



Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària

Albert Batlle i Narcís Selles

Museu Comarcal de la Garrotxa:

Director: **David Santaeulària**

Suport tècnic: **Xavier Roure i Manel Quintana**

Serveis pedagògics: **Laura Baldrich i Marta Vinyoles**

Restauradora: **Maria Àngels Juncà**

Exposició:

Idea, textos i coordinació: **Albert Batlle i Narcís Selles**

Imatge, disseny i muntatge: **Marcel Dalmau**

Dates de l'exposició: **29 d'abril-16 de juliol de 2006**

Publicació:

Primera edició: **Abril de 2006**

Tiratge: **1000 exemplars**

Títol: ***Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària. Un assaig d'aproximació***

Concepció, estudi històric i edició de textos: **Albert Batlle i Narcís Selles**

Fotografies: **Marcel Dalmau**

Disseny gràfic i maquetació: **Marcel Dalmau i Lluís Salavedra**

Impressió: **Impremta Aubert**

© dels textos, els autors respectius

© de les imatges, els autors respectius

Edita: **Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot**

ISBN: **84-934012-9-3**

Dipòsit legal:

Agraïments: **Carme Alomar, Ester Andreu, Arau Valeri, Lluís Armengol, Arxiu Comarcal de la Garrotxa, Arxiu d'imatges d'Olot, Fina Aulinas, Josep Aulinas, Fidel Barcons, Miquel Batet, Anna Bonfill, Dolors Campderrich, Josep M. Canals, Josep Casas, Ramon Casas, Josep Clara, Juli Clavijo, Col·lectiu de Cinema Independent de la Garrotxa, Roser Coll, Jesús Coma, Joan Comellas, Sebastià Congost, Alexandre Cuéllar (e.p.d.), Mercè Doñate, Àlvar Farré, Assumpció Ferrés, Carles Fontfreda, Eva Güell, Pep Güell, Amat Las Heras, Jordi Mallarach, José de la Mano, Raimon Maragall, Aurèlia Marsillach, Antoni Mayans, Josep M. Melció, Domènec Moli, Antoni Monturiol, Josep M. Murlà, Jordi Oliveras, Josep M. Pagès, Rosalía Pagès, Xavier Puigverd, Teia Pujol, Paquita Reynés, Job Ramos, Ramon Sacrest, Joan Sala Plana, Xavier Sala, Dolors Serrat, Valeri Serrat, Mn. Lluís Solà, Lluís Solé, Teixidor Arxiu d'imatges, Miquel Tresserras, Josep M. de Villalonga, Sigrid Werning i tots els artistes que, amb la seva col·laboració, han contribuït a fer possible aquesta iniciativa. Finalment, volem esmentar molt especialment Jordi Pujiula, a qui hem d'agrair la cessió desinteressada de documentació de l'època que ha estat molt útil per poder muntar l'exposició.**

Aquest projecte ha comptat amb una beca ACOM de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca.

Albert Batlle i Narcís Selles

**Art a Olot durant el franquisme
i la transició a la monarquia parlamentària
Un assaig d'aproximació**

	Sumari	7
	Presentació	9
	Introducció i bases de la proposta	11
	Camp artístic i realitat social a Olot (1939-1979)	19
La instauració del nou sistema totalitari i els seus subsistemes simbòlics i culturals de dominació		21
	De les arts i els feixismes	25
	La lenta sortida de la postguerra	37
	Concepcions artístiques i de pensament a la revista Pyrene	43
	Noves dinàmiques culturals	51
	Els canvis en la política i l'art	55
	Les infraestructures artístiques locals	59
	Principals debats i confrontacions artístics durant els primers seixanta	63
	Signes d'obertura ideològica, animació sociocultural i dissentiment públic	59
El procés de sortida del franquisme. Noves formes d'autoorganització i activisme en l'àmbit artístic		71
	Noves realitats, nous plantejaments, noves propostes	81
	Catalogació de l'obra exposada i apunt biogràfic dels autors representats.	89
	La crítica d'art a Olot. Recull antològic	119

Presentació

Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària és un projecte d'investigació que se centra en el llarg període que va de l'any 1939 al 1979. Els curadors de l'exposició i responsables de la publicació -Narcís Selles i Albert Batlle- han acotat la recerca entre aquestes dues dates amb el benentès que marquen una etapa històrica molt significativa -amb unes característiques polítiques, socials i culturals complexes i dinàmiques-, la qual es diferencia clarament dels períodes anterior i posterior.

El resultat d'aquesta recerca s'allunya conscientment de la mera recopilació positivista d'autors i obres, i renuncia de partida a l'objectiu de presentar tot el que es va fer durant aquell període —un objectiu que hauria resultat inabastable si atenem el volum i la diversitat de la producció—. En el seu lloc, els curadors proposen una lectura —un assaig d'aproximació, segons els seus mots- a partir d'uns criteris clars i precisos.

A partir d'aquesta mirada, han seleccionat prop d'una setantena d'obres, a més d'un considerable volum de materials i documents, que suposen un primer diagnòstic d'uns anys amb més arestes i menys monocrom del que, a priori, podríem pensar. Cal dir, doncs, que ens trobem davant d'una exposició i una publicació de tesi i, com a tals, poden ser debatudes i contrastades, però, en cap cas, es pot negar el seu rigor documental, la seva ambició metodològica i, sobretot, el seu caràcter fundacional en tant que és la primera aproximació integral a una època que, fins ara, havia estat tractada de forma parcial i atomitzada.

És una funció essencial d'un Museu com el nostre donar suport, vehicular i possibilitar iniciatives d'aquesta mena amb la voluntat de fonamentar -des d'un punt de vista crític- la història de l'art local tot inserint-la en un context més ampli i global. Les finalitats que impulsen un projecte com aquest són múltiples però seria una fita digna que servís per revisar algunes idees prefixades, poc o molt fonamentades, i que permetés als visitants, als lectors, als investigadors o a qualsevol persona interessada en l'art, disposar d'un punt de partida imprescindible per a conèixer aquella època i ajudar-los a crear el seu propi mapa de referències. En aquest sentit, si l'exposició pot suposar una projecció pública important, la publicació esdevindrà una referència de llarg recorregut tant per la prolífica descripció dels fets i la notable quantitat d'informació que aplega com per les tesis que s'hi subscriuen. En la ingent tasca d'investigació dels curadors, amb l'ús de nombroses fonts arxivístiques i hemerogràfiques, també ha tingut un paper destacat el diàleg, sempre que ha estat possible, amb diversos agents implicats: artistes, crítics, erudits, etc. Finalment, no volem deixar d'esmentar una altra qualitat implícita en el projecte, l'atenció cap als mètodes i les maneres d'escriure la història de l'art, la qual cosa ha permès als autors aprofundir en les relacions entre una història sectorial -en aquest la història de l'art- amb la història general, així com imbricar processos locals amb dinàmiques d'abast nacional i internacional.

Hom considera que els millors projectes sempre són aquells on la profusió de dades i referències no anul·la la capacitat de raonar de l'espectador, ans al contrari, la complexitat d'un fenomen -si es presenta com cal- sempre ha de permetre esperonar l'esperit crític i el virtuós costum de fer-se preguntes. Si és així estem en el bon camí.

Introducció i bases de la proposta

Introducció i bases de la proposta

Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària és un assaig d'aproximació a un període relativament recent de la història local que pretén caracteritzar les grans línies de força de la dinàmica artística a la ciutat i atendre les seves relacions amb la societat on va desenvolupar-se i que alhora va contribuir a configurar.

La proposta té un doble desplegament que es concreta en una exposició i en el present catàleg, els quals ofereixen formes diverses i complementàries d'acostar-se al seu objecte. Els dos pols temporals en què s'emmarca coincideixen en el fet que, un i altre, tanquen i alhora obren diferents etapes històriques. Efectivament, en la primera data —1939— es clou violentament la legalitat de la II República espanyola i s'imposa un règim totalitari d'inspiració feixista; mentre que la segona s'inscriu en el procés de derogació del franquisme i l'establiment de nous marcs juridicopolítics i noves institucions polítiques, amb la instauració de la monarquia parlamentària com a forma d'estat. Hem triat aquest any en concret —1979— perquè és el moment en què s'elegeixen els ajuntaments democràtics i, per tant, s'estableixen i es visualitzen unes noves relacions de poder a escala local.

L'exposició

La finalitat de l'exposició no ha estat mostrar tot allò que es va fer a Olot al llarg d'aquells quaranta anys,

ni presentar obres de tots els artistes de la ciutat que van desenvolupar la seva activitat creativa durant aquell període —uns objectius, no cal dir-ho, que haurien requerit un contenidor monumental i que haurien acabat confonent una pluralitat de pràctiques molt disperses en un tot adialècticament homogeni—, sinó només aquelles aportacions que, des de les tesis i les hipòtesis en què assentem el nostre projecte, hem jutjat com a especialment pertinents i representatives.

En síntesi, hem escollit els autors i les obres pel seu interès i la seva capacitat mediadora a l'hora d'ajudar-nos a copsar aspectes contextuais rellevants de les diferents conjuntures per les quals va passar aquest país. Uns contextos, d'altra banda, que són els que fan possible que el producte artístic **sigui** i que estableixi la seva especificitat i autonomia¹. Assumim la idea, doncs, que determinades obres d'art aporten un valor de testimoniatge simbòlic², de manera que poden ser vistes i interpretades com el centre d'una acumulació —o el fruit d'un encreuament- d'elements històrics significatius³. En la nostra tria, també hem procurat deixar constància d'aquelles aportacions locals, atentes als batecs dels nous corrents artístics i de pensament, que van introduir elements inèdits —sigui en el terreny de les finalitats, la producció o la recepció— en el microcosmos artístic olotí, la qual cosa ens ha permès de constatar que, lluny dels tòpics i les idees preestabertes, pràcticament mai no va deixar d'haver-hi, fo-

¹ Eduardo GRÜNER, "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson i Zizek", dins Fredric JAMESON i Slavoj ŽIŽEK, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 1998, p. 47.

² Segons l'estudiós P. Burke, les imatges no són un reflex mecànic d'una determinada realitat social ni un sistema de signes mancats de relació amb una tal realitat, sinó que més aviat ocupen múltiples posicions intermèdies entre ambdós extrems. Una perspectiva que comporta reconèixer el fet que les obres d'art són sovint ambigües i polisèmiques, i que sempre que sigui possible cal confrontar-les amb altres fonts per tal d'acotar i precisar eficientment els seus significats en un determinat context; Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres: Reaktion Books Ltd., 2001. Versió en castellà: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2001.

