



Museu d'Art de Girona. 2015

12 | 12

mesos | obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



CATÀLEG

Direcció

Carme Clusellas

Coordinació

Antoni Monturiol

Assessorament lingüístic

Anna Asperó

Impressió

Palahí Arts Gràfiques

Autors de les fotografies

Salvador Comalat (pàg. 20)

Rafel Bosch (resta de fotografies)

Disseny i maquetació

La Fonda Gràfica

Edició

Museu d'Art de Girona

Agència Catalana del Patrimoni Cultural

Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

Museu d'Art de Girona

Pujada de la Catedral, 12

17004 Girona

Tel. (+34) 972 20 38 34

www.museuart.com

12 MESOS. 12 OBRES 2015

Dipòsit legal: B 1338-2016

ISBN: 978-84-18986-14-7. 12 mesos, 12 obres.

Museu d'Art de Girona 2015 (ed. Electrònica)



L'ús dels continguts d'aquesta obra està subjecte a una llicència de Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd) de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre i quan no sigui per a usos lucratius i no es modifiqui el contingut de l'obra. Per veure una còpia de la llicència, visiteu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Imatge de coberta:

Batent de porta ferrada de Santa Cecília de Terrades

Museu d'Art de Girona. 2015

12 | 12

mesos obres

md'A Museu d'Art
de Girona

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



ÍNDEX

Seguim	5
CARME CLUSELLAS I PAGÈS	
Gener	6
Biga de Cruïlles	
ERIC PALAZZO	
Febrer	10
<i>Un filòsof</i> de Modest Urgell i Inglada	
JOSEP MARIA TERRICABRAS I NOGUERAS	
Març	14
Fragment d'un relleu paleocristià de Sant Joan Sescloses	
JOSEP MARIA NOLLA I BRUFAU	
Abril	18
<i>Fòssil post-nuclear</i> de Joan Carrillo i Romero	
DANA CARRILLO I BADOSA	
Maig	22
Porta ferrada de Terrades	
JAUME BERNADES I POSTILS	
Juny	26
<i>Sonder Zug</i> de Joaquim Serrano Bou	
IBET VILA I TRÀFACH	
Juliol	30
Làpida sepulcral hebraica de Rahel de Besalú	
SÍLVIA PLANAS I MARCÉ	
Agost	34
<i>Cadaqués, Cebolla F-20</i> de Shigeyoshi Koyama	
MÒNICA FERRERÓS I COMBIS	
Setembre	38
<i>Nu de dona</i> de Francesc Vayreda i Casabó	
MONTSERRAT MALLOL I SOLER	
MARIONA SEGURANYES I BOLAÑOS	
Octubre	42
<i>Maria Salomé o Maria de Clopas</i> de Mestre Aloi	
PERE FREIXAS I CAMPS	
Novembre	46
Casulla d'Eduard Vila Fàbrega	
JOAN BOADAS I HERNÁNDEZ-SONSECA	
Desembre	50
Fanal de reis de Lluís i Jaume Busquets i Mollera	
JOAN BUSQUETS I DALMAU	

Seguim

Al Museu d'Art de Girona seguim amb la iniciativa, iniciada fa un bon grapat d'anys, d'encarregar i presentar l'estudi d'una obra, prèviament seleccionada, realitzat pels autors més diversos per tenir-ne una lectura diferent i aprofundida, des d'òptiques molt diferents. La tria de les obres té com a objectiu mostrar la riquesa i la varietat dels fons del Museu d'Art. La proposta d'autors per comentar-les respon a la idea d'obtenir lectures heterogènies -no sempre des de la història o des de l'art- dels objectes que custodia el Museu.

Aquesta iniciativa, que es duu a terme amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*, ofereix en format fitxa el comentari d'una obra d'art o d'un objecte a peu d'exposició. Tanmateix, la possibilitat de fer una relectura de les fitxes de manera reposada, en qualsevol altre moment o lloc, pot ser igualment necessària. Per aquest motiu, l'any passat es van editar en sengles publicacions les fitxes presentades al llarg de 2013 i de 2014. Ara teniu a les vostres mans el recopilatori de les fitxes presentades al llarg de 2015, també amb el títol de *12 mesos, 12 obres*.

Seguim, doncs, amb la publicació compiladora de l'any 2015. En aquest volum us proposem un recorregut ben divers, des del comentari d'Eric Palazzo a la biga de Cruïlles, una obra excepcional del segle XIII, fins al record personal de Joan Busquets i Dalmau sobre l'ús d'un fanalet d'anar a esperar els Reis, obra dels germans Busquets i Mollera vers el 1920. Entremig, podreu fer un itinerari per alguns dels fons del Museu d'Art, conduïts per la mirada, les històries i els comentaris de Josep Maria Terricabras, Josep Maria Nolla, Dana Carrillo, Jaume Bernades, Ibet Vila, Sílvia Planas, Mònica Ferrerós, Montserrat Mayol i Mariona Seguranyes, Pere Freixas o Joan Boadas. A tots ells volem agrair-los la disposició per escriure i per fer-nos reflexionar, interrogar o embadalir amb la seva lectura personal d'obres tan diverses com un relleu paleocristià, una porta ferrada del segle XI, una escultura del segle XIV o una pintura del 1986.

Amb aquest recull a les mans, us emplacem a seguir, a seguir-nos els propers dotze mesos, descobrint noves obres, noves mirades, noves lectures. Seguim amb la iniciativa.

CARME CLUSELLAS I PAGÈS
Directora del Museu d'Art de Girona

Biga de Cruïlles

c. 1300

Tremp/fusta

14 x 371 x 9 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. MDG 2

Fons Bisbat de Girona

La biga de l'església del monestir de Cruïlles es pot datar clarament pels volts de 1300 i correspon a una obra tardoromànica o protogòtica. En un principi, estava situada segurament al cor de l'abadia i connectava les dues parets de la nau. L'escena que s'hi representa és una processó litúrgica protagonitzada pels diferents actors del ritual de la missa. A l'extrem esquerre, l'abat, envoltat de dos clergues, es presenta de cara, mentre que la resta dels oficiants hi apareix de perfil, subjectant algun objecte litúrgic a les mans. El tema general de l'escena és la representació de l'activació dels cinc sentits a la litúrgia a partir de la utilització dels diferents objectes.



Aquesta peça és un fragment d'una biga monumental pintada que representa una escena litúrgica de gran riquesa iconogràfica. La biga policromada prové de l'antic monestir de Sant Miquel de Cruïlles, situat a prop de La Bisbal (Girona). La biga de Cruïlles es va reutilitzar en l'estructura d'un retaule gòtic. Mesura gairebé quatre metres de llargada, 14 centímetres d'alçada i 10 centímetres de profunditat. Als extrems de la biga s'hi aprecien motius ornamentals, mentre que la resta de l'espai l'ocupa principalment la representació d'una escena litúrgica protagonitzada per diferents personatges, tots vestits amb roba eclesiàstica i subjectant objectes destinats a la celebració del ritual. L'estil pictòric permet datar l'obra pels volts de 1300 i, per tant, situar-la com a producció «tardoromànica» o bé «protogòtica». Sabem amb certesa que la biga estava situada originàriament al cor de l'església de Cruïlles.

La iconografia de la pintura representada a la biga gira al voltant del tema general de la litúrgia. Els personatges (fins a vint-i-vuit en total) són clergues vestits amb roba litúrgica. A la part esquerra de la biga s'hi representa un element arquitectònic coronat per una obertura en forma de porta, tot i que la porta no s'arriba a veure. Davant d'aquesta obertura, s'hi representen de cara tres personatges, que configuren un grup diferenciats de la resta dels membres de la comunitat religiosa, presentats de perfil a la superfície de la biga. Dins aquest grup de tres clergues, el del mig ocupa una posició clarament preeminent en comparació amb els altres (sens dubte, correspon a la imatge de l'abat). Amb la mà dreta subjecta la creu episcopal tradicional d'aquella època, un objecte litúrgic destinat a subratllar el poder de l'abat dins el seu monestir. Tots els participants de la processó, tonsurats i amb la boca lleugerament oberta, vesteixen les peces eclesiàstiques habituals, és a dir, l'alba, la casulla, la dalmàtica i l'estola damunt les espatlles. La tipologia dels objectes litúrgics representats també és extremadament rica, ja que hi trobem ciris, una creu-reliquiari, un encenser, llibres (potser el llibre dels evangelis i un missal o la Bíblia), un calze i una patena.

La iconografia de la biga de Cruïlles recull molts dels objectes necessaris per a les cerimònies quotidianes associades a la missa en un monestir. Alguns monjos porten canelobres, símbols de la llum i també de la dimensió visual del ritual. Altres membres de la comunitat monàstica duen una creu, un calze i fins i tot la patena. Aquests objectes litúrgics remetent molt directament a la celebració de l'eucaristia i, més concretament, a l'acció de la transsubstanciació/consagració de les espècies per part de l'oficiant. En el cas de la iconografia de la biga de Cruïlles, el gest de la comunió no hi és representat, però la presència d'objectes com el calze i la patena evocuen la consagració i la comunió que s'han de produir, a

més d'activar el component sensorial, concretament el gust i el tacte. L'evocació del tacte també es fa present a l'escena a través del gest que fan l'abat i els seus dos acòlits, que subjecten amb força el gremial entre les mans, una peça destinada a cobrir l'altar. La dimensió sinestèsica de la iconografia de la biga de Cruïlles es completa amb la presència de l'encenser entre les mans d'un monjo de la comunitat. La síntesi visual de la litúrgia a través dels objectes representats que ofereix l'escena de la biga de Cruïlles fa un èmfasi especial en l'expressió de l'activació dels cinc sentits i en l'experiència de la sinestèsia en el marc del ritual. D'alguna manera, podem afirmar que la imatge de la biga de Cruïlles condensa tots els elements del ritual en una mena de síntesi visual del que ha de ser la litúrgia i la seva finalitat sinestèsica a partir de l'activació sensorial dels objectes litúrgics en les diferents seqüències de la cerimònia. La imatge de la biga no deixa de banda tampoc la dimensió sonora del ritual, ja que podem interpretar perfectament el gest de les boques obertes dels membres de la comunitat com una evocació al cant i, per tant, a la dimensió sonora de la litúrgia, tot i que a la iconografia medieval el motiu de la boca oberta no sempre s'associa a la idea del cant, sinó a una referència més general a la Paraula i a l'autoritat que l'acompanya.

La biga de l'església del monestir de Cruïlles es pot datar clarament pels volts de 1300 i correspon a una obra tardoromànica o protogòtica. En un principi, estava situada segurament al cor de l'abadia i connectava les dues parets de la nau. L'escena que s'hi representa és una processó litúrgica protagonitzada pels diferents actors del ritual de la missa. A l'extrem esquerre, l'abat, envoltat de dos clergues, es presenta de cara, mentre que la resta dels oficiants hi apareix de perfil, subjectant algun objecte litúrgic a les mans. El tema general de l'escena és la representació de l'activació dels cinc sentits a la litúrgia a partir de la utilització dels diferents objectes.

