biennal dels Països Mediterranis d'Alexandria; poc abans havia rebut també el premi Juli González atorgat per la Cambra de Barcelona.

Comença per l'artista una etapa de reconeixement. Crític, revolucionari, allunyat dels circuits comercials, amb una concepció de la vida, de l'univers, del pensament, molt sovint incompresos, aquesta etapa de reconeixement, malauradament, no perdurà.

Rosa Gil i Vila

1. Les dates i els noms de les escultures de FTM poden variar segons les catalogacions. En aquesta obra, l'existència d'una inscripció a la superfície superior de la base permet datar-la al 1958. No hi ha, però, títol. El catàleg raonat que està elaborant la historiadora de l'art Carme Ortiz aportarà dates i noms més sòlids.

2. Enric Marquès. *Origen i situació de l'art actual a Girona*. Serra d'Or, 15/04/1972.

3. Francesc Torres Monsó. *D'escultor a escultor: una aproximació a Fidel*. Revista de Girona núm. 167, novembre–desembre, 1994.

4. Narcís Comadira. *Un retrat de Ficció*. Catàleg de l'exposició Torres Monsó al Centre Cultural Salle "Manuel José Arce". Ed. Ajuntament de Girona. Març 1986.

Octubre 2013

És molt difícil saber per on començar quan desconeixem el punt d'inici de la composició. Taques, línies i esgarrapades que emergeixen des d'una única font d'inspiració amb l'objectiu de submergir-nos en un llenguatge simbòlic utilitzat com a via d'expressió. On és el primer traç? I l'últim? Gargots ordenats o desordenats? L'òptica de l'espectador acabarà determinant-ho però, en el fons, és indiferent. Així és la pintura de sensacions. Els traços estimulen la imaginació i evoquen un pensament espiritual: pensament en veu baixa, pensament en la foscor.

Per entendre aquest tipus d'art contemporani cal percebre les emocions que l'artista projecta en un paper creat per ell mateix. Tot plegat, constitueix un estil vibrant que no deixa indiferent a qui se'l mira. Enmig d'un núvol caòtic, l'harmonia i l'elegància doten l'obra d'un valor singular i intrínsec.

Hien Cao Nguyen

Sense títol Dai-Bih In

c. 1980 · Mixta sobre paper

204 x 72 cm

Núm. reg. 131.147

Fons Diputació de Girona



És inevitable no fixar la nostra primera mirada a l'esquitxada negra, probablement realitzada amb un esprai o mitjançant una pistola aerogràfica. Més amunt, un núvol actua com una veladura i permet visualitzar, entre la taca boirosa, una tímida circumferència que insinua un clar estat de neguit, accentuat per la part segmentada del cercle que s'amaga darrere del bromall. Pensaments de recança i d'inquietud. És aquest el teu estat d'ànim? Qui ho sap... Són només sensacions.

Del bromós núvol en regalima una accentuada línia negra, densa, marcada cap avall. No és uniforme i la textura del paper, creada pel mateix artista, li fa de peculiar embolcall. Segons Dai Bih: «El paper pot expressar els meus pensaments i dues dècades de camí recorregut». I afirma : « Les nostres obres es creen a partir de la nostra pròpia filosofia i per tal de produir les nostres pròpies obres» Així, no considera el paper únicament com la base de les seves obres sinó que, la pintura impresa sobre aquest suport fet de materials reciclats, també contribueix a transmetre diferents sensacions. El procés de fabricació manual, doncs, mostra diverses textures i alhora transmet unes emocions directes entre el paper i el món extern. El considerable espai, aparentment buit, que l'autor reserva a la part inferior d'obra i on només s'aprecia el gravat d'una línia presenta una clara similitud amb la ratlla traçada a la part superior. Això dota la pintura d'un valor únic que, en conjunció amb el paper, i amb personalitat pròpia, condueix a l'emoció de l'espectador.