³ T. J. CLARK, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres: Thames and Hudson Ltd., 1973. Versió en castellà, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 18.

ra dels moments d'interdicció més extrems, una actitud receptiva, per part de distints sectors del món creatiu ciutadà, cap a les tendències artístiques emergents, malgrat les possibles limitacions i insuficiències d'aquesta relació.

La nostra selecció, per tant, no aspira a fixar cap cànon estètic, ni s'ha d'entendre tampoc com un rànquing d'autors, ja que resulta evident que més enllà de les obres i les personalitats representades n'hi ha moltes d'altres d'una vàlua i un interès notables.

En cap cas no hem pretès ser exhaustius ni exhaurir el tema que hem pres en consideració —una creença d'aquest tipus hauria estat una ingenuïtat per la nostra part—, sinó simplement oferir una determinada interpretació, que, des de la seva parcialitat, es vol rigorosa i ben argumentada de la realitat històrica. Resulta notori que, partint del mateix objecte, es podrien fer lectures distintes a la nostra. I és que, com afirma Georg G. Iggers, allò que fa possible el coneixement històric és l'adopció d'una localització i un punt de vista específics⁴. Per tant, posem les cartes sobre la taula, conscients que no podem jugar a tots els jocs alhora i que, per fer possible la partida, hem de triar, ja que la significació dels naips està sempre en funció del joc escollit.

La mostra no vol ser només una exposició d'obres d'art, sinó també l'expressió d'un discurs recolzat en diverses formes de representació de la realitat generades al llarg d'aquells anys —en especial de les produccions emanades des de la institució artística, però també des de zones contigües vinculades al conjunt de la cultura visual i fins i tot situades a fora, des de fotografies, cartells i filmacions fins a textos literaris, revistes o documents varis— amb la finalitat de propiciar un coneixement crític del període atès. En lloc d'abstreure les obres del(s) seu(s) context(os) històric(s) —els generals i els específics— hem volgut inserir-les en el(s) seu(s) espai(s) concret(s) de manifestació amb la intenció d'evidenciar les diverses i complexes maneres com aquesta historicitat s'expressa i pren forma en el producte artístic, sense que això comporti una anul·la-

ció dels seus components més atemporals. Aquesta manera de procedir se situa lluny de les estratègies museològiques convencionals que creen la ficció d'unes suposades obres d'art al marge de la vida i les seves conteses, dels conflictes polítics i les ideologies socials, però també de les problemàtiques i les contradiccions específiques del mateix camp artístic.

L'exposició s'articula en tres grans blocs, el primer abraça des de la immediata postguerra fins a la darrera dels anys quaranta, i inclou propostes i opcions estètiques vàries derivades de la involució general que va viure la societat després de la Guerra d'Espanya. En aquest apartat s'inscriuen des de plantejaments explícitament instrumentals —de propaganda política o religiosa— fins a opcions tradicionalistes, neoclàssiques o simplement acadèmiques que, si bé moltes d'elles ja eren presents en els anys anteriors, el nou estat de coses i la situació d'austeritat van situar en un primer pla i van atorgar-los una nova significació. Uns plantejaments i unes opcions on s'emmarquen les obres de Josep Clarà, lu Pascual, Josep Olivet Legares, Pere Gussinyé, Bartomeu Mas Collellmir, Jaume Casas Sargatal, Vicenç Solé Jorba, Josep Pujol, Joaquim Marsillach, Ramon Barnadas, Àngel Vila i el primer Leonci Quera. Un conjunt ampli d'autors que, malgrat les diferències d'edat i les distintes maneres de fer, coincidien, amb tots els matisos que es vulgui, en un marcat conservadorisme estètic. De tots ells, Pujol és la personalitat que, tot i no representar una clara alternativa artística, va procurar mantenir certs nivells d'exigència i distància crítica envers el clima del moment. Per tot plegat, va acabar esdevenint el principal referent local del grup d'artistes joves que va començar a reprendre, tímidament si es vol, la via de la modernitat a Olot.

D'aquells anys quaranta, cal destacar sobretot la perllongació d'una determinada pintura paisatgística que fou objecte d'apropiació ideològica per un primer franquisme que, a la manera dels sistemes polítics alemany i italià que li eren homòlegs, feia de la mitificació del món rural i de la idealització del camperolat elements fonamentals de la seva retòrica. Un

⁴ George G. IGGERS, *Historiography in the Twentieth Century*, Hanover: Wesleyan University Press, 1997. Versió en castellà: *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales*, Barcelona: Idea Books S.A., 1998, p. 112.

tipus de pintura tradicional que, en el període de la postguerra, va gaudir d'un èxit de vendes remarcable —hom ha parlat de la important demanda eixida de sectors de públic lligats a l'estraperlisme i el mercat negre— i que fou comercialitzada, en bona part, des de galeries barcelonines (La Pinacoteca, Sala Parés, Gaspar, Augusta, Barcino, etc.).

Enfront d'aquests plantejaments, hem incorporat un autor olotí —Virgili Battle Vallmajó “Virgilio”— que, arran de la nova situació política, es va refugiar a França. Ens ha semblat interessant fer visible la seva aportació, tant per deixar constància del món de l'exili com perquè la seva obra, totalment desconeguda fins fa quatre dies i volgudament compromesa amb la contemporaneïtat artística, és una veritable antítesi d'allò que es feia a Olot i al conjunt de l'Estat espanyol en aquells moments de tancament i foscor.

El segon bloc de l'exposició ve encapçalat per Jordi Curós, que va ser la figura clau en l'inici de la represa abans esmentada i qui va començar a obrir portes i finestres d'un ambient resclosit. Les seves pintures suposaren un autèntic sotrac davant de les valors artístiques i els esquemes ideològics dominants. També cal esmentar, una mica posteriorment, els noms d'Esteve Serrat “Paxinc” i Leonci Quera, un cop superada la seva etapa més acadèmica, així com Marian Oliveras i Frederic Comellas, ambdós força influïts per l'empremta pujoliana; tots ells, malgrat ser un xic més grans que Curós, no van tenir la seva precocitat plàstica. Corrents com el fauvisme, l'expressionisme, les noves figuracions, l'abstracció o l'informalisme van formar part de llur repertori estilístic.

D'aquest conjunt d'artistes, l'escultor Quera és possiblement el que va arribar més lluny en el terreny de la recerca formal. S'ha de tenir en compte, però, que a l'hora de valorar el sentit de les diferents trajectòries en aquest procés de renovació i obertura cal parar esment en el moment en què van produir-se, ja que no era el mateix fer-ho amb la majoria de vents en contra —durant els anys quaranta, caracteritzats per uns plantejaments oficials i un entorn

sociocultural fortament bel·ligerants cap a la modernitat i la llibertat intel·lectual —que amb bona part dels vents a favor— cap a mitjan dels cinquanta i primers seixanta, en què els interessos estratègics del franquisme i la voluntat del règim de ser reconegut per les democràcies occidentals van propiciar una reorientació de les seves polítiques culturals i una promoció interessada dels corrents artístics que resultaven homologables als dels països capitalistes avançats.

Finalment, el tercer bloc que hem confegit es va iniciar a final dels anys seixanta i correspon ja a un nou estat de coses marcat internacionalment per un fort creixement econòmic, l'expansió de la societat de consum, l'emergència de noves cultures populars i de masses que establiren relacions inèdites amb l'art i l'alta cultura, la puixança dels mitjans de difusió, el nou rol social de la joventut, l'esclat contracultural i la progressiva contestació política. Una situació que, per dir-ho en mots de Terry Eagleton, il·lustra el pas de la serietat, la disciplina i la submissió a la frescor, l'hedonisme i la rebel·lia⁵, i en què es viu una pèrdua de rellevància de l'individualisme del creador, així com una tendència cap a la interrelació de mitjans enfront del purisme disciplinar i una certa dessacralització de l'obra d'art.

El ressò d'aquests canvis i d'aquestes inquietuds també arribaren a Catalunya, en uns moments que les forces d'oposició a la Dictadura van experimentar avenços significatius després d'anys de lluita sorda, poc articulada i sota unes condicions especialment difícils. En els terrenys artístic i cultural i en el camp del pensament, l'hegemonia ideològica va tendir a desplaçar-se a favor del bloc democràtic i els plantejaments d'esquerra.

El Grup d'Ara i la pràctica personal dels seus membres fundadors —Miquel Plana, Quim Domene i Joan Carrillo— expressen en l'àmbit local aspectes d'aquesta sensibilitat antielitista, que recull ressons de l'experiència d'Estampa Popular i del *pop art*. L'interès pels processos de difusió i projecció artística portarà Plana a experimentar en distints mitjans

⁵ Terry EAGLETON, *After Theory*, Londres: Penguin Books, 2004. Versió en castellà, *Después de la teoría*, Barcelona: Debate, 2005, p. 36

reprogràfics fins a desembocar en la pràctica de la bibliofília, mentre que la voluntat d'intervenció social portarà Domene a jugar un paper especialment actiu com a il·lustrador i càustic ninotaire en la premsa olotina opositora.

A diferència dels autors esmentats, Lluís Badosa Conill parteix d'una concepció més tradicional de l'art, en particular de la disciplina pictòrica, però ben aviat assaja fórmules que tensen i qüestionen les seves convencions representatives, i va introduint en la seva obra mètodes d'experimentació plàstica, referents d'actualitat i símbols de la cultura urbana i industrial.

L'esperit d'insatisfacció, l'afinitat amb les noves subcultures juvenils i la voluntat de subversió espiritual tenen en l'obra de Toni Huertas Cos "Zappa" l'expressió més punyent. Per un altre costat, Àlex Nogué recull el vessant de radicalitat introduït per la neoavantguarda conceptual i tracta irònicament mistificacions de la institució artística alhora que postula la translimitació de fronteres entre l'art i la quotidianitat.

Les condicions polítiques que generà el procés de sortida del franquisme va propiciar la creació de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, un assaig col·lectiu d'intervenció pública que, en certs aspectes, perllongava l'experiència del Grup d'Ara, i que comptava amb el suport de les plataformes i els mitjans de comunicació vinculats al moviment democràtic.