ERIC PALAZZO

MODEST URGELL I INGLADA

Un filòsof

c. 1870-1873

Tinta i aquarel·la/paper

20,5 x 33 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. MDG 1892

Fons Bisbat de Girona

El petit dibuix «Un filòsof» de Modest Urgell (Barcelona, 1839-1919), que es pot datar entre 1870 i 1873, és una peça preciosa i amable que es converteix en un cop de puny gràcies al títol que ell hi afegeix: «Un filósofo». També en aquest dibuix domina la forma habitual d'Urgell, que acostuma a ser força buida i a tenir pocs elements compositius, que dóna importància a la naturalesa, amb horitzons tranquils, potser una mica trista, de vegades difuminada. És una naturalesa quieta i silenciosa en què l'home hi apareix -quan ho fa- de forma estilitzada, gairebé insinuada, amb poca presència. Tinc la impressió que Urgell tracta el paisatge com aquell que fa un decorat per al teatre, que era realment la seva primera, i crec que darrera, gran passió.

X



UN FILOSOFO

Virgell

Sobre «El filòsof» de Modest Urgell

En el decorat d'aquest dibuix, Urgell porta la no-presència humana a l'extrem: perquè l'home no apareix per res en escena, no hi és dibuixat sinó només esmentat amb lletres, en el títol, creant un contrast abrupte, xocant, irònic. Com que el conjunt de títol i dibuix és absolutament provocatiu, per això es pot dir també que Urgell ens clava un cop de puny, això sí un cop de puny serè, tranquil. Es tracta clarament d'una crítica al gremi dels filòsofs, però potser també d'una broma. Tant en un cas com en l'altre, Urgell no ho fa pas sense fonament: la crítica als filòsofs és estrictament obligatòria, ja que és la mateixa filosofia la que ens empeny a la crítica; res no s'ha d'escapar de la crítica, i per això és tan imprescindible l'autocrítica. D'altra banda, l'obra d'Urgell sempre es mou molt propera a la vida quotidiana, a les seves formes populars. No em semblaria estrany, doncs, que, més enllà de la crítica als pensadors enrevessats i abstrusos, ell volgués recollir la coneguda expressió catalana «No pensis tant, que pensar fa burro» (en versió menorquina: «El pensar és d'ases, el sebre és el que val»), amb la qual els nostres avantpassats, més que no pas ara, ens convidaven, no sempre encertadament, a no rumiar tant i a actuar millor.

Quan miro, però, aquest dibuix, no hi veig només una crítica als filòsofs professionals o a les persones enderiades i poc actives, sinó que també hi reconec una polèmica d'aviat farà sis-cents anys, que no sé si Urgell coneixia. Es tracta d'un text esplèndid d'Anselm Turmeda, nascut a Mallorca el 1355, i mort després del 1423 però en data que ens és desconeguda. Als 20 anys havia ingressat a l'ordre franciscana i als 35, a Tunis, va apostatar del cristianisme i es va adherir a l'Islam amb el nom d'Abdal·là. Això explica que sigui enterrat, i venerat, a Tunis. El text de Turmeda a què em refereixo és la seva *Disputa de l'Ase*, escrita el 1417/1418 i impresa a Barcelona el 1509, que em sembla particularment oportuna de comentar quan som davant de l'altre ase, el d'Urgell.

La *Disputa* és interessant perquè presenta el debat entre Turmeda i l'ase, que és el representant que, irònicament, tots els altres animals han triat perquè parli en nom d'ells en aquesta polèmica amb un humà. El llibre presenta dinou raons que, com era costum, volien demostrar la superioritat de l'home sobre els animals. I és que, tant abans com després de Turmeda, els filòsofs han defensat, i han volgut fonamentar, la nostra superioritat sobre els animals i la legitimitat del nostre domini a la Terra. S'ha fet a la Bíblia, i ho han fet, entre altres, Aristòtil, sant Tomàs, Descartes o Kant. El llibre de Turmeda, però, és particularment interessant i absolutament singular perquè, durant el debat, l'ase refuta molt hàbilment, una a una, les raons que ell li presenta. Més encara, l'ase no solament no

accepta la superioritat humana sinó que defensa, amb contundència, la tesi contrària, és a dir, la superioritat dels animals sobre els humans. Només la darrera raó el deixa sense arguments.

I la dinovena raó s'acaba imposant perquè Turmeda recorre, amb una òptica encara cristiana, a l'Encarnació humana del Fill de Déu: si Déu ha volgut que el seu fill fos un humà, l'espècie ha quedat elevada i és superior a qualsevol altra. Això, i només això, fa que els humans siguin superiors als animals. És a dir, segons el llibre, la superioritat dels humans no ve pas justificada per les diferències de capacitats i habilitats que hi ha entre ells i els animals, sinó que aquestes diferències més aviat pesen a favor dels animals. Només un argument teològic decanta la balança: que Déu hagi volgut triar l'espècie humana per portar el seu fill al món.

Ben mirat, però, el fet que l'argument teològic sigui l'únic decisiu acaba plantejant les coses d'una forma molt interessant, que avui resulta ben actual. I és que mostra que les relacions de poder que nosaltres vulguem imposar no depenen de cap superioritat natural que tinguem, sinó només de plantejaments que han de ser examinats i jutjats des de la responsabilitat ètica. De fet, cada dia és més clar que hi ha una línia de continuïtat biològica dels animals, entre els humans i els no-humans, de manera que la diferència entre tots és bàsicament de grau. En això es fonamenta justament el respecte creixent pels animals no-humans i pels seus drets.

Per això, aquest petit dibuix d'Urgell no és només un cop de puny crític o una broma més o menys àcida, sinó que també és un motiu excel·lent de reflexió per afirmar que els humans ens fem presents en la plaça de l'ase i a tot el món sobretot amb la lletra, amb la paraula, amb la responsabilitat.

JOSEP M. TERRICABRAS I NOGUERAS

Fragment d'un relleu paleocristià de Sant Joan Sescloses

S. IV

Marbre

32 x 20,5 x - cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 131.502

Fons d'Art de la Diputació de Girona

Fragment de marbre versemblantment de Luni-Carrara d'un sarcòfag decorat de doble registre i de taller romà trobat l'any 1969 com a material d'aprofitament del mur de l'església de Sant Joan Sescloses (Vilanova de la Muga, Alt Empordà), on és possible observar el Pecat Original (a dalt) i Pere arrestat (a baix) i, possiblement, un miracle de Crist. S'ha proposat datar-lo genèricament dins la primera meitat del segle IV, potser dins el primer terç. Si s'hagués conservat sencer hauria estat una peça extraordinària.



L'antiga església parroquial de Sant Joan Sescloses, avui sense culte i en un procés evident de degradació, es troba al terme municipal de Vilanova de la Muga, tot i que queda molt lluny del nucli central d'aquesta població i, en canvi, molt a la vora del límit urbà de Castelló d'Empúries, ciutat de la qual depèn eclesiàsticament. És al costat mateix de la carretera que va de la vila comtal a Pedret i Pau. S'alça, solitària, en un terreny pla, de closes i de joncs, que reproduïx perfectament el paisatge d'un lloc que durant molts segles fou el límit del gran estany de Castelló, avui pràcticament sec. És un edifici no gaire gran, d'una sola nau rectangular amb un gran absis, també rectangular o, millor potser, lleugerament trapezoïdal. L'aspecte actual és el d'un edifici modern, recobert d'un arrebossat blanc per dins i per fora i amb un senzill campanar d'espada sobre la façana occidental, on es disposa l'única porta.

El mes de juny de l'any 1969 l'historiador empordanès Joan Badia reconegué, dins l'obra de fàbrica de la paret meridional de la nau del temple, la presència d'un fragment de marbre blanc decorat que podria correspondre a un frontal trencat d'un sarcòfag esculpit. En copsar la importància de la troballa ho féu saber a M. Oliva, aleshores director del Servei Tècnic d'Investigacions Arqueològiques de la Diputació i del Museu Arqueològic de Girona, que decidí arrancar-la i dipositar-la al fons de la institució que dirigia. Va ser el mateix M. Oliva qui en comunicà l'existència a M. Sotomayor, que preparava aleshores el seu interessant estudi sobre la iconografia dels sarcòfags romanocristians d'Hispania. L'estudiós tingué temps d'analitzar-la, d'incorporar-la al seu treball i de popularitzar-la. Situava el seu origen a Roses, assenyalava el fet extraordinari de ser l'únic sarcòfag localitzat fins aquell moment a Hispania amb un doble registre decoratiu i feia notar la dificultat d'arribar a conclusions definitives, ja que es tractava d'un fragment relativament petit i el relleu estava molt afectat pel desgast. Tot i així, proposava atribuir-li una data protoconstantiniana, però matisant que tampoc podia rebutjar-se una cronologia un xic més avançada, a l'entorn de mitjan segle IV. Hi havia representat el Pecat Original, Pere arrestat (escena contaminada amb la de la font) i un miracle de Crist. Quedava clar que havia sortit d'un dels bons tallers de Roma i que s'havia obrat amb marbre de qualitat, versemblantment Luni-Carrara.

La hipotètica procedència de Roses és segurament una intuïció de M. Oliva. Davant la sorpresa que representà descobrir aquell fragment a la modesta i aïllada església de Sant Joan, no semblava assenyalat proposar-ne un origen local. La relativa proximitat de Roses on, en aquells anys, hi excavava el malaguanyat arqueòleg (amb unes troballes que posaven al descobert una rica fase tardoantiga) feien fins a cert punt raonable aquella proposta. Tanmateix, convindria

dubtar d'aquesta possibilitat o si més no analitzar-la críticament. Si fos així, quan s'hauria produït el trasllat? En quines circumstàncies? Per quins motius? I atesa l'antiguitat, ben documentada textualment, de l'existència d'un lloc de culte cristià a Sant Joan, no seria molt més raonable, d'entrada, imaginar una procedència immediata, cosa que ens estalviaria haver de fer malabars a l'hora de respondre les preguntes que hem plantejat una mica més amunt? Pensem que sí, i proposaríem imaginar l'existència d'un mausoleu de certa entitat, bastit *in suo* fundo per un gran propietari rural cristià, dins del qual es disposaria el sarcòfag procedent de Roma. Aquesta troballa posa de manifest la cultura i les relacions d'un personatge important, amb contactes i capacitat econòmica, tal com fa el conjunt extraordinari de Sant Feliu de Girona amb set peces del mateix origen, cronologia i qualitat. Més endavant l'edifici, com passa moltes vegades, hauria esdevingut lloc de culte i cel·la monàstica i temple parroquial.

Malgrat les mides modestes, el fragment constitueix un document de primera magnitud sobre els moments inicials de la cristianització del territori i dels membres de les famílies aristocràtiques locals.

JOSEP M. NOLLA I BRUFAU

JOAN CARRILLO I ROMERO

Fòssil post-nuclear

1986

Fangs refractaris diversos.
Cuita d'alta temperatura en atmosfera reductora.

56 x 52 x 52 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 130.696

Fons d'Art de la Diputació de Girona

Els estrats són capes de memòria amb característiques geològiques particulars que reposen les unes sobre les altres com pells gruixudes de passat, com pells d'una història tan antiga com la del passat de la terra. En un pla paral·lel, la història dels homes s'acumula també en forma d'estrats, d'acumulacions, però ni l'una ni l'altra, i mirades des de la distància, no tenen un abans i un després i se solidifiquen en un bloc continu i compacte: el camí dels paisatges, la voluntat de preservació i la voluntat de transformació. Avançar cap al passat i retrocedir mirant endavant.