Dai Bih es presenta com un clar exponent de la pintura de sensacions. Trist i fred, confós i brusquejat... qui no s'ha sentit aïllat com ell en alguna etapa de la seva vida? I com a resposta: un núvol de pensaments. Pensaments enfosquits i borrosos, com la fosca aura que envolta el seu confinament; llòbrec, tètric núvol de la seva solitud. La melangia s'apropia de la seva ànima pictòrica. Però, en contraposició amb la grisor, sorprèn la presència d'una estrella daurada de quatre puntes, que ressalta associada a la llum del sol, que guia i equilibra la ment, que allunya la por. Una possible escletxa de llum que il·lumina el final d'un camí incert.

A més, els gargots i les ratllades pronunciades contribueixen a embellir la pintura, a distingir-la. Hi apareixen com una composició de gestos fermes que revelen l'aïllament d'un ésser humà. Qui sap... Podria tractar-se de la solitud que patí el mateix autor durant els seus primers anys a Espanya? Aquesta agosarada interpretació situaria l'obra al 1975, quan Dai Bih portava una vida errant, just abans d'establir-se en un poblet de la província de Girona, Llers, que li serví d'exili i que va ser font d'inspiració de nombroses peces d'art.

L'art contemporani d'un artista que no tarda gaire a guanyar-se la simpatia d'un poble gironí. Aviat s'estableix la connexió entre les seves obres i la gent de la nostra terra. Ell sovint deia que els professors d'allà i els d'aquí s'assemblaven molt. Potser, al final d'un llarg camí, és on acaba trobant el seu lloc. Però, sens dubte, la vida nòmada li proporciona una de les seves millors collites artístiques. En aquest sentit, sorprèn la clara analogia entre la seva obra i la coneguda cançó Camins del grup musical gironí Sopa de Cabra: «Camins, que ara s'esvaeixen, camins que hem de fer sols, camins vora les estrelles... Mai no és massa tard per tornar a començar». Una línia negra densa que simbolitza el camí d'un llarg recorregut.

L'art d'aquest artista oscil·la entre dues cultures ben diferenciades, l'oriental i l'occidental. Malgrat que aquí se sent com a casa, Dai Bih mai oblida les seves arrels. I, per tant, mai deixa de sentir-se com un estranger més en aquest país. Com a pintor d'art contemporani, i amb una ment oberta, absorbeix la cultura estrangera amb naturalitat. De fet, en aquest quadre s'hi aprecia la influència del surrealisme i de l'expressionisme abstracte de grans pintors catalans com Antoni Tàpies, Joan Miró o Salvador Dalí.

Dai Bih, com dèiem, aconsegueix captivar el públic i no deixar-lo indiferent. L'espectador, davant la seva pintura, s'omple d'infinites qüestions i s'enamora de l'obra. A la vegada, és seduït per un estil subjectiu: la pintura de sensacions.

Hien Cao Nguyen

Novembre 2013

Aquesta obra de la polonesa Melania Klingsland, de nom artístic Mela Muter (1876-1957), va ser pintada a Girona l'any 1914, en un intent de copsar i expressar amb una mirada nova l'essència viva de la ciutat a partir de la imatge de la seva façana fluvial sobre el riu Onyar. Mentre els pintors catalans de l'època conreaven el realisme més estricte en la reproducció del paisatge, l'artista polonesa en va fer una interpretació lliure, amb una tècnica peculiar i amb un estil heretat dels expressionistes alemanys però matisat per les influències postimpressionistes rebudes durant la seva llarga i fecunda estada a París.

Narcís-Jordi Aragó i Masó

L'Onyar a Girona Mela Mutermilch

1914 · Oli sobre tela

100 x 100 cm

Núm. reg. 250.336

Fons Diputació de Girona



Aquesta obra de la polonesa Melania Klingsland, de nom artístic Mela Muter (1876-1957), va ser pintada a Girona l'any 1914, en un intent de copsar i expressar amb una mirada nova l'essència viva de la ciutat a partir de la imatge de la seva façana fluvial sobre el riu Onyar. Mentre els pintors catalans de l'època conreaven el realisme més estricte en la reproducció del paisatge, l'artista polonesa en va fer una interpretació lliure, amb una tècnica peculiar i amb un estil heretat dels expressionistes alemanys però matisat per les influències postimpressionistes rebudes durant la seva llarga i fecunda estada a París.