La darrera aportació que contempla l'exposició és la Cooperativa Coure, una iniciativa autorganitzativa d'un grup de ceramistes que es va iniciar el 1979 i que va tenir el seu ple desenvolupament en els anys posteriors. Des d'un punt de vista ideològic, cal destacar la inspiració neorural dels seus plantejaments, que recollien elements de la crítica contracultural a la massificació i l'estandardització de les formes de vida així com una assumpció d'alguns aspectes de la nova sensibilitat antiproductivista emergent a mitjan dels anys setanta arran de l'anomenada crisi del petroli.

El catàleg

La present publicació, a banda de deixar constància de les obres exposades i de caracteritzar succintament els seus autors, té com a nucli central l'estudi històric "Camp artístic i realitat social a Olot (1939-1979)", que pretén explicitar les principals conteses i transformacions que va viure el subsistema artístic a Olot al llarg d'aquells quaranta anys. El punt de vista que hi hem adoptat contempla el terreny de l'art no com el recer de l'objectivitat desinteressada, sinó com una zona de simbolització altament sensible en relació a l'expressió i confrontació de certs tipus d'interessos no gens abstractes, de valors i definicions múltiples, de formes diverses de subjectivitat. Un àmbit dotat d'una autonomia relativa, per bé que històricament variable, vinculat en una vasta gamma d'activitats, relacions i institucions, i alhora inserit en un sistema significant més ampli i general: un sistema social⁶. Un àmbit, en fi, on no deixen de generar-se i col·lidir diferents concepcions del món i de la vida.

L'opció metodològica de què ens reclamem parteix de la base que els processos de significació no es donen mai en abstracte, sinó en llocs i situacions concretes, en espais socials i comunicacionals determinats, i que, en conseqüència, el sentit d'una pràctica artística es veu inevitablement condicionada pel seu context de producció, manifestació i consum.

En resum, els nostres propòsits han passat per intentar de fer una història de l'art localitzada i construïda des de baix però en diàleg amb les grans línies i tendències globals, així com per indagar la complexitat i les pugnes internes del camp artístic i per inquirir les interaccions entre les produccions artístiques, les formes de recepció, les formacions socials i la realitat política.

Finalment, la publicació inclou una tria de textos dels principals comentaristes i crítics que van escriure sobre temes d'art en aquests quaranta anys a Olot. Aquesta inclusió es justifica pel rol fonamental

⁶ Raymond WILLIAMS, *Culture*, Londres: Fontana, 1981. Versió en castellà: Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1982, p. 194-196.

d'aquesta mena de narratives en la construcció de la discursivitat artística, que en cap cas no es pot reduir a les anomenades obres d'art i als seus creadors.

El criteri de selecció és semblant al que hem utilitzat en el cas dels artistes, de manera que els autors i els textos han estat escollits bàsicament en funció de la seva rellevància i capacitat d'il·luminar determinats aspectes de l'àmbit artístic i de les diferents conjuntures històriques en què s'emmarquen. Així, en els primers moments de la postguerra trobem els escrits dels defensors d'un art militant al servei de la cultura i l'ordre totalitari, és el cas de Lluís Armengol, Josep Oriol Prat i Josep Maria Capdevila Masó. Alguns d'ells aviat deixaran d'escriure sobre art, mentre que uns altres reformularan el seu discurs en funció dels canvis operats en les superestructures ideològiques dominants. Del nucli inicial, Armengol és l'únic que persisteix en el conreu de la literatura artística durant tot el període considerat.

La tendència artigràfica que es consolida la dècada dels quaranta i es perllonga en els anys següents, es caracteritza per prendre com a referent l'anomenada Escola olotina, o alguns dels seus representants, sigui per afirmar la seva validesa sigui per matissar-ne algun aspecte, així com per defensar la continuïtat i/o la recreació de les formes tradicionals i per combatre o marcar distàncies amb les avantguardes històriques i la modernitat artística. A banda dels autors de provinença falangista ja esmentats, als quals caldria afegir Rafael Torrent, el nom més destacat és, sens dubte, Josep Munteis. En aquesta línia també podríem incloure Sebastià Congost i l'animador cultural Josep Maria Mir Mas de Xexàs, que també conreaven la pintura i que exercien de ressenyadors d'exposicions als setmanaris locals, per bé que un i altre ja són més receptius cap a les manifestacions renovadores. Un cas una mica especial és el de mossèn Carles de Bolós, de la nissaga dels Vayreda, catòlic integrista i ultraconservador en qüestions estètiques, que, a banda de col·laborar a *¡Arriba España!*, va tenir cura durant més de quinze anys de la secció d'art del diari gironí del

Movimiento, anomenat primer *El Pirineo* i després *Los Sitios*, sota els pseudònims principals d'Argos i Gerión. Per contra, les seves col·laboracions a la premsa olotina foren més ocasionals.

El primer crític que ja a final dels anys quaranta vindica la llibertat creativa, l'autonomia de l'art i l'exigència estètica és Joan Teixidor. Més endavant s'hi afegirà Domènec Moli. L'escriptor Ramon Grabolosa, per bé que més eclèctic i historicista, també s'integraria en aquesta orientació.

No serà fins a la darrereria dels seixanta i els primers setanta que, en coincidència amb un encara feble i limitat -però creixent- procés de conscienciació ideològica i d'organització cívica, apareixeran noves veus crítiques cap al localisme, la banalització i la comercialització que experimenta l'art a Olot arran de la ineficiència de les polítiques públiques i de l'activació d'un mercat artístic de baix nivell cultural empès per la bonança econòmica de l'anomenada "edat d'or" —a l'Estat espanyol hom parlarà de desenrotllisme— i la consegüent emergència d'una nova classe mitjana que, majoritàriament, tendirà a la mimització dels gustos estètics de la burgesia tradicional. Tractaran aspectes d'aquesta realitat en la premsa local, Josep Maria Ramoneda i sobretot Quim Espanyol. Aquest darrer, poeta gironí, arquitecte i futur dirigent socialista del moviment antifranquista, és possiblement l'autor dels articles que mostren una major densitat conceptual i més atenció cap a la contemporaneïtat artística. La voluntat de fer un seguiment curós i orientatiu de l'actualitat expositiva local es fa present en les ressenyes de Tibull, pseudònim de Sigrid Werning. De l'historiador Jordi Pujiula és l'esbós d'una proposta de política cultural progressista per a unes noves institucions democràtiques. Els dos darrers autors esmentats —Werning i Pujiula— formen part de l'equip de treball que, amb Joan Capdevila i Quim Domene, va redactar el primer assaig tocat per una inspiració sociològica, assentat en una certa base empírica i marcat per un to a voltes irònic, sobre determinats aspectes del món de l'art i el mercat artístic a Olot.

Albert Batlle i Narcís Selles

Camp artístic i realitat social a Olot (1939-1979)

La instauració del franquisme i els seus subsistemes simbòlics i culturals de dominació

Els primers anys de la postguerra a Olot van estar marcats per les dificultats econòmiques i tota mena de precarietats per a una gran majoria de la població —racionament i manca de productes alimentaris bàsics, falta de matèries primeres per a les indústries, restriccions en el subministrament del petroli, agreujament dels dèficits infraestructurals i de les comu-

sió, en què les institucions locals, ocupades pels diversos sectors identificats amb el nou ordre, es posaren al servei de la persecució política en estreta relació amb el conjunt de la maquinària coactiva estatal, i per la imposició d'un discurs fortament involucionista i deslegitimador contra tot allò que pogués vincular-se a l'experiència republicana i la



Entrada de les tropes franquistes a Olot el 8 de febrer de 1939. Arxiu d'imatges d'Olot (AIO), col·lecció Josep M. Dou.

nicacions, sous baixos i condicions laborals pèssimes, etc.—; una situació que propicià actituds que anaven de la petita picaresca a formes diverses d'especulació aprofitant les penúries i la misèria de la gent. Aquells foren temps dominats per una forta repres-

Catalunya autònoma¹. Segons els darrers estudis, entre l'acabament de la guerra i l'any 1942, foren executades vint-i-dues persones d'Olot, i prop de cinc-centes varen passar per la presó de Girona. Mentre que el nombre de penes de mort que afec-

¹ Juli CLAVIJO, "L'establiment d'un règim de terror", dins Jesús GUTIÉRREZ (coord.), *Història de la Garrotxa*, Girona: Diputació de Girona [en premsa].

tà el conjunt de la comarca, on hi havia nuclis de llarga i combativa tradició obrera, fou de cent quinze persones. La repressió es dirigí sobretot contra les classes populars, especialment pagesos i jornalers del camp².

La ciutat experimentà una profunda alteració de la seva fesomia ja que s'hi establí una guarnició de l'exèrcit espanyol formada per més de mil dos-cents militars, que venia a ser prop d'un deu per cent del total de la població³. A banda del seu paper intimidatori, la finalitat d'aquests efectius era controlar, en col·laboració amb la Guàrdia Civil, les zones properes a la frontera i aniquilar els possibles brots de lluita i resistència armada que poguessin impulsar els maquis.

En aquest marc de coerció, que incloïa la prohibició de l'ús públic de la llengua pròpia del país⁴, l'Escola Superior de Paisatge, fundada el 1934 pel govern català, fou suprimida, malgrat la moderació dels seus plantejaments, atesa la vinculació que mantenia amb la Generalitat de Catalunya⁵, i el seu director, Lu Pascual, i altres professors, com Josep Pujol, que havia militat en opcions independentistes i comunistes⁶, van ser depurats i apartats de la docència. Mentre que uns altres, com l'intel·lectual i dirigent republicà Joan de Garganta, que havia estat alcalde de la ciutat abans i durant la guerra, hagueren d'em-

prendre el camí de l'exili⁷. D'altra banda, Martí Casadevall, que havia dirigit l'Escola d'Arts i Oficis, vinculada a l'Ajuntament i la Diputació de Girona, mantingué el càrrec atesa la seva afinitat amb el nou ordre. L'afany de control ideològic del règim condicionà l'orientació pedagògica del centre, que passà a dir-se Escuela de Bellas Artes y Oficios. També es va reestructurar l'equip de professors; Casadevall va presentar un nou organigrama en què subratllava el caràcter d'addictes al Movimiento Nacional dels seus components, tant en el pla moral com politico-social. L'única persona de l'equip professoral que no havia tingut vinculacions anteriors amb l'Escola era Bartomeu Mas Collellmir, de qui l'informe del director destacava la seva labor com a dibuixant cartellista al servei del Departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda des de l'any 1936. La primera plantilla després de la guerra proposada pel director de l'Escola, tot i que algunes assignacions eren interines, incloïa Martí Casadevall, Melcior Domenge, Vicenç Solé Jorba, Ramon Barnadas, Lluís Puigdemont, Bartomeu Mas Collellmir i Pere Gussinyé per encarregar-se dels ensenyaments artístics, i Ignasi Ros i Josep Casademont per tenir cura de l'ensenyament dels oficis⁸.