I, així, si el desig de permanència és potser només un voler ser-hi com hi és una pedra, una muntanya, un arbre, un camp o un grapat de terra, la ceràmica és la materialització d'aquest desig intens de permanència de la terra, i la sèrie de Fòssils postnuclears -amb la qual Joan Carrillo (Campillos, 1948) entra a formar part de l'Acadèmia Internacional de Ceràmica- explica, com un mite antic sense abans ni després, tot aquest cercle d'acumulacions, amuntegaments i superposicions de materials diversos. D'aquells que són efímers i dels que són imprescindibles.



Tres mites.**Primer mite.****Butades de Sició o l'origen de.**

Al segle I, Plini el Vell (24 dC - 79 dC) explica a la seva *Naturalis Historia* (llibre XXXV, capítol XII) com a Corint, al segle VII aC, la filla del ceramista Butades de Sició ressegueix a la paret el perfil de l'ombra de l'estimat abans que aquest se'n vagi a terres llunyanes. Amb la llum d'una espelma i un tros de carbó, ella vol guardar la silueta de l'enamorat abans que s'allunyi i desaparegui. El seu pare, veient la tristesa de la filla, omple amb fang el perfil resseguit i el posa al forn amb les seves peces per conservar-li el record. *Ressegueix* el seu dibuix i el fa de terra cuita. *Ressegueix* el dibuix i l'hi ressegueix amb fang per poder-lo agafar i guardar.

Plini el Vell parla d'origen de la pintura en el dibuix traçat a la paret i també d'origen de l'escultura en el relleu de fang que el ceramista Butades cou i que es diu que es va conservar fins que els romans van assaltar Corint.

L'origen del dibuix, l'origen de la pintura, l'origen de l'escultura o l'origen de la ceràmica: el desig de permanència o el desig de lluitar contra la pèrdua. I la llum que dibuixa allò que és a punt de desaparèixer és també una fotografia, però Plini i Butades encara no ho saben. I cada dia anem fotografiant les coses abans que desapareguin.

Primer mite. El dibuix a la paret de qui no hi serà. L'ombra gravada, enregistrada, resseguida. Memòria d'una imatge construïda a partir d'una ombra. El dibuix que anticipa l'absència de l'objecte de desig; la pèrdua que s'intenta suavitzar amb un record imprès en un paper o amb un motlle de fang que omple els buits de les formes en potència. En potència de desaparèixer.

Segon mite.**El fang té memòria.**

El pare ceramista sempre diu que el fang té memòria. Diu, per experiència, que el fang conserva a la seva estructura interna els gestos, les pressions que ha rebut quan era tendre i que si aquests gestos no han estat els que el fang necessitava, després, quan s'asseca o després de la cuita, surten les esquerdes i les torsions no buscades.

El fang té memòria. És un frase que sempre es fa present en els pensaments de la filla quan veu un tros de fang o quan veu el pare obrint el forn. Una frase emmotllada a la seva memòria. Com un fòssil. Passat que transforma el futur. Un cub, un bloc de fang refractari, una acumulació d'estrats. Un fòssil de la memòria futura.

És una paradoxa un fòssil postnuclear? Un fòssil és una presentació d'una realitat quan ja ha desaparegut definitivament. Com es pot fer un fòssil del futur? Com es pot inventar un passat per atrapar el futur? Les ruïnes que s'avancen a la guerra.

El ceramista cou pedres acabades de fer. Fa pedres toves i les solidifica. Fa pedres noves però les pedres sempre són velles, i donar aquesta pàtina de temps, de passat, de ruïna, d'antiguitat, a les coses és estimar-les abans que desapareguin, abans que es converteixin en records.

Motlles d'acumulacions d'objectes com immensos negatius fotogràfics del que haurà de desaparèixer. El que haurà de desaparèixer és, però, el que romandrà. Paradoxes. Desaparició i permanència. Absència i record. Gravat i memòria. Petjada i relleu. Matriu i empremta. Fòssil del futur. Pressió i impressió. El pare ceramista aixafa boles de fang contra la planxa d'un negatiu d'objectes apilonats. El pare ceramista que no vol llençar mai res. Eines, pedres, màquines, retalls, fragments. Muntanyes de coses que esperen. El fang tornarà ara a ser el seu cos. Es fondran els materials efímers i tornaran a ésser terra per durar més anys, perquè es convertiran en la nostra memòria quan nosaltres també tornem al fang. Paisatges de residus, quan un residu és **allò que resta d'un tot després de sostreure'n una o més parts**. Esborra la silueta dibuixada i es queda el seu motlle. Ombres i figures d'argila.

Segon mite. El fang se'n recorda de quan les pedres eren memòria.

Tercer mite.**Estrats, volcans i òxid de coure.**

La memòria és una manera de fer-se pròpies les coses, i recordar-les és la manera de conservar-les. La filla de Butades de Sició vol conservar el record de l'estimat i se'l fa seu, se'l guarda. Plini el Vell, que és qui ens guarda aquest mite i ens l'explica, mor en l'erupció del Vesuvi que sepulta Pompeia l'any 79. La lava del volcà s'emporta el seu cos i el foc se solidifica en el record congelat.

Capes, estrats, acumulacions, relleus, motllures. El fang primer va ser pedra i després terra. L'aire va assecar l'aigua, i el foc va coure el fang i va tornar a l'argila la seva duresa. Però la pedra abans havia estat lava líquida. Terra. Aire. Aigua. Foc. I la lava es va solidificar i va néixer la ceràmica.

Al segle XX dC, al voltant del anys setanta i vuitanta, trobem un grup d'homes que viuen en terres també volcàniques i a qui uneix la passió al voltant del foc.

Del foc que cou les seves peces i vitrifica els seus esmalts, del foc que intenten controlar però que sempre els sorprèn, del foc que transforma els seus fills de fang en sòlides pedres. Són ceramistes. I conserven la tècnica antiga mirant cap endarrere i cap endavant alhora.

Un d'ells, Joan Carrillo, treballa durant anys en una sèrie que anomena *Fòssils postnuclears*: emmotlla els objectes de la vida quotidiana contemporània i els converteix en memòria quan encara no semblen ser-ho, quan encara són vivència, o *prememòria*. Abans de la memòria. Els converteix en record abans que ja, simplement, ho siguin. Recull tot el que sembla efímer i humil i ho retorna a un futur sòlid; un futur que es concentra en l'origen, en el moment en què els volcans es refreden, els estrats s'apilonen i les plaques tectòniques s'esquerden i se superposen. Quan la lava es congela i neixen les pedres. Fa fotografies del que encara ha de passar. Dibuixa un cercle tancat tornant al fang el que un dia serà fang.

S'envolta d'objectes i s'hi apropa resseguint-ne la silueta i fabricant-ne un record. Finestres, sabates, aixetes, envasos, eines, car-gols, cadires, electrodomèstics, aparells tecnològics, materials de construcció. Residus. Sediments. S'envolta d'objectes i se'ls apropa de la mateixa manera que Giorgio Morandi s'acosta a les seves natures mortes d'ampolles blanques, gots i gerres, i Paul Cézanne s'acosta a les seves pomes, peres i magranes: per parlar-ne abans del record. Un artista s'apropia del que l'envolta amb la seva mirada i allò mirat esdevé aleshores memòria.

La peça **Bloc II** és una peça de fangs refractaris, una barreja d'argila i xamota, cuita a 1280º de temperatura. Està engalbada amb cobalt, que li dona les tonalitats blavoses, i patinada amb òxid de coure fregat superficialment per construir unes sensacions minerals. Pigments minerals per a un volum hexaèdric. Un cub hermètic d'estrats d'objectes diversos i roques sedimentàries. D'estrats de **deixalles** i estrats de pedres. D'efímers i de permanents. De passat i de futur. I altra vegada de passat. Un cercle tancat. Geomètric.

És una caixa tancada per dins i oberta per fora. És una pell del demà tibada sobre un cos d'una terra antiga. Un encaix d'un fòssil. Un esbós o un apunt del que serà.

La geometria mesura la terra i la ceràmica la solidifica amb el foc. Els estrats ens expliquen el passat i també ens ajuden a preveure el futur; ens fan una fotografia del que encara ha de passar i ens ho deixen veure. I algú pensarà que tots aquests objectes encara són allà, compactats en un fòssil ceràmic, perquè els pot tocar, però la realitat és que només trobarà formes emmotllades perquè els objectes reals farà temps que

hauran desaparegut. Com l'home estimat que va haver de marxar a terres llunyanes.

El pare que fa boles de fang . El pare que cou l'argila. El pare ceramista.

Butades de Sició, el pare ceramista de la noia grega que ressegueix siluetes i ombres a la paret de casa seva i Joan Carrillo, el pare ceramista de qui voldria escriure amb paraules que fessin olor de terra, de fang humit, d'aire i de sol perquè jo sóc la seva filla i ell és el meu pare.

Tercer mite. Quan la lava es refreda, neixen les pedres.

DANA CARRILLO I BADOSA

Porta ferrada de Terrades

s. XI-XII

Fusta i ferro

272 x 79,5 x 17 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. MDG 41

Fons Bisbat de Girona

Un dels dos batents que barraven la porta d'entrada a l'església de Santa Cecília de Terrades (Terrades, Alt Empordà) es conserva actualment al Museu d'Art de Girona. Es tracta del batent esquerre, confeccionat amb dues grans posts de fusta unides i reforçades, a la cara exterior, per una elegant composició de ferro forjat, és a dir, una porta ferrada.

Tot i que la parròquia de Santa Cecília de Terrades ja apareix esmentada en algun document de finals del segle X, no és fins a principis del segle XII que apareix sovint a la documentació medieval ¹. Podem considerar, doncs, que fou en aquesta època quan es conclogueren les obres de construcció d'aquesta església i, en conseqüència, datar la ferramenta d'aquest batent de porta al voltant del primer quart del segle XII. Parlem només de la ferramenta, ja que, per la seva composició i distribució actual sobre les posts de fusta, es percep clarament que aquesta porta fou renovada i modificada posteriorment. És molt

probable que aquesta reforma es produís l'any 1710, com diu Francesc Monsalvatje a les seves *Noticias históricas* ².

L'església romànica de Santa Cecília de Terrades fou completament destruïda el mes de febrer de 1939. En una fotografia de l'any 1916, conservada a l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, s'hi pot veure la portalada d'aquesta església amb els dos batents de la porta encara in situ. De l'altre batent, el del costat dret, no en sabem el parador, en cas que s'hagués conservat. Amb tot, un petit nombre d'elements de ferramenta, molt semblants als de Terrades, ingressaren al Museu Castell de Perallada vers 1940 i hi ha qui considera que podrien procedir d'aquest segon batent ³.

1. *Catalunya Romànica*. Barcelona: 1990. vol. IX, L'Empordà II Fundació Enciclopèdia Catalana, pàg. 847

2. MONSALVATJE i FOSSAS, Francesc. *Noticias históricas*. 1921 vol. XVIII, pàg. 49

3. AMENÓS MARTÍNEZ, Lluïsa. *Les portes ferrades romàniques al sud del Pirineu català*. Quaderns del Museu Episcopal de Vic: 2009, vol. 3, pàg. 72



Els elements que componen la ferramenta romànica d'aquesta porta ferrada estan disposats de manera horitzontal, en paral·lel i de dalt a baix, formant set registres sobre tota la superfície del batent. Els sis primers registres estan constituïts per unes tiges de ferro o barres, tipus passamà, que ocupen tota l'amplada de la porta. De cada barra n'ergeixen quatre volutes espiraliformes a la part superior i quatre més a la part inferior, que donen una gran uniformitat i harmonia a la visió estètica de tot el conjunt. Això no es compleix, però, en el primer i el tercer registres, ja que en el primer hi manquen les quatre volutes superiors i en el tercer una de les volutes superiors és substituïda per l'armella del tirador o picaporta i, a més, hi falta la meitat de la barra.