Maria Melania Klingsland, filla d'un ric comerciant jueu, va néixer a Varsòvia l'any 1876. En casar-se amb l'escriptor Michel Mutermilch, va adoptar el nom artístic de Mela Muter. Després d'una fecunda estada a París i a la Bretanya francesa, on va rebre la influència dels postimpressionistes i va excel·lir en la figura, el retrat i la natura morta, va viatjar a Catalunya l'any 1911 per exposar trenta-tres obres a la nova Galeria Dalmau de Barcelona. La mostra va causar sensació per la peculiaritat de la seva tècnica —l'aplicació del color deixant entre les pinzellades lleus espais buits que permeten veure la tela— i sobretot per la novetat del seu estil, amb arrels de l'expressionisme alemany matisat per les experiències franceses. Va rebre molt bones crítiques de Josep M. Junoy a *La Veu de Catalunya*, de Joaquim Folch i Torres a *La Publicidad* i de Manuel Rz. Codolà a la revista *Museum*. Eugeni d'Ors va dedicar-li una columna del *Glosari* i va certificar que «pintava com un àngel».

Poc després de l'estada a Barcelona, on participà l'any 1912 en una exposició col·lectiva d'art polonès, Mela Muter s'establí durant uns mesos a Girona fins que, en esclatar la Primera Guerra Mundial, retornà a París on viuria uns anys de precarietat i una etapa posterior de plenitud i de reconeixement general, i on moriria el 1967, als 91 anys.

La seva obra es pot veure al Museu Nacional de Varsòvia, al Petit Palais de Ginebra i a diversos museus de París i d'altres ciutats franceses.

Mela Muter vingué a Girona a causa de la relació sentimental que mantenia amb el pintor de Sarrià de Ter Pere Farró. Van compartir casa i taller en un casal de la plaça dels Apòstols, davant per davant d'aquest museu, envoltats de joves artistes fascinats per la personalitat de la polonesa i acompanyats esporàdicament per l'escultor Manolo Hugué, que hi feia escapades des de Ceret. Aquí van viure tots plegats moltes hores de creativitat i de bohèmia en el clos d'una ciutat encara grisa i opaca, tal com reflecteix Miquel de Palol al llibre *Girona i jo*.

L'any 1913, Xavier Montsalvatge i Rafael Masó havien materialitzat les seves inquietuds culturals amb la creació de la societat Athenea i l'estrena de la seva seu. Va ser en aquella sala, projectada per Masó, on Mela Muter va exposar, l'any 1914, vint obres amb les seves versions personalíssimes del paisatge gironí. D'entre aquestes destacava aquest oli, pintat el mateix any, amb una visió inèdita, plena de força i de color, de la façana fluvial de Girona: el riu fosc i mandrós, les cases malgirbades i tosques i la mola solemne de la catedral insinuada com a teló de fons.

El mateix Masó va elogiar la singularitat de l'obra, així com Montsalvatge i Pla Cargol en el llibre *Terra de gestes i de beutat*, però comptem amb una dada fonamental per comprendre

el seu veritable significat. En les seves memòries *Souvenirs*, escrites molts anys més tard, Mela Muter recordava perfectament aquesta obra i feia una confessió reveladora: deia que havia intentat «reproduir el conjunt de la ciutat dins el tríptic que formaven els dos grans arbres que destacaven en primer pla». No estem, doncs, davant d'una estampa realista com les dels pintors catalans coetanis, sinó davant d'una obra simbòlica pintada amb el desig de copsar, més enllà del paisatge real, l'essència viva i secreta de la ciutat que Mela Muter contemplava amb uns ulls diferents i meravellats. Les cases reproduïdes són les reals, idèntiques a les triades per Prudenci Bertrana per a l'oli *Nit de lluna a Girona*, visible en aquest mateix museu, però els dos àlbers col·locats intencionadament a banda i banda del quadre expressen la voluntat d'emmarcar, no només el fragment urbà descrit, sinó «el conjunt de la ciutat» en una mena de retaule, com en un espai sagrat; els dos troncs esvelts són paral·lels als del tríptic religiós *La Santa Família*, pintat per l'autora cinc anys abans.