La identificació del professorat amb la nova situació política té una expressió significativa en el fet que Solé Jorba, Mas Collellmir i Barnadas van formar

² Sobre aquesta temàtica, vegeu: Jordi PUJOL, "La repressió franquista a la Garrotxa", *L'Avenç*, nº 14, març de 1979, pp. 68-72; i "El cost humà de la Guerra Civil a Olot", *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, 1988. Aquests i altres articles de Pujol es recullen en el llibre *La Guerra Civil a Olot (1936-1939)*, Olot: Fundació Pere Simon, 2000. Del mateix autor, "El tribunal de responsabilitats polítiques. L'espoli del vençut", *440. La revista d'Olot*, nº 106, agost 2005, pp. 32-33. Jordi PUJOL, Ramon GIRONA, Carles BATLLE, *Els morts per la Guerra Civil a la Garrotxa (1936-1945)*, Olot: Llibres de Batet, 1993, pp. 71-79. Tot i els buits que encara resten per estudiar, el nombre d'execucions polítiques als Països Catalans durant la postguerra –és a dir, en temps de "pau"– se situen entre més de 10.000 i més d'11.000 persones; mentre que al conjunt de l'Estat espanyol entre les 130.000 i les 150.000 persones.

³ Institut d'Estudis Socials de la Garrotxa, *Olot 17000. Els nous olotins*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2004, pp. 44-45 [catàleg]. A Olot, des de l'any 1919 no hi havia hagut presència de l'exèrcit, les tropes militars reinstaurades després de la guerra van abandonar definitivament la ciutat el 1964.

⁴ La prohibició arribà fins i tot als llibres de la Biblioteca d'Olot. El 23 de desembre de 1939, Julia Martinà, militant falangista que ocupà la plaça de directora després que es depurés i expulsés la seva titular, escrivia: *cumpliendo órdenes recibidas del Excmo Sr. Presidente de la Diputación Provincial de Gerona y del Sr. Teniente Coronel Comandante Militar de esta Plaza, fueron igualmente retiradas todas las obras escritas en catalán sin excepción de ninguna clase, en la fecha de la Liberación de esta Ciudad*; Arxiu Històric de Girona (a partir d'ara, AHG), Fons de la Diputació de Girona, secció de cultura, signatura 2817/4.

⁵ *Escola Superior de Paisatge. Generalitat de Catalunya. Olot, 1934-1939*, Olot: Edicions Municipals, 1986 [catàleg].

⁶ Jordi PUJOL, *Josep Pujol i Ripoll. Glossa biogràfica*, Acte d'homenatge al Saló de Sessions de l'Ajuntament d'Olot, Olot: [Ed. Ajuntament d'Olot], 1980; Sigrid WERNING i Jordi PUJOL, "Josep Pujol, collage per a un artista", *Gra de Fajol*, nº 1, 1980, pp. 35-39; Domènec MOLI, *Josep Pujol*, XXVIII Premis Ciutat d'Olot, Olot: [Ed. Ajuntament d'Olot], 1994.

⁷ Jordi PUJOL, "L'exili olotí del 1939", dins DD. AA., *Temps de postguerra. Estudis sobre les comarques gironines (1939-1955)*, Girona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 2000, pp. 117-136.

⁸ Gussinyé havia treballat en l'Escola d'Arts i Oficis com a substitut de Ramon Barnadas des de l'any 1937. Barnadas havia estat mobilitzat per l'exèrcit de la República, però es va passar al bàndol facciós. De l'argumentació utilitzada per Casadevall per justificar la reincorporació de Gussinyé –tenir cura de les noies que hi havia matriculades a l'Escola– sembla deduir-se la segregació de l'alumnat en funció del sexe; Arxiu Comarcal de la Garrotxa (a partir d'ara, ACGAX), *Llibre d'Actes de l'Ajuntament d'Olot (1939-1940)*, 25 d'abril de 1939, p. 45. La mort de Domenge, el mateix 1939, va deixar vacant la plaça de professor de dibuix. Els artistes Lluís Carbonell, Salvador Corriols i Pere Gussinyé van presentar instàncies per ocupar el càrrec; *Id.*, 4 de novembre de 1939, p. 86. L'adscripció ideològica del professorat reflectia el nou estat de les coses. Trobem el nom de Martí Casadevall en la direcció de la Falange a Olot com a responsable de la secció de premsa i propaganda, *¡Arriba España!*, nº 2 (18-2-1939), pàg. 3. Mentre que V. Solé i R. Barnadas, i el també pintor S. Corriols, esdevindrien membres de la Guardia de Franco; a Josep CLARA, *El partit únic*, Girona: Ed. Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 1999, p. 309.



Ball de la faràndula olotina a la Plaça Major d'Olot sota un gran retrat de Franco, 1 d'abril de 1939. AIO, col·lecció Josep M. Dou Camps.

part dels artistes seleccionats per la Jefatura Provincial de Propaganda per participar en la I Exposición de Pintura y Escultura que es va inaugurar a Girona el 30 d'octubre de 1939 i que va rebre un ampli suport en la premsa oficial⁹.

El curs 1941-42, es van matricular cent vint-i-cinc alumnes a l'Escola olotina, una xifra que la situava al cap del conjunt de centres artístics depenents de la Diputació de Girona¹⁰. També es van cobrir en règim de propietat les places que encara hi havia vacants, amb les incorporacions definitives de Bartomeu Mas, Pere Gussinyé i Lluís Carbonell, i dels mestres de taller Casimir Vila, Manuel Rigola i Esteve Sellas, mentre que Barnadas va abandonar la docència amb la intenció de dedicar-se professionalment a la pintura.

Un aspecte fonamental, que condicionà fortament la dinàmica artística a Olot al llarg de les dues dècades

posteriors a la guerra, va ser que durant aquests anys l'Escola es va vincular estretament als requeriments de la indústria d'imatgeria religiosa, un sector que havia arrelat a la ciutat a la darreria del segle XIX i que, amb el temps, es va convertir en un dels principals nuclis productors de l'Estat espanyol fins arribar a assolir una important projecció internacional. Després del conflicte armat, les necessitats politicoideològiques del bàndol guanyador li atorgaren una significativa funció propagandística i adoctrinadora, i, en conseqüència, van obrir per als tallers de sants un importantíssim mercat. En efecte, al llarg d'aquell període es va generar una gran demanda d'aquesta mena de productes, que incloïen des de les clàssiques figures del santoral catòlic per a esglésies, llocs oficials i el culte privat, fins a representacions dels suposats herois i màrtirs del moviment tradicionalista i contrarevolucionari que havia guanyat la guerra. Fins i tot algunes imatges es van veure investides de significacions inèdites rela-

⁹ Vegeu Francesc MIRALLES, "Temps d'identitat: evolució i construcció de l'art a la Girona del segle XX", dins *75 anys d'art a Girona*, Girona: GEIEG, 1994, pp. 35-36 [catàleg]; i Eva VÁZQUEZ, "El llenguatge de les arts", dins *Sota la boira*, Girona: Museu d'Art de Girona, 2000, pp. 99-104 [catàleg].

¹⁰ A part d'Olot, també hi havia centres a Figueres, Sant Feliu de Guíxols, Palafrugell, Llagostera, Puigcerdà, la Bisbal, Banyoles i Ripoll. Després de l'Escola olotina, era Figueres la que tenia més alumnat, concretament vuitanta. Una i altra eren les úniques que impartien l'ensenyament d'oficis; AHG, Fons de la Diputació de Girona, secció de cultura, *Escuelas de Arte y Oficios de la Diputación (1942-1950)*, signatura 2811/1-4 i 2397/9.

cionades amb les noves circumstàncies històriques. Així, per exemple, en un context caracteritzat per la difuminació dels límits entre l'Estat i l'Església, de sacralització de la nova política, la iconografia del Cor de Jesús podia passar a esdevenir un símbol de la victòria franquista i, fins i tot, es podia produir una identificació de la figura de Jesús amb la del Caudillo¹¹.

Martí Casadevall, director de l'Escola de Belles Arts, era soci d'una de les principals empreses de sants de la ciutat i molts professors, alumnes i exalumnes treballaven en aquesta activitat, sigui fent les peces originals sigui participant en les diverses tasques del procés productiu¹². I també col·laborant en la restauració d'imatges i murals d'esglésies destruïts o malmesos durant l'enfrontament bèl·lic. Aquesta situació va generar l'existència d'un ampli artesanat capaç de compaginar la feina als tallers amb el conreu de la pintura o l'escultura en qualitat de productors independents¹³.



Pàgina interior del catàleg *Taller de escultura religiosa Hijo de R. Hostench Quintana*, Olot, s/d [anys quaranta].



Catàleg de l'empresa José J. Sacrest d'imatgeria religiosa d'Olot.

¹¹ Miguel Ángel HERNÁNDEZ NAVARRO, "El Corazón de Jesús o la retórica del poder y la victoria en la postguerra murciana", dins Ignacio HENARES CUÉLLAR, M^a Isabel CABRERA GARCÍA, Gemma PÉREZ ZALDUONDO, José CASTILLO RUIZ (ed.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, vol. I, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 545-561.

¹² Entre les persones que van realitzar models originals per als tallers d'imatgeria podem citar, entre altres, els noms de Lluís Carbonell, Martí Casadevall, Joaquim Claret, Lluís Curós, Albert Rosa, Narcís Salgueda, Manel Traité o Àngel Vila. A més del cartró-fusta, que era el material habitual amb què es feien les imatges seriades, també s'usava el ciment i ciment portland blanc, sobretot per a peces que havien d'anar a l'exterior, així com la fusta natural tallada. Sobre els autors esmentats, molts dels quals van fer treballs específics per a les esglésies, vegeu M^a Carme VERDAGUER i ILLA, *L'escultura a Olot. Diccionari biogràfic d'autors*, Olot: Edicions El Bassegoda, S.A., 1987.