El setè registre situat a la part inferior del batent, per contra, està constituït per cinc (n'hi manca un) petits feixos de quatre barretes de ferro cadascun, disposades verticalment i unides per una abraçadora o brida a la part central. Tots els extrems de les barretes estan recargolats formant petites volutes.

Els set registres estan separats horitzontalment per sis passamans o barres primes, que van de banda a banda del batent. Quatre d'aquestes barres són iguals entre si, amb un solc o estria en tota la seva llargada i subjectades amb cinc claus. Una d'aquestes barres, la que separa el segon i el tercer registres, és plana sense estria i l'altra, que separa el tercer i el quart registres, és molt més ampla, amb dues estries i conté les dues argolles que sustentaven el passador del forrellat (desaparegut).

De les sis barres que omplen la part central de cada registre i projecten les volutes a banda i banda, només dues (la primera i la quarta) són llargues i abracen tota l'amplada del batent. Les altres són més curtes, i es completa l'espai amb un fragment o extrem d'una altra barra. Totes aquestes barres presenten dues o tres estries o solcs practicats sobre la seva ànima i estan clavades a la fusta amb claus de cabota esfèrica o rodona. Als extrems de cadascuna d'aquestes barres, al carcanyol format per les dues volutes divergents, hi emergeixen dues tiretes o cintes de ferro oposades que, doblegant-se en essa, acaben en una petita espiral subjectada a la fusta amb un clau de cabota esfèrica al punt central, tot simulant una decoració floral. Les volutes són de tres espirals i estan subjectades també amb claus disposats en forma de creu.

Tot i que no es conserva el forrellat, que estava ubicat sota el tercer registre, sí que es conserva el tirador ubicat a la part superior dreta d'aquest tercer registre. Consta d'una placa o escut circular, amb el perímetre dentat i calat amb quatre cercles concèntrics de forats rodons. El centre és un bombat en una mitja esfera amb quatre creus calades. D'aquest casquet hemis-

fèric sorgeix l'anella d'ancoratge del tirador, el qual està format per una armella circular decorada amb tres nusos bicònics equidistants.

En conjunt, es tracta d'una ferramenta de porta ferrada d'una excel·lent qualitat, però que presenta un cert desgavell o refregit en la col·locació actual a causa de la readaptació sobre unes noves posts, efectuada, de ben segur, a les primeries del segle XVIII.

Si bé les portalades i les portes de les esglésies cristianes d'aquesta època medieval no són iguals i ofereixen una enorme varietat d'estils, d'elements arquitectònics i de motius ornamentals, sí que trobem a totes unes formes estructurals i uns components ornamentals (quan n'hi ha) d'una innegable i singular similitud pel que fa a la configuració bàsica. Les portalades són obertures verticals de forma quadrangular o rectangular (representació del món físic, natural o terrenal) culminades sempre amb una estructura en forma d'arc de mig punt, sovint amb un timpà que inclou representacions del món superior (representació de la volta celestial, el món espiritual o sobrenatural). També les portes mantenen unes constants en la configuració: dues portes adjacents (esquerra i dreta) a les grans portalades o simplement dos batents de porta en les menors o més humils (doble porta o doble batent, en record de Janus, divinitat llatina bifront, o amb doble cara i sostenint les dues claus -la d'or i la d'argent-, a qui estaven consagrades les portes de les cases, ciutats i temples -*Januae*-. El Janus lanitor, que obre i tanca les dues portes: la dels «petits misteris» o dels homes i la dels «grans misteris» o dels déus; la del «paradís terrestre» o «reialme subterrani» -*Janua inferi*- i la del «paradís celestial» -*Janua coeli*-. Janus, com després Jesucrist -*Christus Janua vera*-, mestres de les «dues vies» -*via arcta et via lata*-, etc.). Aquests batents, sempre que s'hagin conservat els originals, solen estar reforçats i engalanats amb una ferramenta la composició esquemàtica de la qual és també sempre similar i constant. Tot i que amb una interpretació pragmàtica i funcional s'ha atribuït a aquestes ferramentes la simple funció de subjectar les posts de fusta, de reforçar la porta i alhora d'embellir-la, cal observar que la reproducció constant del mateix esquema figuratiu ens adverteix d'una altra funció afegida tan important o més que les anteriors.

La configuració de les ferramentes, la de les portalades i portes dels temples i la de tot el temple en conjunt (reproduït sintèticament a les portalades) tenien i tenen una funció comunicativa de primer ordre. Amb les seves formes, volums i elements figuratius indiquen, tant al profà, al neòfit com al cristià, la temporalitat i relativitat d'aquesta vida present i el camí que cal seguir per abastar-ne finalment una altra de molt superior, autèntica i intemporal. Comunicaven i comuniquen coneixements essencials amb el llen-

guatge més habitual i propi de l'època: **el llenguatge simbòlic**.

Traspasar el llindar d'una porta no és mai un acte gratuït, és el pas d'un entorn a un altre, d'un estat de consciència a un altre. Si es tracta de la porta d'un temple, el «trànsit» és molt més transcendental: simbòlicament és el pas del món profà al món sagrat, del món terrenal al món celestial («Jo sóc la porta, el qui per mi entri se salvarà», Joan X, 7.9), on es produeix la unió còsmica de tot l'univers (pelegrinatge sagrat o místic). La configuració i els elements complementaris de la porta són una advertència i, a la vegada, una invitació: advertència de la gravetat del pas i invitació a capir els «misteris», a l'accés a la «revelació», és a dir, un veritable «ritual de pas» per assolir la iniciació (*initiatio* prové d'*in ire*, que significa entrar). D'aquí el solemne ritu pasqual «d'obertura de la porta del temple» i d'aquí també el fet que sovint les portes estiguin proveïdes o guarnides amb representacions de guardians ferotges (animals fabulosos: dracs, gries, etc.), per impedir l'entrada a les forces malèfiques i, a la vegada, protegir l'accés als aspirants que en són dignes (exemple: el passador del forrellat de la majoria de les portes ferrades, que representa el cos estirat d'un rèptil i, a l'extrem, el cap d'un drac girat vers la mà de qui pretén obrir la porta).

A l'exemplar que ens ocupa, el batent de la porta ferrada de Terrades, les barres horitzontals de cada registre simbolitzen (com en la majoria de ferramentes d'aquesta època) el món terrestre o profà i, per això, acaben amb un motiu floral o vegetal entre les volutes dels extrems (i en molts altres casos amb un cap de rèptil). En canvi les volutes, partint d'aquest pla terrenal i evolucionant amunt i avall, ens mostren l'únic camí possible per accedir al més enllà, al món superior i immaterial: el camí del **moviment en espiral**, (d'aquí que en algunes ferramentes, a l'ull de l'espiral hi figuri el cap d'una au, símbol del món celestial). L'espiral és una imatge del camí, del moviment circular original que transporta a l'infinit, imatge universal de la carrera vital de l'ésser humà, rotació creativa i permanència de l'ésser dins la fugacitat del moviment i del canvi (dances giratòries dels dervixos turcs seguidors del profeta Mevlevi; fecundació i engendrament per l'espiral de l'orella: *et verbum caro factum est*; doble espiral de les dues serps entorn del caduceu d'Hermes, etc.). En definitiva, una abreviatura del moviment vital del cosmos.

De manera similar podríem parlar del tirador o picaporta present en aquest batent de porta, com en els de moltes altres. Un escut bombat en mitja esfera (símbol de la volta celestial), coronat per una armella circular (cercle=figura geomètrica perfecta=món espiritual o diví) guarnida amb tres nusos equidistants com a símbol del diví *Tri-megistos* (del grec: Tres vegades

gran), de la triple closa, dels tres graus iniciàtics o, en últim terme, de la Trinitat.

JAUME BERNADES I POSTILS

JOAQUIM SERRANO BOU

Sonder Zug

1986

Pigments/tela

130 x 130 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 130.716

Fons d'Art de la Diputació de Girona

Quan en Quim Serrano Bou va pintar aquesta peça encara no havia fet els viatges iniciàtics a l'Índia i al Nepal, ni havia començat el llarg periple a Nova York, ni havia anat a Hong Kong, ni tampoc no sabia que acabaria constituint, juntament amb el seu amic Antoni Selvaggi, el primer grup d'artistes de l'Estat espanyol que propugnava l'art social: el *Public Projects*. Però el nom que va posar a aquesta obra ja sembla una premonició: *Sonder Zug*, en alemany «tren especial», com el que ell va agafar el dia que va decidir dedicar-se a l'art.



Un quadrat perfecte de mesures considerables i una distribució simuladament simètrica dels elements que conformen aquest espai: són les dues vies que utilitza Serrano Bou per traslladar l'espectador al seu ideari. *Sonder Zug* té, com a base, un fons matèric uniforme -dividit en dues franges de colors irregulars- que ens remet a les vastes extensions monocromes amb les quals acostumava a treballar el mític Mark Rothko. Com ell, Serrano Bou utilitza el color de forma conceptual amb l'objectiu de situar l'espectador en un espai de meditació que ell mateix determina. Ara bé, en lloc de centrar l'atenció de forma introspectiva cap a un mateix, el que fa Serrano Bou és mirar cap enfora i oferir a l'espectador una nova manera de veure i entendre. Es tracta de fugir de tot allò que és cognoscible en la realitat i d'obrir-nos les portes a un món paral·lel que es regeix per uns codis que, novament, necessiten ser apresos. Així, a *Sonder Zug*, Serrano Bou emplena l'espai amb símbols i amb formes metafòriques vinculades a la comunicació i a la il·luminació, al despertar. Un tema del tot apropiat per al moment vital i professional que l'artista estava travessant quan va fer aquest quadre: el de descoberta d'un mateix i el de revelació de la immensitat d'un món que volia descobrir.

Berlín i la semiòtica. *Sonder Zug* prové d'una sèrie de peces que Quim Serrano Bou va fer després de conèixer Berlín. Hi va estar en diverses ocasions anys abans de la caiguda definitiva del mur l'any 1989. En aquells moments, el Berlín Occidental era una ciutat en plena ebullició, on la cultura va esdevenir el millor canal de protesta. Amb moviments socials i artístics de tot tipus i abanderant l'art urbà i del grafit acabat de néixer, la ciutat es convertí en un pol d'atracció d'artistes sense precedents. Gràcies a aquests viatges, Serrano Bou s'impregnà d'unes referències culturals que fins llavors desconeixia i que defensaven la diversitat i el pluralisme i apostaven per una creativitat completament lliure i independent.

En aquest marc és on té sentit aquesta peça: quan, arran de la influència berlinesa, l'artista s'endinsa en un moment creatiu basat en el valor simbòlic del seu discurs, sovint impregnat d'al·legories personals i de simbologia urbana.