Amb 400 pessetes recollides entre els visitants de l'exposició, més una suma semblant obtinguda de l'Ajuntament després d'un patètic estira-i-arronsa, va ser possible l'adquisició de l'obra amb destinació al Museu Provincial, antecessor de l'actual Museu d'Art.

Narcís-Jordi Aragó i Masó

Desembre 2013

De tot el conjunt patrimonial que hi havia a l'interior de l'església romànica del monestir benedictí de Sant Joan les Fonts ens volem fixar en una obra que durant molt temps ha passat desapercebuda.

La creu sense Crist, que data del segle XIII, estava col·locada sobre la paret de tancament de tot l'espai del cor. Com altres exemples de la mateixa època, la seva forma i decoració responien a una tipologia de creu llatina, amb decoració pictòrica en ambdues cares i amb l'acabament dels braços vertical i horitzontal amb forma vegetal. El triomf sobre la mort, la resurrecció de Jesucrist i la seva ascendència és el que simbolitza aquesta creu.

Maria Vidal i Jodar

Creu coral de Sant Joan les Fonts

s. XIII · Tremp sobre fusta

216 x 137 x 16 cm

Núm. reg. MDG0012

Fons Diputació de Girona

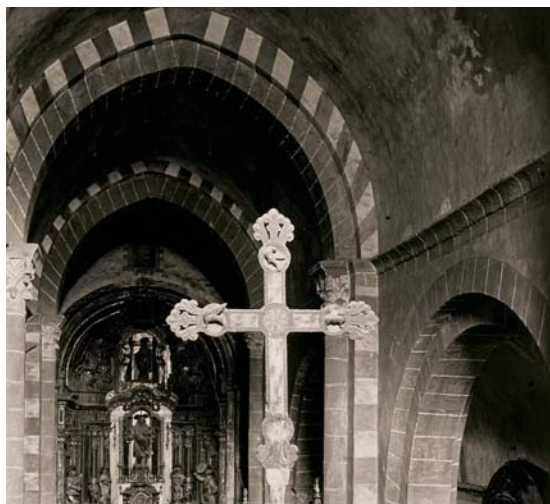


Dins de l'antiga església del monestir benedictí de Sant Joan les Fonts hi havia un important conjunt patrimonial d'obra exempta, entre la qual destaca l'objecte que ens ocupa en aquest estudi: la *Creu Coral*.

Una creu coral o *choral*, com s'ha trobat en algunes referències escrites, és un objecte religiós que normalment es col·locava sobre l'ara de l'altar des d'on presidia tota la cerimònia sagrada i la congregació dels fidels. En el cas de la creu de Sant Joan les Fonts presidia l'espai del cor de l'església del monestir benedictí.

La creu pels cristians simbolitza la salvació. Els dos pals que es creuen (l'*stipes*, el pal vertical, i el *patibulum*, el pal horitzontal) representen els contraris: allò positiu, és a dir l'*stipes*, i allò negatiu, el *patibulum*. Serien com la vida i la mort, la part espiritual i la material. Doble simbologia en què s'uneix la mort, el pecat, la culpa amb la resurrecció, el renaixement, la vida eterna.

La creu de Sant Joan les Fonts, datada del segle XIII, presenta la forma de típica creu llatina, amb l'*stipes* més llarg que el *patibulum*. L'acabament dels extrems horitzontals i verticals és amb forma vegetal,



Vista de l'interior del Monestir de Sant Joan les Fonts, 1914. Fotografia estereoscòpica. Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya. A la imatge podem veure la disposició de la creu d'esquena a la nau central, amb la base encastada al suport que la subjectava.

propri de la tipologia de creu florençada molt usada als segles XIII i XIV. Quant a la decoració, val a dir que és molt similar a la d'altres creus de la mateixa època. L'ornamentació sol ser pictòrica, en el nostre cas pintura al tremp sobre fusta, de tons vius, on predomina el vermell, com es pot veure en l'orla decorada que dóna la volta als dos braços de la creu, el groc blanc, color que trobem a l'interior de l'orla, i el blau fosc, que trobaríem dins les cinc rodelles dels extrems i centre de la creu.