¹³ Val la pena destacar que, malgrat la important presència de dones que treballaven en els tallers de sants, el pas a la pintura de quadres i a la celebració d'exposicions es va limitar a una part del personal masculí. Un fet que cal atribuir a unes estructures socials, unes relacions de poder i unes ideologies artístiques i culturals de base patriarcal assentades en el sexisme i l'opressió de gènere. Les primeres dones que aconseguirien una certa presència pública com a artistes pintores –Josefina Rossell i sobretot Josefina Coderch, que celebrà la seva primera exposició individual a la Sala Vayreda l'any 1954– no provenien de la indústria de la imatgeria religiosa, sinó de capes socials més benestants.

De les arts i els feixismes

Durant els primers moments de la postguerra, hi hagué intents per part d'alguns intel·lectuals falangistes olotins, en sintonia amb determinades directrius oficials, de promoure un art explícitament feixista, tal com s'esdevenia a l'Alemanya nazi i a l'Itàlia mussoliniana¹⁴. Un nou classicisme per a un futur revolucionari¹⁵, s'afirmava des de les pàgines

Sindicalistas, on Hitler esdevingué una presència habitual. Aquest art d'inspiració feixista, que havia tingut en la persona d'Ernesto Giménez Caballero un dels seus primers teòrics a l'Estat espanyol¹⁶, es presentava com el fruit d'un camí original i nou, lluny del materialisme i de l'art per l'art, el qual fóra la manifestació en el pla artístic de la famosa via alternati-



Concentració i missa de campanya al Firal d'Olot. A destacar, l'important desplegament escenogràfic de l'esdeveniment. Una mena d'acte en què es buscava tant la sacralització dels militants del bàndol guanyador que havien perdut la vida durant els anys de la guerra com la política instaurada pel nou règim. Foto: Ramon Sacrest Mir.

de l'única premsa permesa a la ciutat, el setmanari *¡Arriba España!*, portaveu de Falange Española Tradicionalista y de les Juntas Ofensivas Nacional

va al socialisme i al capitalisme defensada retòricament pels totalitarismes de dreta. Una via alternativa, però, que a la pràctica va consistir a instaurar i

¹⁴ Cal aclarir que al costat de l'art totalitari més emblemàtic, localitzat sobretot en l'escultura i l'arquitectura, caracteritzat per la seva retòrica classicitzant, grandiloqüent i efectista, coexistien altres manifestacions artístiques tradicionals que també s'integraven en la cosmovisió nazi-feixista. Així, per exemple, en la gran exposició que es va celebrar a Munic el 1937 i que pretenia mostrar el veritable art alemany enfront de les anomenades formes degenerades d'art, van ser els motius rurals i familiars els que esdevingueren predominants, i no pas l'iconografia de déus, titans i superhomes.

¹⁵ "Hacia un nuevo clasicismo", *¡Arriba España!*, nº 78 (10-8-1940).

¹⁶ Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte y Estado*, Madrid: Acción Católica, 1935.



Portada de Ramon Hostench, *¡Arriba España!*, nº 23 (15-7-1939).



Portada de Lluís Carbonell, *¡Arriba España!*, nº 37 (28-10-1939).

garantir un marc més favorable, en tant que deslliurat dels contrapoders obrers i dels mecanismes de democratització social i cultural, per a la reproducció de les relacions capitalistes i la consolidació de la propietat privada.

En el pla estètic, l'opció totalitària reaccionava enfront de les anomenades formes degenerades d'art, una expressió encunyada pels ideòlegs del nazisme que s'inspirava en la pseudociència de l'eugènesia i que havia portat els teòrics de l'art del Tercer Reich a propugnar la visualització de l'"autèntic" ésser (humà o animal) en termes de les seves "formes biològiques òptimes"¹⁷, que tendien a identificar amb l'escultura de la Grècia clàssica com a prototipus mític de la "nova humanitat" nazi-feixista. A l'Estat

espanyol, l'obra de Josep Clarà, que va rebre nombrosos reconeixements oficials, fou de les més ajustades a aquests propòsits¹⁸. L'estigma de la degeneració s'aplicava especialment a les avantguardes, però també a un ampli ventall de corrents moderns. Un article a la premsa local es referia al simbolisme, l'antiestilisme, el naturalisme positivista i les derivacions psicologistes¹⁹.

El tipus d'art que es propugnava havia d'obeir a una tendència desindividualitzadora, enemiga de l'expressió subjectiva, i estar al servei d'uns suposats valors col·lectius, *perfiladores (...) de las ideas que sustentamos*²⁰. Precisament, l'historiador Emilio Gentile ha assenyalat com un tret fonamental del feixisme en el camp artístic —i en el polític— la se-

¹⁷ Berthold HINZ, "Degenerate and Authentic: Aspectes of art and power in the Third Reich", dins David BRITT (dir.), *Art and Power. Europe under the dictators, 1930-1945*, Londres: The South Bank Center, 1995. Versió en català, "Degenerat i autèntic. Aspectes de l'art i el poder al Tercer Reich", David BRITT (dir.), *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1996, p. 331.

¹⁸ No casualment, l'escultor oficial del nazisme, Arno Brecker, es declarava admirador fervent d'Aristides Maillol, l'escultor nordcatalà que compartia molts trets en comú amb Clarà. Després de la guerra, Maillol fou acusat de col·laboracionisme.

¹⁹ A. C. [Alexandre Cuéllar], "El arte moderno juzgado por Neumann", *¡Arriba España!*, nº 157 (28-2-1942), pàg. 2.

²⁰ Luis ARMENGOL, "Renovación del arte", *¡Arriba España!*, nº 7 (25-3-1939), pàg. 5.



Concentració i missa de campanya al prat del Triai en homenatge als morts de l'anomenada Espanya nacional. Foto: R. Sacrest Mir.

va oposició radical a formes d'individualitat que no es fusionessin en l'*armonico collettivo*²¹, que no contribuïssin a la integració de la comunitat en un cos únic, ja que eren vistes com actituds generadores d'escepticisme, neutralitat o indiferència vers l'Estat o la religió feixista, davant els quals sols era possible la identificació i la unanimitat més absoluta.

Un art que suposadament havia de respondre a una aspiració altruista i de puresa, en què l'esperit predominés sobre la matèria, i ser capaç de lligar el fervor i el sentiment estètic, tal com, segons els seus promotors, s'esdevenia en els cerimonials patriòtics dedicats als qui eren considerats màrtirs de l'anomenada Espanya nacional. Uns cerimonials investits d'un contingut sacramental en els quals es confonien *la emoción dolorosa del acto necrológico y las no-*



Il·lustració de Lluís Carbonell per al programa de les festes del Tura d'Olot de l'any 1939. Arxiu Jordi Pujiula.

²¹ Emilio GENTILE, *Il culto del littorio*, Roma-Bari: Ed. Laterza, 1998 [1993], p. 200.

²² Luis ARMENGOL, "El sentimiento artístico en el acto necrológico", *¡Arriba España!*, nº 9 (8-4-1939), pàg. 3.

²³ Humberto SILVA, *Arte e ideologia del fascismo*, València: Fernando Torres, 1975, pp. 191-210.

²⁴ Oriol PRAT MOLINER, "Revalorización de Don Quijote y del Arte Español", *¡Arriba España!*, nº 13 (6-5-1939), pàg. 4.



Projecte de memorial a càrrec de l'arquitecte Joan Aubert, publicat a *¡Arriba España!*, nº 16 (27-5-1939).



Vista parcial de l'obra acabada al cementiri d'Olot.

*tas estilizadas del sentimiento artístico*²². L'estudiós Humberto Silva ha assenyalat la importància d'aquests actes rituals, caracteritzats pel dramatisme, la grandiloqüència i l'efectisme escenogràfic, i dirigits a l'emocionalitat de la multitud, com a mètode privilegiat de persuasió col·lectiva²³.

Aquest plantejament ideològic contemplava l'aportació de l'artista com *un servicio, una hazaña, una conquista imperecedera y fértil* a fi que emergís *la voz de la raza, de la patria, del frenesí imperial*²⁴. Una concepció que, en el pla teòric, pretenia apuntalar-se en autors com Nietzsche o D'Annunzio, d'una banda, i els Menéndez Pelayo, Jaume Balmes, Pio Baroja, José Antonio Primo de Rivera, Eugeni d'Ors i José Ortega y Gasset, de l'altra. I, ahora, advocava per enllaçar amb la tradició cultural espanyola del Segle d'Or i l'antiga Espanya imperial. Aquest conjunt d'elements i punts de vista integrats en el cos doctrinal i el procés de desenvolupament de la cultura totalitària hauria de donar lloc, al seu entendre, a un model estètic de futur:

El arte y el estilo nuevo serán de una claridad solar. Serán una visión clara, volitiva, serena de la vida. Será un arte donde la masa viva co-

*mo fuerza espiritual, donde lo robusto y sano triunfe sobre lo débil y flaco, y lo verdadero brille con luz natural sin artificios de reflectores, donde la sencillez y la austeridad se impongan a la ampulosidad y al floreo. Serán un arte y un estilo tradicional y al mismo tiempo moderno*²⁵

Un discurs, en fi, que passava per propugnar un retorn a visions subordinades i/o instrumentalistes de la disciplina, en aquest cas al servei de l'Estat feixista, les quals també solien incloure una revalorització d'allò artesà i suposadament popular pel que tenien de dependència vers uns dissenys emanats d'un ordre jeràrquic superior²⁶.

Des del Frente de Juventudes local es va instituir un certamen artístic dirigit als joves, tant per integrar-los en les estructures polítiques del règim com per canalitzar ideològicament les seves inquietuds, ja que, en mots d'un dels intel·lectuals falangistes més bel·ligerants, *el arte despojado de directriz suprema no es más que espectacular deriva en un mar de hosquedades e inminentes escollos*. El seu model d'artista pretenia situar-se lluny tant de l'*artista turbulento, amargado, cínico, en una palabra: negativo*, com de l'*artista vegetante, manso, fácil*. En el seu

²⁵ J. M. CAPDEVILA MASÓ, "El nuevo estilo", *¡Arriba España!*, nº 15 (20-5-1939), pàg. 4.