Deia Goethe a les seves *Màximes i reflexions* que «el símbol transforma l'aparença en idea i la idea en una imatge», un procés mental corrent en el camp de la semiòtica, la teoria general dels signes que s'utilitza freqüentment a la nostra societat. Però si traslladem la semiòtica al camp de l'art i deixem la creació de símbols a mans de l'artista, aquest camí que fa la psique per arribar a la imatge es converteix en un univers farcit de possibilitats. La manera de fer-ho depèn de cada artista i, en el cas de Serrano Bou, aquesta època en què va experimentar amb la semiòtica li va servir

per establir un determinat caràcter tècnic i formal que l'ha acompanyat al llarg de tots aquests anys:

La tècnica. En primer terme, parlem de la línia. Una línia ferma, marcada, que delimita sense errors els contorns dels objectes i els límits dels espais. En aquestes peces dels anys vuitanta, Serrano Bou va començar a utilitzar la línia conscientment en els seus quadres com una forma d'expressió de primer ordre; poc temps després, el seu treball amb aquest recurs augmentarà fins a l'extrem de convertir la línia en protagonista única, i dels traços rectes passarà als sinuosos per transformar el seu art en moviment absolut.

El color. Si bé la línia es va repetint de manera insistent al llarg de tota la seva trajectòria artística i es va accentuant a mesura que passa el temps, el tractament que Serrano Bou fa del color, malgrat ésser també molt important en tota la seva esfera creativa, no segueix el mateix patró. Hereu de l'ensenyament de Domènec Fita i format a l'òrbita de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, l'artista ha treballat amb el dibuix i amb el color des de la joventut, però sempre l'ha utilitzat segons li ha convingut per recrear una determinada atmosfera. A *Sonder Zug*, el color ajuda a emfasitzar els símbols; en molts altres casos, buscant llenguatges expressius extrems, la seva gamma cromàtica s'accentua al màxim amb taronges intensos, grocs, vermells o blaus i ara, amb una clara voluntat de buscar els orígens, ha optat pel blanc, el color absolut que traspua silenci i deixa parlar la forma, la línia gruixuda i sinuosa que es mou fins a l'infinitat.

Pocs anys després de pintar *Sonder Zug*, Serrano Bou va començar a viatjar cercant estímuls creatius per a la seva obra: l'Índia, el Nepal, Hong Kong... Com a explorador incansable, a Nova York trobà una bona terra d'acollida i s'hi establí durant vuit anys. I, com a artista compromès, es dedicà, durant molt temps, al món de les instal·lacions col·lectives amb el grup d'art social *Public Projects*. Un cop dissolt, l'any 2001, Serrano Bou ressorgí de nou com a artista individual, aquest cop a casa seva, a Blanes, i amb un objectiu clar: cercar les seves arrels tornant a pintar.

IBET VILA I TRÀFACH

Làpida sepulcral hebraica de Rahel de Besalú

1090

Pedra sorrenca

37,5 x 23,5 x 7,5 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. MDG 90

Fons d'Art de la Diputació de Girona

La comunitat jueva de Besalú fou una de les més importants de les terres gironines. Els seus orígens es remunten al segle XIII. El 1264, amb privilegi del rei, varen bastir prop del riu una sinagoga que tenia un element imprescindible per a la vida comunitària: el magnífic micvé, o bany ritual de purificació. Un altre espai igualment necessari era el cementiri. A Besalú era anomenat, com a Girona i a Barcelona, Montjuïc. Actualment, no en queden restes físiques, però els documents permeten situar-lo al terme de Sant Martí de Capellada.

És d'allà d'on procedeix aquesta làpida amb inscripcions en hebreu. Es tracta d'una de les esteles funeràries més antigues de la zona gironina. I està dedicada a la memòria d'una dona anomenada Rahel, que va morir l'any cristià de 1090 (el 4850 de la Creació del Món, segons el còmput hebraic). Va ser enterrada al *fossar*

dels jueus de Besalú seguint el ritual i els costums funeraris hebraics.

Gràcies a la làpida, conservada al md'A, la seva memòria ha perdurat a la història del nostre país.



RAHEL, DE BESALÚ

Em dic Rahel i vaig lliurar la meva ànima al Creador el dia vuitè del mes d'Adar de l'any 4850 d'ençà de la Creació del món, tal com és costum de comptar en aquest racó tan lluny de la sagrada terra d'Israel, en aquest exili estrany i forçat que els savis del meu poble anomenen diàspora.

Em dic Rahel, com la meva àvia, i com l'àvia de la meva àvia, i també com l'àvia de l'àvia de la meva àvia. Perquè així ha estat i així serà per sempre al nostre Poble; perquè els noms perduren en les persones, o les persones en els seus noms. Perquè el nom és la nostra única, i autèntica, possibilitat de memòria.

Per això, em dic Rahel. Com la mare antiga, una de les primeres, aquella que juntament amb Sara, amb Rebeca i amb Lea, dibuixa l'espai femení referencial del meu Poble. Em dic Rahel, que vol dir l'«ovella», la que segueix el ramat, la que cerca l'aixopluc de la comunitat i del ritual, la que s'aferra a la terra, la que pareix els fills de Jacob, la que perpetua el llinatge d'Israel.

I com la Rahel de les Escripures, aquella dona antiga i ferma, llum i amor del patriarca Jacob, jo, també com ella, he mort de part. Se m'ha escapat l'últim alè en néixer el meu fill, a qui, també com a la Bíblia, han anomenat Benjamí.

Com en són d'importants, els noms!

I, encara, per a més semblança amb la meva mare ancestral, que reposa per sempre prop de Betlem, a l'altre costat del mar ample, jo també tinc una tomba; **la meva es reconeix gràcies al meu nom escrit en pedra.** Una làpida senzilla, col·locada al damunt del forat que acull el meu cos, un any després que lliurés la meva ànima al Creador. Tal com manen la Llei i el ritual d'Israel.

Seguint la Llei, doncs, aquest any la meva família ha manat posar l'estela que du gravada per sempre la meva memòria. Les lletres menudes, fetes amb no gaire traça pel picapedrer jove i encara poc expert, diuen que aquesta és la **sepultura de Rahel, filla de Jucef, que va morir l'any (4) 850 (d'ençà la Creació del món), el vuitè dia del mes d'Adar**, que és el dotzè mes de l'any litúrgic jueu.

He mort just amb l'inici de la primavera, que ja despunta a Besalú. Els arbres ja tenen flors, els rius baixen curulls d'aigua, els camps comencen a germinar, els dies es fan més llargs, l'aire fa més bona olor. A mi, però, m'ha vingut a buscar la mort. Massa aviat. He tingut el temps just de sentir el batec del cor del meu fill, el temps just de tocar-li la pell encara calenta per

l'escalfor del meu ventre. He tingut el temps just de saber que és viu. I llavors, la mort m'ha obert els braços. I jo m'hi he lliurat, serena, entregada, exhausta.

Al voltant del meu llit de mort, les dones s'afanyen. Em renten el cos, el perfumen, l'embolcallen amb lli nou i fresc. Nua sota el sudari cosit amb grans puntades, em lliuraré a l'eternitat. Després, els laments i els plors, l'adéu de la gent estimada. El ritual, la vetlla, el dol. I el camí cap al Montjuïc, la muntanya jueva que acull els cossos de la gent de la meva comunitat. Allà em soterran, al fossar dels jueus, a tocar del lloc que anomenen el Pla de Campanya. La comitiva m'hi porta a peu; un grup d'homes jueus condueixen enmig d'un silenci respectuós el meu cos amortallat que reposa damunt d'una civera senzilla de fusta. M'enterren a terra, perquè de la terra venim, i a la terra retornem. Em caven una tomba al costat de la de la mare i al cap de l'any, la família mana que s'hi posi una estela de pedra amb el meu nom, que m'ha de fer memòria eterna.

Em dic Rahel, i sóc jueva. El meu poble està establert des de fa molt temps en aquesta terra aspra i antiga. Quan em faig dona, la mare m'ensenya a submergir-me ritualment cada mes a les aigües purificadoras de la micvé, a tocar del riu, just dessota la bonica sinagoga. Els divendres al capvespre encenc espelmes per rebre el dissabte, el do de Déu al seu poble estimat. Per la Pasqua, paro la taula amb les herbes amargues, la cuixa de moltó, els ous durs, el pa sense llevar i el vi caixer que ens fem a casa, amb els fruits de les vinyes pròpies de la família.

Els carrers de Besalú m'han vist créixer, han sentit les meves passes menudes de nena que arrencaven a córrer quan algú em sorprenia espiant en silenci l'escola dels nois del call, escoltant delerosa la pronúncia ferma de les lletres santes de la llengua hebrea. Així vaig aprendre, d'amagat, a dibuixar les tres lletres boniques que fan el meu nom: reix, hei, lamet. Rahel. La jueva.

A la sinagoga hi vaig poc. Tan sols per festejar el dia d'Ester, a la primavera, quan el cantor ens deixa escoltar i ens convida a seguir, a nosaltres, les dones la lectura de la Meguil·lat Ester, la història de la reina heroïna que va alliberar el nostre poble de la maldat d'Amman. A vegades, també hi vaig per la Pasqua. I algun cop, hi he anat per seguir la celebració del Roix ha-Xanà, l'any nou del setembre.

Fa uns anys, a Besalú s'hi va establir una dona sàvia que coneixia els secrets del cos i de la ment, una dona que curava i donava remei a molts dels nostres mals. Era jueva, de Perpinyà. Míriam, es deia. S'hi va estar un temps breu, però la seva estada va donar fruit, va fer escola. A mi i a d'altres ens va ensenyar la seva

ciència. I ara, l'apliquem amb respecte, guardant-li tant el secret com la memòria. I així, tenim cura de la nostra gent i, tot sovint, també en tenim de la gent cristiana, que s'acosta a nosaltres buscant un remei que els seus metges no els saben donar.

No fa gaire que em vaig casar. El meu espòs és el jove Astruc, dels Desportal. Ell també és metge. Pel casament em varen donar una quetubà bonica, escrita amb lletres regulars, grans, ben fetes, i decorada amb motius florals i ocells de cua llarga i elegant. Aquest tros de pergamí conté els meus drets com a dona i com a esposa. El guarda el pare en una caixa de fusta tancada amb dos panys, tal com mana el costum dels jueus de Girona, la nostra comunitat veïna, propera, amiga.

La quetubà diu que, si em moro abans que el meu espòs, el meu dot ha de tornar a mans de la meva família, que me l'ha donat. Llevat que, tal com ja he deixat escrit, jo mateixa decideixi donar-lo en testament als meus fills o filles. I sí, així serà: la meva filla Estelina és hereva del meu dot, perquè jo ho he volgut així. A ella li pertoca, doncs, continuar l'estirp que en mi també ha continuat, fins ara, fins a la meva mort. I quan el dia de demà es casí, i tingui una filla, li posarà Rahel, com la seva àvia. I com l'àvia de la seva àvia. I com l'àvia de l'àvia de la seva àvia.

I així es perpetuarà el nom, i amb ell, l'esperit. I així la nostra història continuarà, i sobreviurà. I així les generacions futures recordaran els nostres noms, que són la nostra única possibilitat de memòria. I que així sigui. I que sigui per sempre.