Pel que fa a la decoració de la part posterior, el que es pot comentar és molt poca cosa, sobretot per l'estat de conservació que presenta. S'intueix un esgrafiats basat

en motius geomètrics i vegetals, així com també cinc rodelles, una a cada extrem de la creu i una al punt d'encreuament dels dos pals de la creu.

Aquesta creu es trobava localitzada, fins a l'any 1936, al cor de l'església del monestir benedictí de Sant Joan les Fonts. El cor, espai que no és d'origen medieval, es va construir als peus de l'església, sobre la porta d'accés al temple. Durant la Guerra Civil Espanyola aquesta creu, juntament amb altres obres d'art que hi havia a l'interior de l'església, van ser tretes de l'edifici i portades a França per protegir-les de la crema i les destrosses ocasionades al temple. Actualment la creu forma

part del fons del Museu Diocesà de Girona, tal com s'especifica a la fitxa de l'inventari general del Museu Diocesà amb el número 12.

Les mides de la creu coral són 216 cm d'alçada, per 137 cm d'amplada per 16 cm de fondària. El material amb què està feta la creu és la fusta, pintada amb la tècnica de la pintura al tremp. A tres dels extrems dels pals hi ha una escultura en alt relleu, feta de pasta, a cadascuna de les quals es representa tres dels quatre components del tetramorf. La rodella inferior presenta l'àngel dels tetramorfs pintat: segurament el relleu va caure o va quedar tan malmès que es va haver de substituir per la pintura que s'hi pot veure.

Segons el que hem comentat anteriorment, el que podem veure a la part frontal de la creu és la representació en relleu dels quatre tetramorfs: Mateu, Marc, Joan i Lluc, àngel, lleó, àguila i bou. L'àngel el trobem a la part inferior del pal vertical. La figura de l'àngel simbolitza l'encarnació de Crist i és el símbol de l'evangelista Mateu. Fa referència a l'ascendència de Crist. Aquesta figura humana ens parla d'un renéixer després de la mort, d'una esperança per un nou començament.

A l'extrem superior del mateix pal vertical hi trobem la representació de l'àguila, que simbolitza l'evangelista sant Joan i l'ascensió de Crist, el triomf de la vida eterna sobre la mort. A l'extrem dret del pal horitzontal hi trobem la representació del bou, que simbolitza l'evangelista sant Lluc i el sacrifici de Crist, la mort per aconseguir la salvació. A l'extrem esquerre del pal horitzontal hi trobem la representació del lleó alat, que simbolitza l'evangelista sant Marc i la resurrecció de Jesús. I al centre dels quatre components del tetramorf el que hi trobem és una flor blanca amb vuit pètals a la qual podem atribuir el significat d'espiritualitat, immortalitat i puresa, tenint en compte el context en què apareix.

A l'hora de dur a terme aquest estudi s'ha trobat molt poca informació sobre aquesta creu en concret. El que destaca del treball de recerca realitzat és la troballa d'una imatge fotogràfica on es veu molt clarament la situació d'aquest objecte a l'espai que ocupava el cor dins l'església del monestir. A la imatge es pot apreciar que ja s'havia dut a terme la supressió de l'escultura en alt relleu del tetramorf de l'àngel dins la rodella inferior. Al mateix temps es pot observar com era la decoració pictòrica de la nau central del temple i l'altar barroc que hi havia a l'absis major.

La creu coral de Sant Joan les Fonts ha estat una obra d'art que ha passat força desapercibuda entre la població local. Tot i que algunes persones recorden l'existència del cor als peus de l'església, no fan referència a aquest objecte en concret. Sí que apareixen, en canvi, algunes referències en alguna publicació específica, com les que s'han utilitzat per documentar aquest breu article, però en general no es troba informació de la creu de Sant Joan les Fonts.

Maria Vidal i Jodar



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



**Diputació
de Girona**

ISBN: 978-84-393-9225-5



9 788439 392255