²⁶ Vegeu els dos primers capítols del llibre de M^a Isabel CABRERA GARCÍA, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada: Universidad de Granada, 1998. Reixach, en aquells moments director del Col·legi del Col·lell. Vegeu Documentació interna del Tint-1, *Memòria resumida*, 3 de novembre de 1971; AJR.

SECRETARIAT



SECRETARIAT

**Falange Española Tradicionalista
y de las J. O. N.-S.
OLOT**

Informe Núm. 891

INFORMACION

Nombre y apellidos **IYO PASCUAL IYO**
Edad **58 años** Estado **casado** Domicilio **Mulleres nº 1,**
Nombre del padre **Ivo** de la madre **Teresa**
Profesión **Artista Pintor**

Aguarón: Después de practicadas las oportunas averiguaciones resulta que el informado, es portador de ideas separatistas. Pertenecía a la sociedad separatista "Catal Catalá" de esta ciudad, entidad adherida al partido del Frente Popular "Acción Catalana Republicana".

Fue nombrado, con anterioridad al 18 de Julio de 1936, Director de la Escuela de Pintaje de Cataluña, cargo que consiguió debido a las buenas relaciones y simpatías que tenía con los prohombres de la Generalidad.

En los primeros días del Clásico Movimiento Nacional, se le vio hacer guardia en el convento de los Padres Escolapios.

Según informes que obran en esta Delegación, durante el dominio rojo, ingresó a la milicia U.C. T.

Como bienes de fortuna, se le conoce poseer una casa en la calle Mulleres nº 4 de esta ciudad, y se le considera persona de buena posición económica.



Olot, a 19 de Abril 1941
El Delegado Local

[Handwritten signature and scribbles over the stamp]

lloc es promovia una actitud marcada per *un constante encono, un afán de forcejeo, una santa e intransferible inquietud*; però aquest impuls havia de dirigir-se adequadament per tal que l'obra, *por elevación y solidez, trascienda del individuo y de la actualidad*. Calia, en fi, *luchar, sufrir, gozar y desvelarse, aun más que por la propia exaltación, por la continua aportación del linaje en la magna edificación que viene cumpliendo el espíritu humano*²⁷.

Però de mica en mica s'anà abandonant el referent explícitament militant i combatiu, que va inspirar algunes realitzacions propagandístiques en il·lustracions i portades a la premsa oficial, en què destacaren Lluís Carbonell i Ramon Hostench, en monuments commemoratius, com la creu del Triai o el memorial instal·lat al cementiri municipal i projectat per l'arquitecte Joan Aubert²⁸, o en escenografies efímeres arran de la celebració d'actes d'afirmació nacionalsindicalista, fossin homenatges als caiguts vindicats pel bàndol guanyador, misses de campanya o desfilades patriòtiques i militars amb torxes i càntics; i, sense abandonar la crítica a la idea d'artista instaurada per la modernitat i al concepte d'autonomia de l'art, es va tendir a la defensa d'una determinada lectura de la tradició artística local, concretament de l'anomenada Escola olotina. De fet, ja el 1939, Lluís Armengol, en la seva caracterització apologètica de la cultura totalitària espanyola, que veia en sincronia amb les d'Alemanya i Itàlia, afirmava que aquesta nova cultura *no olvidará, tampoco, la reproducción artística de la Naturaleza*²⁹.

Per la seva part, el sacerdot Carles de Bolós es remuntava a la figura del bisbe Tomàs de Lorenzana, que va instituir l'Escola de Belles Arts, per subratllar el paper de l'Església, *que no ha descuidado nunca la cultura de los pueblos que*



Desplegament propagandístic per la celebració del centenari de la mort de Lliberada Ferrarons, el 1942. Al fons de la imatge, els retrats de Franco i José Antonio. Foto: R. Sacrest Mir.

se han confiado a ella, en la configuració d'Olot com a seu artística de relleu³⁰.

L'any 1941, en una conferència a Radio Gerona, Armengol establia un vincle entre l'ambient creat pels pintors Vayreda i Berga i *la bella secuela de jóvenes a los que se ha conseguido llevar o despertar el valor potencial capaz de constituirlos en una generación inmediata apta para transmitir, una vez más, aquellas imperturbables enseñanzas*³¹. I és que el franquisme contraurà una sèrie de deutes intel·lectuals amb períodes històrics anteriors, en tant que molts dels pressupostos que va posar en circulació no sor-

²⁷ Totes les cites estan extretes de l'article de FLECHA [Josep Oriol Prat], "A los jóvenes artistas", *¡Arriba España!*, n° 186 (26-9-1942).

²⁸ Una i altra realització recollien els noms de les persones que l'any 1936 foren assassinades al descampat del Triai, sense judici previ, amb l'aquiescència d'alguns membres del consistori municipal. L'acció, que fou durament blasmada per l'alcalde republicà Joan de Garganta, volia ser una resposta davant un bombardeig de les forces franquistes a Roses i l'amenaça d'un desembarcament militar. El llavors responsable de la regidoria de governació ha deixat escrita la seva versió dels fets; Antoni PLANAGUMÀ i GELADA, *La Guerra Civil a Olot. Memòries des de l'exili*, Olot: Ajuntament d'Olot i Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2002. Vegeu-ne també el pròleg de Jordi Canal i les notes biogràfiques de Jordi Pujiula, que aporten elements valuosos en la interpretació dels fets. Sobre els fets de Roses, Josep CLARA, "Bombardeig de Roses i nit de terror", *Revista de Girona*, n° 118, 1986, pp. 472-476.

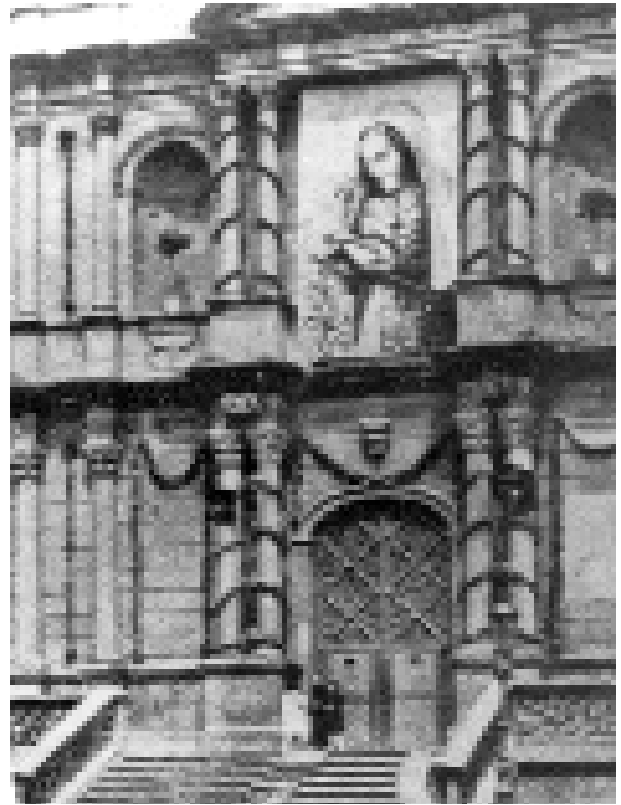
²⁹ Luis ARMENGOL, "La Cultura Totalitaria", *¡Arriba España!*, n° 2 (18-2-1939).

³⁰ Carlos de BOLÓS, "El Padre de nuestros artistas", *¡Arriba España!*, n° 80 (24-8-1940).

³¹ Una part de la conferència d'Armengol fou reproduïda al portaveu oficial de FET y de las JONS, "Un ambiente pictórico", *¡Arriba España!*, n° 139 (25-10-1941).



Els arcs i les escenografies de la commemoració foren obra de Lluís Carbonell. Foto: R. Sacrest Mir.



Retrat de Lliberada Ferrarons a càrrec de Solé Jorba. Foto: R. Sacrest Mir

giren del no res, sinó que va triar i va fer ús d'allò que ja existia i era susceptible de ser utilitzat per als seus fins³². I en això també va coincidir amb els seus homòlegs italians i alemanys. En efecte, segons Peter Adam, la pintura nazi es basava, en termes generals, en el reciclatge de tècniques i models provinents d'un costumisme tradicional d'arrel romàntica, en què el paisatge n'era el gènere predominant, ja que representava allò propi i autòcton i alhora permetia apel·lar als seus vincles amb el *Volk* —el poble, la nació—³³.

Així, doncs, tant la perspectiva ideològica dels iniciadors del paisatgisme a Olot —antiliberalisme, catoli-

cisme i antimodernisme—, com l'imaginari d'arrel pairal i tradicionalista que havien plasmat en les seves pintures possibilitaven formes de convergència i afinitat amb determinats valors auspiciats pel nou règim³⁴.

La data simbòlica que, a la nostra manera de veure, va institucionalitzar aquesta orientació, que es consolidaria amb la desfeta dels referents totalitaris internacionals i la progressiva dominància ideològica dels sectors catòlics, fou l'any 1943 arran de la celebració oficial del centenari del naixement de Joaquim Vayreda. Una commemoració que es va fer coincidir

³² Ignacio HENARES CUÉLLAR i M^a Isabel CABRERA GARCÍA, "El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo", dins Ignacio HENARES CUÉLLAR et al., *Dos décadas de cultura artística...*, op. cit., p. 33.

³³ Peter ADAM, *Art of the Third Reich*, Nova York: H. N. Abrams, Inc., 1992. Versió en castellà, *Arte del Tercer Reich*, Barcelona: Tusquets, 1992, p. 109.

³⁴ Val la pena tenir present, però, que a la pràctica aquest discurs d'aparença arcaïtzant serà útil per garantir el desenvolupament capitalista al marge dels perills —revolució social i secularització— implícits en la modernització econòmica. Ja els intel·lectuals vuitcentistes, encapçalats pels Vayreda, defensaven el progrés tècnic i econòmic, però en un marc ideològic que mantenia els aspectes més reaccionaris de la cultura catòlica. Sobre aquest doble registre, vegeu Alfonso BOTTI, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

amb el lliurament a la ciutat dels jardins i la torre Castanys, on s'ubicà un museu d'art, sota l'animació i l'assessorament del pintor Domènec Carles, amb un discurs expositiu que reforçava les tesis esmentades³⁵. Arran de l'esdeveniment van venir a Olot alguns dels grans jerarques del règim en temes d'art, concretament Luis Monreal, comissari de Defensa del Patrimoni Artístic, i el marquès de Lozoya, director general de Belles Arts. En representació de l'Ajuntament de Barcelona va assistir-hi el ponent de Cultura, Tomàs Carreras i Artau. I l'Ajuntament d'Olot afegia el retrat de Vayreda, obra de Martí Casadevall, a la Galeria d'Olotins Il·lustres.