SÍLVIA PLANAS I MARCÉ

SHIGEYOSHI KOYAMA

Cadaqués, Cebolla F-20

1989

Oli/tela

64 x 77cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 131.630

Fons Generalitat de Catalunya

Com Koyama mateix em deia: «*Es mi mundo*». Ras i curt. Amb aquesta senzilla certesa reivindicava, penso, dues idees que comparteixo prou: la unicitat i l'especificitat de cada creador, i que a l'experiència estètica poc li calen comentaris, anàlisis o dissecions. I en aquest sentit he volgut crear jo també quelcom propi a l'hora d'escriure aquest text. I provar de defugir el comentari biogràfic, tècnic o estètic. M'he situat davant l'obra com l'espectadora que sóc. L'he sentida, viscuda i pensada de manera subjectiva. I m'he disposat a crear, a partir de la inspiració que neix de la meua experiència de contemplació i diàleg, el seu Cadaqués, i del Cadaqués que també hi ha en mi. M'he permès escriure amb els ulls clucs, tot deixant que les paraules nascudes no sé massa bé de quina part de mi ressonessin una i altra vegada a les orelles interiors fins a trobar la cadència, la sonoritat, el lloc, la relació i, fins i tot, la bellesa que m'asserrenava, repetint el procés fins a la calma.

Nota: Text escrit a foc baix per ser llegit molt lentament i visualitzat amb els ulls clucs.



Cadaqués, el seu Cadaqués, el meu

Terra de pirates.
Refugi de pescadors.
Esquena a Tramuntana.
Muralls.

Que xic el poble
allà arraulit
tot entre roques.
I que digne.

Cadaqués d'hivern.
Gris ras quan ella no bufa i
s'endú la pesant semiombra que vela l'atzur vibrant.
Calma i assossec.

El rellotge dilata.
El temps és quelcom intern.
Instants quietes. Fotogrames d'un cert ofec.
Horitzó?

Gairebé absent.
Minsa esperança.
Inapreciable desig de més enllà.
Parets.

Penya-segats metàl·lics
solquen les aigües
com grans balenes.
Ganivet vertical.

Tot és aquí i ara.

La callada *presència de la matèria*.
Acaronada lentament pel pare, en gest subtil, perquè
sigui bella en el moment sagrat de l'entrega.

El rastre de tot moviment descaminat, petges de *la
recerca* presents per sempre.
Insatisfacció de *la forma*. Fins a la quietud perfecta.

El color robat.
O elegantment retirat.
En la gamma, subtil.
En el total, polar i dual.

El Paisatge. Breu. Escàs. Suficient. Impossible.
Límitrof entre l'exterior i l'interior de l'home.

Mínim en significants. Infinit en significacions poètiques.

Tot és aquí i ara.

Com *Ella*. *Muntanya*. Companya. Mare. Context. Protec-
ció. Musa que engendra. Presència. Res seria Cadaqués
sense ella.

**I no la veig. Quan sóc Cadaqués jo tan sols puc
pintar mar. Línia horitzontal creuant el bastidor. Ell en
canvi la pinta a ella! Com ho fa? S'ha d'allunyar. Des
de la barca deu pintar?**

El Pintor pinta d'esquena a mar.
Quina muntanya deu pintar?
De tant pintar-la que ja no és ella.
De tant pintar-la a ell s'assembla.
I és per això que ni l'artista aquieta
ni n'és, ni de llarg, l'única aquesta.

Pení. pEní. peNí. Repetició aparent em sembla a mi.
pení. PeNí. pEní. Recerca infinita d'un nou matís.
[Matisse].

Mil pintades, i cap de nou ella. Mil mirades, i cap de nou
la mateixa.
Doncs canvia en el temps l'ànima única. I sent, essent
viva, noves sets contínues.

Una matriu forjada en terres llunyanes li engendrà
el lloc des d'on mira. L'essencial. L'oriental.
Amb pinzells gruixuts i espàtules
codifica nostra terra al seu llenguatge.

No en sap cap altre.

Inspirar.
Expirar.
Crear quelcom propi.

MÒNICA FERRERÓS I COMBIS

FRANCESC VAYREDA I CASABÓ

Nu de dona

1922

Oli/tela

140 x 160 cm

Museu d'Art de Girona. Núm. reg. 253.107

Fons d'Art de la Diputació de Girona

Aquesta obra va ser present a l'Exposició d'Art del Palau de Belles Arts de Barcelona de 1922. En el marc d'aquesta exposició, es va retre homenatge a Joaquim Vayreda, el pare de Francesc Vayreda, i es van exposar diverses obres del gran paisatgista. Amb *Nu de dona* l'artista trenca precisament amb tots els convencionalismes que havia marcat el seu pare. S'exhibeix una bellesa estranya i un escenari inquietant, en desordre. Trenca l'estereotip de bellesa femenina i no es molesta a amagar els defectes, les arrugues. Als retrats de les seves models, Francesc Vayreda s'interessa sobretot per la condició humana i ens ofereix uns retrats psicològics.

Amb aquesta obra, Francesc Vayreda és molt proper a l'estètica del realisme màgic present a l'Europa d'entreguerres, que proposava observar la realitat des d'una òptica nova per fer sorgir allò diferent i estrany.



En àmbits artístics molt diversos, la ciutat d'Olot és coneguda pels seus pintors paisatgistes. Els noms de Vayreda i Berga són importants en el panorama pictòric català de la segona meitat del segle XIX per la seva contribució decisiva a la plàstica del país. Els pintors catalans més inquiets dels anys vuitanta de fa dos segles van venir a Olot a pintar els seus entorns naturals, van admirar-ne el paisatge i es van imbuir del pleinairisme que s'hi practicava. Francesc Vayreda neix precisament a finals de la dècada dels vuitanta. És el fill del gran pintor paisatgista Joaquim Vayreda, que, juntament amb el seu germà Marian Vayreda i Josep Berga i Boix, va ser el fundador de l'Escola d'Olot. I això li va pesar tota la vida. L'ombra del seu pare el va seguir sempre.

Parlar de Francesc Vayreda (1888-1929) com a fill d'una segona generació d'artistes de l'Escola d'Olot o fer referència a la influència que segurament van exercir sobre ell el seu pare, el seu oncle i el seu mestre (Joaquim i Marian Vayreda i Josep Berga i Boix) és caure en alguns dels tòpics recurrents que sempre s'han utilitzat en parlar d'ell. És no fer justícia a un artista i a un personatge amb una trajectòria artística i personal molt més complexa i interessant del que sempre se'n ha volgut fer creure.

Amb un simple cop d'ull és fàcil veure que l'obra de Francesc Vayreda està molt allunyada de la del seu pare, el seu oncle i el seu mestre. Joaquim Vayreda va morir quan Francesc tenia sis anys i, per tant, no va poder exercir una influència artística directa sobre ell.

A través de Francesc Vayreda ens endinsem en les inquietuds d'una generació d'artistes catalans que va rebre l'influx de l'impressionisme i de Cézanne i que es va sentir atreta per Itàlia i la cultura clàssica. L'obra de Vayreda comparteix amb la d'altres pintors d'aquest moment la recuperació de la tradició clàssica i el paisatge entès com a recer de les arrels catalanes, cosa que el portà de ple a una estètica noucentista.

L'obra de Francesc Vayreda va evolucionant de manera silenciosa i, finalment, esclata durant els anys vint, moment en què realitza algunes de les seves millors obres. Teles com *Teresina* (1920), *Banyistes* (1920), *Palco d'envelat* (1921) o aquest *Nu de dona* (1922) reflecteixen una estètica i unes inquietuds compartides també per altres artistes catalans, francesos i italians, en uns moments en què Europa pateix les conseqüències de la Primera Guerra Mundial, que ha destruït tot un món i tot un conjunt de valors. Enmig d'aquest caos, els artistes italians, espanyols i francesos opten per un retorn a l'ordre, en contrast amb les imatges pessimistes i sarcàstiques dels artistes alemanys. Apareixen obres d'un classicisme equilibrat que intenten reconstruir una realitat potser ja perduda per sempre. Tots ells comparteixen l'atmosfera de l'estètica anomenada realisme

màgic, que proposava observar la realitat des d'una nova òptica per tal de fer sorgir allò estrany i diferent. Intenten tornar a assolir la pau i l'ordre i, per aquest motiu, veiem reflectides a les teles de molts artistes del moment figures d'una suau malenconia, atmosferes atemporals...

Les obres de Francesc Vayreda d'aquesta època es troben clarament dins l'estètica d'aquest realisme màgic i comparteixen aquesta atmosfera atemporal, eterna, màgica i d'ordre, igual que les d'artistes italians com Carlo Carrà, Felice Casorati o De Chirico, o les d'artistes catalans com Josep de Togores o Joaquim Sunyer. Tots ells fugen de l'impressionisme i s'aboquen a l'estudi dels pintors renaixentistes, sota el guiatge de l'obra de Paul Cézanne.

En aquests anys vint, l'artista olotí participa en diverses exposicions, com el Tercer Saló de Tardor, organitzat per l'associació Amics de les Arts l'any 1922, i la gran Exposició d'Art del Palau de Belles Arts - Parc de la Ciutadella de Barcelona, en què pren part dins l'associació Les Arts i els Artistes. En el marc d'aquesta exposició es va retre homenatge a Joaquim Vayreda, el pare de Francesc Vayreda, i es van exposar diverses obres del gran paisatgista. En aquesta mostra, Francesc Vayreda presenta un *Nu de dona* (1922) que trenca amb tots els convencionalismes que havia marcat el seu pare. Una dona nua que, intuïm, s'observa al mirall i es retoca els cabells. Amb aquesta tela, Francesc Vayreda trenca l'estereotip de bellesa femenina, no es molesta a amagar els defectes, les arrugues a la panxa. A l'interior de l'habitació hi ha un estrany desordre. Vayreda ens fa un retrat més íntim, més proper, en definitiva, més humà.

En aquells moments, aquesta peça de grans dimensions va passar desapercebuda però estava encabida en aquest nou realisme inquietant que ens sorprèn i ens intriga, perquè amaga alguna cosa que no podem acabar d'endevinar. Ens fa pensar en altres retrats femenins de pintors catalans com Josep de Togores, Joaquim Sunyer o Ignasi Mallol, o d'artistes italians com Felice Casorati.

MONTSERRAT MALLOL I SOLER
MARIONA SEGURANYES I BOLAÑOS

MESTRE ALOI (actiu entre 1337 i 1382)

Maria Salomé o Maria de Clopas

1350

Alabastre de Beuda (Garrotxa)

74x45x30 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 1749 i 1752

Fons d'Art de la Diputació de Girona

Procedent de la basílica de Sant Feliu de Girona, formava part del grup escultòric del Sant Enterrament, obra documentada del mestre Aloi a qui el canvista gironí Miquel Savarrés, marmessor del canonge i notari episcopal Guillem Vendrell (†1348), va encarregar l'any 1350 per a la capella del Sagrat Cor. Aquest eclesiàstic va voler prestigiar la capella, bastida per l'arquitecte Pere Capmagre, amb una obra artística feta per l'empresa-taller de més renom que hi havia a Catalunya a mitjan segle XIV.

El Sant Enterrament fou desmuntat i les seves vuit imatges dispersades arran de l'enderrocament de la capella poc abans de 1784 per bastir-hi al seu lloc la capella actual de Sant Narcís. Aquesta imatge recuperada en dos fragments -falten les cames per assolir els 150 cm.d'alçada com la resta del grup, és un bell exemple de l'escultura funerària gòtica el rostre de la qual, amb un rictus somrient,

acompanyat del gest compungit del cos, expressa encara ara el dolor que traspuava tot el conjunt iconogràfic.



El md'A de Girona i la basílica de Sant Feliu conserven les imatges despecejades i incompletes, llevat de la jacent de Jesús, que havien conformat el magnífic grup escultòric del Sant Enterrament, obrat a partir de 1350 per Aloi de Montbrai, l'escultor, empresari i cap d'un dels tallers més actius de Catalunya a l'època del Gòtic. Aquest artífex d'origen normand va residir a Girona d'una manera continuada entre els anys 1345 i 1356, i va fer societat durant més d'una dècada amb Jaume Cascalls, l'escultor berguedà a qui també li és atribuïda la participació en aquesta obra, singularment en la citada imatge jacent de Jesús i en aquesta Maria, per afinitat estilística amb altres obres seves, com ara el retaule de Cornellà de Conflent i l'estàtua de Sant Carlemany del Museu-Tresor de la catedral de Girona, deducció basada en l'anàlisi estilístic que no acabem de veure clara. Segui com vulgui, el cert és que de la societat Aloi-Cascalls en va sortir la producció escultòrica més remarcable del gòtic trecentista català.

Aloi i Jaume Cascalls eren aleshores els escultors preferits del rei Pere el Cerimoniós, cosa que degué propiciar la societat empresarial d'ambós artífexs, els quals varen assimilar els corrents artístics importats d'Itàlia i de França, i varen iniciar la renovació de l'escultura gòtica catalana cap a la definició d'un estil propi. Hem de creure que amb Aloi comença el procés d'autoafirmació de l'escultura catalana que va seguir avançant al llarg del trescents, temps en què els noms d'artistes estrangers van anar deixant pas als catalans. Per la seva banda, la presència continuada d'Aloi a Girona s'explica per la proximitat de l'alabastre de Beuda i per l'empresa-taller que hauria muntat a la ciutat a l'hora d'organitzar l'extracció i el transport de la preuada pedra arreu de Catalunya. Girona era aleshores una ciutat ben comunicada per mar i terra amb Barcelona i Tarragona i, poc abans de la Peste Negra (1348), es trobava en el moment més àlgid del seu recorregut medieval, amb una població d'entre els deu i dotze mil habitants.

Llàstima que el document del contracte signat per Aloi sigui tan succinte, com la majoria dels documents notariais medievals, per bé que revela que el grup del Sant Enterrament havia de tenir vuit imatges: Josep d'Arimatea, Nicodem, Jesús jacent damunt el sepulcre, sant Joan, la Mare de Déu, Maria Magdalena, i les altres dues dones, Maria Salomé i Maria de Clopas, a una les quals correspon aquesta imatge, l'alçada de la qual el document precisa, com per a la resta, que havia de ser de 1'60 m. d'alçada.

En comparació amb els primers exemples gironins d'escultura gòtica del Mestre Bartomeu i de Joan de Tournai, autor del sepulcre de Sant Narcís, el Sant Enterrament i, especialment la imatge jacent de Jesús, exhibeixen un canvi radical cap a la representació natural del cos humà. Gran nombre de detalls fan

comprendre el cop d'efecte que degué provocar aquest grup escultòric per l'impacte naturalista i per l'expressivitat dramàtica. Les Maries d'aquest sant Enterrament traspúen un doble llenguatge que prové de l'estilització elegant de l'escultura francesa i del classicisme gòtic italià, cosa que es fa present també en la cadira episcopal de l'antic cor de la seu gironina, una altra obra de relleu que Aloi va fer a Girona.

La imatge de la Maria de Clopas o de Salomé vesteix túnica de mànigues amples i un mantell cordat amb un fermall en forma de rombe que determina uns plècs finíssims i subtils al pit. Una cabellera llarga i ondulada cau fins a la cintura a banda i banda de les espatlles i per sobre del mantell. Hem de destacar el seu aspecte elegant i estilitzat, i la qualitat formidable de la talla de les draperies, del tot infreqüent fins aleshores a casa nostra, els plegats suaus de les quals contribueixen a remarcar l'actitud inclinada del cos. Ha perdut mig braç i la mà esquerra, mostra erosions a la cara i al nas, i danys significatius al braç i a la mà drets. A diferència de la Mare de Déu conservada a la basílica de Sant Feliu, el mantell, cordat amb un fermall circular, no cobreix el cap i la cabellera cau per sota el mantell.

D'ençà que l'any 1983 varem publicar aquest contracte, segueix la controvèrsia sobre el catàleg d'obres que cal atribuir a cadascun dels dos components de la societat Jaume Cascalls-Aloi de Montbrai. A hores d'ara s'ha pretès superar l'evidència documental i es vol fer jugar al mestre Aloi un paper més d'empresari i de bon marxant que no pas d'artífex directe de les obres que contractà, com aquest grup del Sant Enterrament. No tinc elements per deduir si realment Aloi és l'autor material de les obres gironines que va contractar, però sí que podem admetre que les degué seguir molt de prop. Com també es pot pensar en la participació directa d'Aloi des de la seva condició d'escultor prestigiós i de cap de l'empresa contractant dels encàrrecs que rebia. Aquesta imatge, en particular, seguim pensant que es deu a la mà del cap-empresari-artífex Aloi, obrada al seu taller de Girona.

PERE FREIXAS I CAMPS

EDUARD VILA FÀBREGA

Casulla

1991

Seda

141 x 204 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. MDG 3076

Fons Bisbat de Girona

Eduard Vila i Fàbrega (Girona 1921-2008) és un pintor d'una gran i marcada personalitat, amb un estil inconfusible. Quan es contempla una obra seva es reconeix l'autor de manera immediata. Avui presentem una obra única en tot el seu periple artístic: la casulla dissenyada per a l'ordenació de Mn. Joan Boadas i Hernández-Sonseca l'any 1991.



La casulla és un ornament litúrgic tèxtil, propi del sacerdot o del bisbe, per a la celebració de l'eucaristia.¹ Es posa per sobre de l'amt, de l'alba i de l'estola com si es tractés d'una túnica, oberta pels extrems i amb un forat per al cap al centre. L'etimologia de la paraula prové del llatí i significa casa petita o tenda. Deriva de la túnica o capa romana anomenada penula.² Històricament s'ha anat conformant segons les modes i els estils de les diferents èpoques. D'unes formes amples i nobles va evolucionar cap a les decadents casulles de guitarra, recarregades de brodat i molt encarrarades. Amb el moviment reformador litúrgic, iniciat durant el segle XIX al monestir francès de Solesmes,³ es recuperà la casulla ampla amb l'estil i la forma original romana.⁴ Tot aquest moviment ha tingut una repercussió cabdal en la vida de l'Església i fructificà en tot el seu esplendor al Concili Vaticà II (1962-1966).

La Constitució sobre la Sagrada Litúrgia (Sacrosantum Concilium) del Vaticà II dedica el capítol VII a l'art sagrat i als paraments sagrats. Aquest capítol comença amb aquestes paraules: «Entre els exercicis més nobles de l'enginy humà es compten, amb raó, les velles arts, sobre tot l'art religiós i el seu cim, que és l'art sagrat. Aquestes, per la seva naturalesa, intenten expressar, d'alguna manera, amb obres humanes, la bellesa divina; tant més es poden dedicar a Déu i contribuir a la seva lloança i glòria, com més tinguin com a objectiu únic col·laborar sobretot, amb les seves obres, a conduir piadosament l'esperit de l'home cap a Déu».⁵ L'Església no considera com a propi cap estil artístic i accepta les formes de cada temps, també el del nostre. Respecta la llibertat de l'artista.⁶ Li demana, això sí, que tingui en compte l'objectiu pel qual rep l'encàrrec.⁷

La qüestió de la bellesa és fonamental en la doctrina catòlica, que defensa que l'home, creat a imatge i semblança seva, pot arribar per la raó al coneixement del Déu personal, no sense dificultats. El catecisme de l'església catòlica ens diu: «Les múltiples perfeccions de les criatures (la veritat, la bondat, la bellesa) reflecteixen, així, la perfecció infinita de Déu. Per això podem anomenar Déu a partir de les perfeccions de les seves criatures, "perquè de la grandesa i de la bellesa de les criatures, venim a contemplar, per comparació el seu autor"» (Sa 13,5).⁸ Aquest mateix catecisme diu més endavant: «perquè és ell, origen de tota bellesa, qui les ha creades» (Sa 8,2).⁹ L'home, per la bellesa de les seves obres artístiques, expressa la veritat de la seva relació amb Déu Creador.¹⁰ Més que qualsevol altra activitat humana l'art no té en si mateix el seu fi absolut, sinó que s'ordena i s'ennobleix amb el fi últim de l'home.¹¹ L'art sagrat porta l'home a l'adoració, a la pregària i a l'amor a Déu Creador i Salvador, Sant i Santificador i condueix piadosament l'esperit de l'home cap a Déu.¹² De les cinc vies de sant Tomàs d'Aquino, inspirades en Aristòtil, la cinquena és la més agustiniana de totes. Parteix de la contemplació de la bellesa del creador per arribar a Déu Creador de tota bellesa.

Aquestes proves de l'existència de Déu, no les hem d'entendre en el sentit de les proves que les ciències naturals busquen, sinó en el sentit d'arguments convergents i convincents que permeten arribar a veritables certeses.¹³ En el magisteri de Benet XVI i de Francesc és molt recurrent referir-se a la bellesa com a argument i mostrar que podem, així, experimentar com Déu és present enmig dels homes.

Eduard Vila i Fàbrega va ser un dels amics íntims del meu pare, Joan Boadas i Formiga, ja des de la infantesa. Tots dos eren originaris del Pont Major. De fet, cada dimarts es trobaven al seu estudi del carrer del Nord, visitaven les galeries de Girona i després sopaven a casa nostra. Per mi era com de la família. Quan vaig fer la primera comunió el 1967, juntament amb la meva germana, va dissenyar el recordatori. En aquell moment, davant els ensucrats recordatoris dels meus companys, em sentia ridícul entregant el meu. Però aquest recordatori és el que em va fer demanar-li que dissenyés la casulla de la meva ordenació, prenent-lo com a inspiració.

Eduard Vila i Fàbrega és un pintor sorprenent i poc estudiat. De formació autodidacta, va crear un estil propi i personal. Va tenir oportunitat de professionalitzar-se: li van proposar ser pintor de la sala Parés i el meu pare li va oferir que pintés i que no es preocupés pels diners. Tota la vida va treballar a la banca. No volia fer bullir l'olla amb la pintura i caure en el dictat dels marxants que demanen sempre el mateix quadre.¹⁴ Seria interes-

1. Ordenament General del Missal Romà (OGMR), núm. 298

2. ALDAZÁBAL, José. *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1996, p. 72

3. El monestir de Solesmes fou restaurat per qui va ser el seu primer abat després de la Revolució Francesa: Prosper Guéranger (1805-1857). Són cabdals les seves obres *Instituciones litúrgicas* entre 1840-1851 i *El año litúrgico* entre 1841-1866. El moviment litúrgic i el moviment patristic, fortament interrelacionats, van fructificar en la reforma del Concili Vaticà II.

4. ALDAZÁBAL, José. Op. cit., p. 73. Per a més informació, es pot consultar: BRAUM, Josep. *Diccionari litúrgic*. Barcelona: Foment de la Pietat Catalana, 1925, p. 57-59; RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: BAC, 1955, p. 532-551.