El butlletí *¡Arriba España!* va dedicar un número monogràfic a Joaquim Vayreda, en què van col·laborar nombrosos intel·lectuals, com Rafael Benet³⁶, Joan Teixidor, Josep Munteis, Carles de Bolós o Oriol Prat³⁷. També es va celebrar una exposició de l'artista homenatjat a la Sala Vayreda. La celebració va assolir un ampli ressò en els mitjans informatius, des de la revista *Destino* es considerava que *el homenaje trasciende del marco local* atès que Joaquim Vayreda *es un caso admirable de intensidad expresiva. Agota el hechizo de un paisaje que conoce en sus más nimios detalles gracias a su clara vida de noble señor rural, incapaz de romper con una tradición que le enraiza en una tierra y en un patrimonio familiar*³⁸. Manuel Rodríguez Codolà a *La Vanguardia Española* o Josep Pla al *Diario de Barcelona* també en van deixar constància. O bé, des del diari *El Alcázar* de Madrid, Manuel Sánchez Camargo, crític d'art i intel·lectual del règim, posava Olot com a exemple espiritual per als *pueblos y*

villas de la España grande, i alhora feia l'apologia del lligam entre l'art i la naturalesa:

*Todos los árboles de Olot se han hecho inmortales a través de los pinceles de los maestros y de los discípulos. El vegetal olotino sabe que tiene una misión que cumplir superior al resto del paisaje que le circunda. Sus ramas, su follaje, sus rocas y sus piedras tienen todos ellos alta categoría de símbolos. Los pintores saben ya todos los secretos de la luz perdiéndose entre los verdes distintos que marcan las estaciones. Olot merece el fanal que gana la Naturaleza cuando por ello hemos sabido apreciar la belleza o nos hemos sentido mejores*³⁹.

En una línia contigua, l'any 1946, el Consell de Ministres de l'Estat espanyol declarava La Moixina, un dels entorns emblemàtics del paisatgisme olotí, com a Paraje Artístico Nacional.

Aquesta reapropiació de la pintura paisatgística es feia en un context ideològic que rebutjava el llegat cultural de la modernitat i el pensament derivat de la Il·lustració, i que tendia a presentar l'àmbit rural com el dipositari d'un ordre natural immutable i unes qualitats morals, socials i culturals essencials i pures, i que suposadament la societat urbana havia pervertit⁴⁰. No es difícil adonar-se, com apuntàvem anteriorment, dels vincles d'aquest discurs amb certes cosmovisions provinents del carlisme que havien amarat bona part de la producció literària i artística olotina del darrer terç del segle XIX⁴¹. D'altra

³⁵ El museu va dedicar tota una sala al pintor olotí, cosa que fou possible perquè la Junta de Museus de Barcelona va cedir en dipòsit vuit teles de Joaquim Vayreda.

³⁶ Poc després, va aparèixer el llibre de Rafael BENET, *La figura patricia y el arte de Joaquín Vayreda*, Barcelona: Ediciones Aymà, 1944.

³⁷ *¡Arriba España!*, n° 221 (29-5-1943).

³⁸ Juan TEIXIDOR, "Homenaje a Vayreda", *Destino*, n° 307, juny 1943.

³⁹ S. CAMARGO, "El Museo de Olot", *El Alcázar* (19-9-1943). L'article va aparèixer reproduït al setmanari *¡Arriba España!*, n° 240 (16-10-1943).

⁴⁰ A l'Alemanya hitleriana i a la Itàlia mussoliniana també foren usats aquestes utilitzacions artístiques i ideològiques del món rural. En efecte, el camperolat alemany simbolitzava la nació, el *Volk*, ell era la força impulsora i el purificador de tota la història alemanya; George L. MOSSE, *Nazi Culture*, Nova York: Grooset&Dunlap, 1966. Versió castellana, Barcelona: Ed. Grijalbo, 1973, p. 152. Un cas que presenta alguns paral·lismes amb l'experiència olotina és el del grup italià Strapaese, localitzat també en un espai geogràfic concret -la Toscana-, format per artistes com Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Mino Maccari o Leo Longanesi, que reivindicaven un art que tractés els aspectes rurals i regionals de la vida italiana, amb les seves qualitats d'ordre, serenitat i sobrietat. Vegeu Simonetta FRAQUELLI, "Tots els camins duen a Roma", dins David BRITT (dir.), *Art i poder...*, op. cit., p. 131; Emily BRAUN, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Walter ADAMSON, "The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity -the Case of *Il Selvaggio*", *Journal of Contemporary History*, n° 30, octubre 1995, pp. 555-575.

⁴¹ Sobre aquest període, vegeu Narcís SELLES, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1877-1903)*, Olot, 1986 [obra inèdita]; Jordi CANAL i Margarida CASACUBERTA, "Conservadors i integristes a Olot a final del segle XIX: Un apropament a partir de l'anàlisi de la seva percepció de la crisi finisecular", *Vitrina*, n° 2, 1987, pp. 61-70; Joan SALA, *La pintura a Olot al segle XIXè, Berga i Boix i els germans Vayreda*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1990 [tesi doctoral inèdita]; Margarida CASACUBERTA i Lluís RIUS, *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)*, Olot: Editora de Batet, 1988; i els catàlegs *L'Escola d'Olot: J. Berga, J. Vayreda*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació la Caixa, 1993; *Exposició antològica de Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació Caixa de Girona, 2003.

banda, el fet que la majoria de temàtiques d'aquells autors vuitcentistes estiguessin amara­des “directa­ment o indirecta d'una presència sacramental”⁴² en­caixava com l'anell al dit amb els interessos i el nou paper de l'Església com a institució primordial en l'estructura del poder franquista i en la ideologitza­ció recristianitzadora de la societat.

En la construcció d'aquesta nova mentalitat col·lec­tiva van jugar un paper important les nombroses campanyes propagandístiques que instrumentalit­zaven políticament les devocions populars, crimi­nalitzaven el passat republicà en el seu conjunt i feien de la persecució religiosa un dels principals signes definidors d'aquell sistema polític⁴³. Enfront de la iconoclàstia revolucionària⁴⁴ es va revitalitzar el culte a les imatges sagrades i es multiplicaren les iniciatives simbòliques i les pràctiques rituals al vol­tant de valors i referents d'un catolicisme ultracon­servador, com les grans manifestacions de culte pú­blic en què les imatges processonals acaparaven un destacat protagonisme⁴⁵. Al seu entorn, es des­plegava un important arsenal artístic i para-artístic —plataformes, arcs, engalanaments de carrers, pla­ces i façanes, etc.— mitjançant el qual es compro­metia el conjunt de l'espai urbà amb el poder⁴⁶. L'any 1942, va tenir lloc a Olot la celebració multitudinà­ria del centenari de la mort de Lliberada Ferrarons (1803-1842)⁴⁷, que, al costat dels objectius generals ressenyats, pretenia contribuir a la fixació d'un mo­del per a la classe treballadora, antitètic a l'obreris­me d'adscripció marxista i llibertària, basat en el fer­vor religiós, l'obediència, la humilitat i la submissió.



Joaquim Marsillach al costat d'un quadre de temàtica religiosa acabat de pintar en els primers anys de la postguerra.

⁴² Narcís SELLES, “Del lloc amè i els seus subsòls. Sobre les representacions d'Olot i els seus usos socials», dins *Lo nuevo y lo viejo. ¿Qué hay de nuevo, viejo?*, Olot: Espai 01, Ajuntament d'Olot, 2004, p. 15 [catàleg de l'exposició de Pedro G. Romero].

⁴³ Sobre la repressió exercida en el bàndol republicà, vegeu Jordi PUJIULA, “El cost humà de la Guerra Civil a Olot”, *op. cit.*; i *Els morts per la Guerra Civil a la Garrotxa*, *op. cit.*, pp. 49-57.

⁴⁴ La preocupació ontològica de la iconoclàstia que es va manifestar durant la Guerra Civil era mínima, el seu objectiu no era anar contra la imatgeria o l'estatuària, sinó eliminar allò que simbolitzava el vell ordre i les seves instàncies de poder, percebuts com a quelcom negatiu i opressor. En aquest sentit, suprimir les imatges significava fer taula rasa del passat i inaugurar la promesa de la utopia. Vegeu David FREEDBERG, *The Power of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 1989. Versió espanyola, Madrid: Cátedra, 1992, p. 435. Sobre les accions contra imatges, temples i convents a Olot l'any 1936, es pot consultar el dietari de Joaquim DANÉS i TORRES, “Diari de la guerra”, reproduït a Jordi CANAL, Antoni MAYANS i Jordi PUJIULA (eds.), *Joaquim Danés i Torras (1888-1960)*, Olot: Editora de Batet, 1989, pp. 181-204. I els articles de Jordi CANAL i MORELL, “Els edificis religiosos”, en *La guerra civil a Olot*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 1986 [catàleg]; i de Josep MURLÀ i GIRALT, “La utilització dels temples olotins i el patrimoni artísticoreligiós perdut durant 1936-1939”, *La Comarca*, n° 426 (27-8-1987), pp. 35-46.

⁴⁵ Juan Jesús LÓPEZ, Guadalupe MUÑOZ, “El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginería de posguerra”, dins Ignacio CUÉLLAR et al., *Dos décadas de cultura artística...*, *op. cit.*, p. 648. A Olot, escultors com Ramon Amadeu, Miquel Blay, Josep Berga i Boada, Joaquim Claret, Martí Casadevall, Joan Llagostera, Manuel Traité o Modest Fluvia van tenir cura de diverses imatges dels passos que es treien en processó; *Pas per pas pas­sa la processó*, Olot: Edicions Municipals, 1982 [catàleg].

⁴⁶ M^o Isabel CABRERA GARCÍA i Gemma PÉREZ ZALDUONDO, “La unidad: concepto referencial para las artes y la música en el primer franquis­mo”, *Cuadernos de Arte*, n° 35, 2004, pp. 187.