5. Sacrosantum Concilium (SC) núm. 122

6. SC núm. 123

7. SC núm. 124

8. Catecisme de l'Església Catòlica (CEC) núm. 41. 9. CEC núm. 2500

10. CEC núm. 2501

11. CEC núm. 2501

12. CEC núm. 2502

13. CEC núm. 31-35

14. MARQUÈS i RIBALTA, Enric. Dins *Mostra Antològica. Vila i Fàbrega*. Girona: Museu d'Història de la Ciutat, 1985, p. 10.

sant estudiar com en aquella ciutat provinciana i grisa de la postguerra incivil trobem artistes de tanta qualitat: Vila i Fàbrega, Portas, Isidre Vicens, Emília Xargay, Fita i Torres Monsó. En algun d'ells és cabdal el mestratge de Joan Orihuel (1907-1982). La bibliografia existent sobre Vila i Fàbrega és mínima: articles de la premsa local i el catàleg de la Mostra Antològica de 1985 del Museu d'Història de la Ciutat. La seva obra és escassa,¹⁵ seriosa, coherent i es troba sobretot en col·leccions privades. Pintava pocs quadres cada any i aquells que no el satisfien els tapava. Generalment afrontava grans formats en què les figures són una excusa per treballar una o dues gammes de colors. Es lamentava de no haver arribat a l'abstracció i necessitar la figura sempre femenina i els objectes quotidians i senzills: una poma, una flor, una gerra de terrissa, una cadira de balca, una curculla, una barca, unes garbes, un porcicó, elements arquitectònics de la Girona antiga... La seva obra traspua una serena austeritat. Les primeres obres, influenciades per l'escola paisatgista olotina, ja evidenciaven aquest tret característic del tractament del color. La seva evolució ve marcada per la simplificació dels elements pintats,¹⁶ per la importància del dibuix, per la geometria, per la serenitat que transmet i per la disminució de la quantitat de pintura (en molts quadres es veu el tram de la tela). A les obres de petit format, moltes vegades sobre les tapes dels quaderns del banc, juga amb la textura del cartó.

A l'ordenació diaconal li vaig demanar poder utilitzar, per al tríptic per seguir la cerimònia litúrgica, un dibuix que havia fet per a una exposició fotogràfica al Pont Major. Es va implicar en tot el procés, va modificar el dibuix i va triar paper, lletra i tintes. Va ser imprès a Palahí Arts Gràfiques. Aquest dibuix va servir després per a l'estola i una de les pàl·lies en l'ordenació sacerdotal.

En el moment de l'ordenació li vaig tornar a demanar si podia utilitzar com a invitació i recordatori el de la primera comunió i fer el tríptic de nou. Un altre cop a can Palahí van fer la impressió. Li vaig demanar, a més, que dissenyés la casulla, juntament amb l'amit, l'estola i les pàl·lies. De nou s'hi va implicar de totes totes. Va triar la roba (seda natural salvatge blanca)¹⁷ proporcionada per la Sra. Glòria Alonso de Pelleteria Alonso-Modes Comadira. La roba de les aplicacions la va escollir a can Llens i els galons daurats antics són extrets d'unes casulles velles provinents del desaparegut psiquiàtric de Lloret de Mar, donades pel Sr. Miquel Arpa. Fins i tot va supervisar el color dels fils i el gruix. La confecció i l'assessorament tèxtil va ser realitzat pel monestir de Sant Daniel en la persona de Gna. Elena Puigdevall i Mir (1932-2008). Van fer, com sempre, un treball pulcre, polit, elegant, delicat i perfeccionista. Les aplicacions i brodats es troben al fermall, a l'amit, l'estola i les pàl·lies. Els galons divideixen en dues parts simètriques de dalt a baix la casulla. Per tal que tingui caient la roba és doble. Crec que va quedar una casulla bella, senzilla,

noble, elegant, moderna i austera,¹⁸ digna del nostre temps. Estic content d'haver implicat Eduard Vila i Fàbrega en la realització d'aquest ornament litúrgic i que estigui exposat enmig de tanta bellesa, que dignifica l'home i dona lloança a Déu.

JOAN BOADAS I HERNÁNDEZ-SONSECA

15. BOSCH i MIR, Glòria. Dins *Op. cit.* p. 12.

16. *Op. cit.*, p. 13.

17. OGMR núm. 307-308. No especifica que per a l'ordenació sigui el blanc, però és el costum.

18. *Op. cit.*, núm. 306.

LLUÍS I JAUME BUSQUETS I MOLLERA

Fanal de reis

c. 1920

Gouache, purpurina/paper vegetal, fusta i metall

20 x 18 x 18 cm

Museu d'Art de Girona Núm. reg. 137.722

Fons Generalitat de Catalunya

Els fanals i la ciutat

A moltes ciutats de la vella Europa, encara avui, quan repiquen les campanes, la gent es posa a córrer cap a la plaça (o cap a la catedral, l'ajuntament o llocs significatius). Són punts d'encontre. I si es tracta d'una gran festa, massiva, tothom es vol situar a primera fila. La ciutat té ànima, i una força interior l'empeny. Una ciutat no és una barriada de cases juxtaposades, sinó un conjunt d'ideals. Homes i dones, joves i ancians, combinant tradició i innovació, transformen l'esperit col·lectiu de la ciutat.



1. ELS GRECS SÓN L'ARREL DE LA NOSTRA CULTURA

Competicions i jocs tenen el seu origen en festes iniciàtiques, àdhuc en santuaris, que sempre són llocs de convocatòria festiva. El cristianisme hel·lènic (el més nombrós i, aviat, el més culte) dialoga amb la filosofia pagana. Aprofita la seva arrel religiosa i canvia el sentit de moltes festes. Grècia sempre fou plural i diversa, no constituí mai un país unit. La *polis grega* (la ciutat hel·lènica) no existeix com a país unificat. Roma sí. I amb quin orgull fa de *capital del món*! Els grecs no triomfen políticament, però guanyen i es banyen a plaer en el mar de la cultura, de l'art, de les idees, de la filosofia... El cristianisme té l'origen en la predicació de Jesús de Natzaret (un jueu religiosament practicant i renovador), que apareix com a llum que brilla en la fosca. A la vesprada, el fanal porta una llum tímida, mentre els homes i les dones, separats, segueixen parlant i discutint. L'esport dels grecs és la conversa. Monestirs i catedrals són la marca d'Europa. Però el bizantí a Itàlia va fracassar. I pensem que el Barroc i el Romanticisme queden encara molt lluny. Serà Alemanya l'hereva de la Grècia clàssica en la postmodernitat, o l'Europa sencera?

2. ELS TRES REIS

En temps dels grecs antics, un fanal servia per il·luminar la vesprada col·lectiva. Ignorar la «història», i àdhuc les tradicions d'un poble (sobretot si és el nostre), pot deixar fosses que no es tornen a omplir. Avui, esperar els reis d'Orient amb els fanals encesos es fa al carrer, a la vorera. Val a dir que cada població rivalitza en el seu lluïment. En el diari de demà sortirà la foto. S'ha donat massa importància a la cavalcada (i la televisió hi ha ajudat). Les disfresses dels reis i dels patges, en detriment del protagonisme dels nens, les carrosses, i la mateixa pedagogia (explicació) per aprendre el significat de les coses han quedat deixats de banda.

Una pregunta pertinent: Qui eren aquests mags d'Orient?

Sembla que hi havia molts mags que voltaven per terres d'Israel. Els tres savis que van seguir l'estrella pensem que venien de Pèrsia. Concretar-los amb un de cada raça i posar-los un nom propi -Melcior, Gaspar i Baltasar- ja sembla filigrana.

En canvi, l'evangeli i la Bíblia hebrea parlen de la Pasqua. És el nom que hem heretat dels jueus, de la religió de la Bíblia: els mags que fan cas de l'estrella. Pasqua vol dir el pas del Senyor. Bo i passant Jesús allibera els pobres (de totes les pobreses): sofrents, marginats, discriminats, maltractats... Corren amb Jesús cap a la llibertat. També a Catalunya fins fa pocs anys se'n deia

Pasqua Florida, que no deixa de tenir connotacions de primavera.

3. EL MEU FANAL

A casa fèiem el pessebre des de petits i la doctrina que vaig aprendre ben aviat és que Déu ens estima a tots. Ho ensenyava així el mateix fanal: Melcior, Gaspar i Baltasar (blanc, ros i negre). Indica que cap raça no és superior. Pot semblar estrany, però he guardat tota la vida com una senyera protectora el fanal que em va fer el pare. Només sortia al carrer la nit de Reis. Amb la capacitat d'artista el meu pare posà tota l'ànima en el fanal del seu primer fill. Quan fou empresonat (1936), nosaltres i la mare en vam guardar el record, d'un any a l'altre. Després de més de mig segle, ara s'exposarà al Museu d'Art de Girona. La culpa d'aquesta demora és nostra i prou. Com a finestrals (dibuixos a l'hexàgon sobre paper vegetal: Maria, amb el fill a la falda, Josep, el fuster, un dibuix per a cada «rei» i el camí d'anada a Betlem, amb l'estrella i la palmera, aquesta porta escrita una llegenda amb el fragment d'un salm: «Els reis de Tarsís i les illes li faran presentalles»). Hem guardat el fanal a l'armari, esperant la festa de l'any vinent. Mentrestant, se n'ha servit també el meu germà Lluís, algun cosí, els fills de la Isabel, en Marc i en Quim, i altres nens que me'l demanaven (sempre amb la urgent recomanació que els feia la mare de no inclinar-lo massa, per no provocar amb l'espelma l'incendi del fanal).

Aquest fanalet, de 35 x 40 cm, llueix un capçal d'aram, decorat amb petites perles en desordre. Els sis finestrals són dibuixats pel pare, Lluís Busquets, que començava a ser un repujador ja prou conegut i lloat per la crítica. També dibuixats per ell són els «tres savis» i el jove cavaller croat, que representa un guerrer voluntari que lluita a l'Orient.

El colofó s'ha d'explicar bé. La guerra «incivil» i la revolució van esclatar l'estiu de 1936. Tot foren destrosses, especialment imatges, retaules i altars, juntament amb assassinats als dos bàndols. Durà tres anys. A casa fèiem el pessebre i, al final, ens vam refugiar a una masia de la vall de sant Daniel, mentre l'aviació nacional bombardejava la ciutat, amb 12 bombardejos sobre les cases. Per això, infants i dones vam fugir.

No. El meu pare no em va veure quan jo estrenava el seu fanal de reis. Dues vegades va estar a la presó i, finalment, sortí malalt per morir a casa, una setmana després. A casa el fanal estava guardat en un armari. Amagat i tot va ser com una petita senyera, però no en fèiem ostentació. Només queda encès en la memòria agraïda en el cor.

JOAN BUSQUETS I DALMAU



www.museuart.com

12 mesos, 12 obres és una compilació dels comentaris d'obres seleccionades que presenta, en format fitxa, el Museu d'Art de Girona amb el nom genèric d'*Un mes, una obra*. Cada mes, al llarg de l'any, es proposa a un autor l'estudi i el comentari d'una obra perquè en doni la seva visió particular. Tots els comentaris s'apleguen en aquest recull, que permet fer-ne una lectura més calmada i alhora descobrir la varietat d'obres i la diversitat de mirades que ofereixen les peces d'un museu.

ISBN: 978-84-393-9388-7



9 788439 393887