*A todos podrá siempre aprovechar la bella irradiación de la personalidad de la humilde obrera, virtuosísima y ejemplar doncella, s'afirmava en un dels escrits commemoratius*⁴⁸.

El pintor Solé Jorba va realitzar un espectacular i grandios retrat de la beata, que es va penjar a la façana de l'església de Sant Esteve, Mas Collellmir en féu una pintura a l'oli per a l'interior del temple i Carbonell va tenir cura de l'escenografia, *de una grandiosidad y severidad impresionante*⁴⁹, i de certs aspectes de la decoració que envaïa els carrers i les places de la ciutat.

El paradigma social de l'obrer industrial —recordem que la Constitució de 1931 definia l'Estat espanyol com una república de treballadors de totes classes— va tendir a ser substituït pel del camperol i el dels petits propietaris. I enfront de la preeminència de la ciutat —presentada com a font de decadència, desordre, ateisme i depravació— el nou règim va apel·lar a la sabiduria natural, pau social, tradició i decència que suposadament encarnava el camp⁵⁰. A l'Alemanya hitleriana, enfront del treballador industrial sense vincles i sense arrelament, víctima de l'ansietat de la seva alienació, la pagesia, ancorada al llarg de generacions en la terra, també es va convertir en el prototipus de la "nova humanitat"⁵¹.

Però aquest ús del món rural no suposava advocar per un impossible retorn a èpoques preindustrials,

sinó que tenia la funció simbòlica de legitimar i assentar la nova forma de dominació mitjançant la invocació d'unes qualitats essencials associades a uns temps immemorials suposadament esplendorosos que vindrien a renéixer després d'un període de crisi i degeneració, que el franquisme identificava amb la Segona República. D'una manera semblant, d'altra banda, a la celebració nazi de l'escultura grega clàssica com a ideal estètic i com a model d'un nou tipus humà destinat a viure en un industrialitzat Tercer Reich, desproveït de les "races degenerades"⁵².

El lema d'inspiració joseantoniana d'*¡Arriba el campo!* i la consigna de reruralització —re Cristianització— abonada per l'Església s'integraven alhora en el marc de la contrarevolució agrària impulsada per l'Estat feixista per restaurar els privilegis oligàrquics, tant davant els avenços democratitzadors que havien instituït els governs republicans com davant els assajos revolucionaris qüestionadors de la propietat privada de la terra. I també venien a recompondre un imaginari nodrit per un catolicisme tradicionalista legitimador de la jerarquització de la societat. Però la retòrica agrarista del franquisme, allò que se n'ha dit la "ideologia de la sobirania del camperolat", es veia contradita per l'aplicació de les polítiques concretes, basades en un dirigisme econòmic que, a la pràctica, va propiciar la caiguda de la producció, la reducció sistemàtica dels salaris agrícoles i el creixement de l'especulació i el mercat negre⁵³.

⁴⁷ Per un breu i ajustat apunt de les diverses biografies i dels usos ideològics de la figura de la jove beata, vegeu Antoni MAYANS, "Pròleg", dins Ramon LLONGARRIU, *Liberada (una vida i el seu ambient)*, Olot: Fundació Pere Simon, 1977, pp. 7-10.

⁴⁸ *La Sierva de Dios, Librada Ferrarons y Vives, doncella obrera de Olot*, extraordinari del *Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Gerona*, [Girona], s/d [1942]. En la Junta de l'Homenatge, hi havia, entre altres, el rector Antoni Butiñà, l'alcalde Pere Bretcha, el sacerdot Carles de Bolós o el secretari de la Delegación Sindical del Trabajo, Josep M. Capdevila Masó.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Eduardo SEVILLA GUZMÁN i Manuel GONZÁLEZ de MOLINA, "Política social agraria del Primer Franquismo", dins J. L. GARCÍA DELGADO (ed.), *El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial*, Madrid: Siglo XXI, 1989, p. 185.

⁵¹ George L. MOSSE, *Cultura nazi*, op. cit., p. 20.

⁵² Mark ANTLIFF, "Fascism, Modernism and Modernity", *The Art Bulletin*, nº 1, vol. LXXXIV, març 2002, pp. 150-151. En la seva lectura, l'autor té en compte l'aportació de l'estudiós Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (1993), per a qui el nucli mític del feixisme s'assentava en la idea de palingenèsia nacional. Sense entrar a valorar la tendència a la reducció de Griffin, ens permetem apuntar que aquesta estructura mítica, igualment present en zones del pensament contrarevolucionari, tradicionalista i magicoreligiós, també té ressons en obres com *Sang nova o La Punyalada* de M. Vayreda; vegeu Narcís SELLES, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot...*, op. cit.; i "Entre un món residual i un món emergent", dins *Exposició antològica de Marian Vayreda...*, op. cit., pp. 25-31.

⁵³ Per un estudi d'aquestes dinàmiques en el món camperol, Jordi FONT AGULLÓ, *¡Arriba el campo!. Primer franquisme i actituds polítiques en l'àmbit rural nord-català*, Girona: Diputació de Girona, 2001.



Virgili Batlle "Virgilio", *Sense títol* (1943). Obra del pintor olotí feta durant el seu exili a la ciutat occitana de Montpeller.

La lenta sortida de la postguerra

Va ser durant el període de govern local de Pere Bretcha, del 1942 al 1956, que Olot va començar la seva lenta i gradual recuperació, sobretot en la segona part del mandat. En efecte, després de la depressió demogràfica i els nefastos efectes de la guerra, que es van estendre al llarg d'una bona part de la dècada dels quaranta, els anys cinquanta van suposar un inici de recuperació per a la comarca de la Garrotxa i una tendència cap a la concentració poblacional a Olot. La ciutat esdevingué el cap de partit judicial de tota la regió de Girona que va experimentar un increment més gran del seu espai urbà, en detriment de les seves zones intermèdia i rural. La importància dels corrents immigratoris també va contribuir a fer possible aquests avenços.

Bretcha, que era propietari d'una indústria d'imatgeria religiosa, ocupava la direcció de la Falange a la ciutat i l'any 1948 accedí a la presidència de la Diputació de Girona. Des de l'Ajuntament, a banda de contribuir al control de la població i al reforçament de la dictadura, s'impulsaren tot un seguit de realitzacions i millores infraestructurals, sobretot en el terreny urbanístic, que en donar resposta a requeriments i necessitats ciutadanes també servien, òbviament, per consolidar i estendre les bases socials del règim i propiciar actituds de consentiment, suport i adhesió al franquisme⁵⁴. Unes iniciatives, recercadores i generadores de formes de consens pseudodemocràtic, que també van afectar l'àmbit de la cultura⁵⁵. D'entre aquestes, cal destacar el restabliment del Patronat d'Estudis Històrics, la progra-



Cartell de l'exposició "Pintura viva" (1949) que va muntar el crític i assagista Alexandre Cirici a partir d'unes gestions de Ramon Grabolosa vora Josep Munteis, regidor de cultura de l'Ajuntament d'Olot.

mació d'exposicions i conferències a la Sala Vayreda, de titularitat municipal, i la creació de la revista *Pyrene*. Josep Munteis, antic intel·lectual republicà, responsable de la regidoria de cultura del 1947 al 1951, en va ser l'impulsor⁵⁶. Quan deixà l'Ajuntament

⁵⁴ Sobre el paper del consens en la dictadura franquista, Ismael SAZ CAMPOS, *Fascismo y franquismo*, València: Universitat de València, 2004, pp. 171-184.

⁵⁵ Vegeu l'article de Margarida CASACUBERTA, "La vida cultural a l'Olot dels anys cinquanta", *Vitrina*, n° 8, 1996, pp. 23-30.

⁵⁶ El cas de Josep Munteis il·lustra la política de consens actiu del franquisme i la seva voluntat d'integrar fins i tot els vençuts en la nova revolució nacional. Una estratègia d'integració que, per ser efectiva, es combinava amb l'aplicació de diversos mecanismes repressius i mètodes de control social.

va passar a dirigir el setmanari de FET-JONS, *¡Arriba España!*, fins que fou substituït per Antonio Pastor cinc anys més tard, perquè se'l va acabar considerant poc afí a les directrius oficials.

Ramon Grabolosa també col·laborava amb Munteis en l'organització d'activitats. En ocasions era ell qui establia el contacte amb personalitats de fora perquè vinguessin a la ciutat a donar una conferència. Cal dir que el llavors jove aspirant a escriptor procurava fer venir a Olot, sempre que podia, gent propera als seus plantejaments i interessos ideològics⁵⁷, que en aquells moments coincidien amb els dels sectors catòlics i catalanistes que l'any 1947 s'havien mobilitzat arran de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat, en especial els vinculats a la Comissió Abat Oliva, de la qual Grabolosa també formava part⁵⁸. Per la seva significació artística, val la pena esmentar l'estreta relació que mantingué amb Alexandre Cirici Pellicer⁵⁹, el qual féu diverses conferències a la ciutat⁶⁰, col·laborà a *Pyrene*, va promoure amb Joan Teixidor la projecció de Jordi Curós a Barcelona, parlà dels joves pintors garrotxins a la revista semiclandestina *Ariel*⁶¹, que agrupava sectors de la resistència cultural, i l'any 1949 organitzà a Olot una exposició d'artistes catalans que llavors representaven una opció de modernitat i renovació estètica. A la ciutat comtal, el crític també formava part del nucli fundador del Club 49, en què va coincidir amb l'olotí Joan Teixidor, i on s'aplegaven alguns dels noms més emblemàtics provinents de les avantguardes artístiques i arquitectòniques dels anys trenta, i que donaria suport als artistes de Dau al Set. Una part dels autors seleccionats per Cirici havia participat en el Saló d'Octubre de l'any anterior a Barcelona, que va suposar un dels primers esdeveniments d'obertura en un ambient trist i provincià.

La mostra col·lectiva es deia "Pintura viva" i Cirici la presentava amb aquests mots:

*He aquí la línea de la pintura viva. No se trata de polémica, de pintura de desafío, sino de la pura y simple expresión de lo sincero. Poesía siempre, la poesía que se refugia lejos de todo lo que muere en los dedos de la rutina, poesía de lo que brota como una flor, unas veces, o lo que se fabrica, otras, en sabia alquimia*⁶².

Aquesta iniciativa es pot considerar una de les fetes importants d'aquell període ja que evidencia tant un inici de represa d'un sector intel·lectual que començava a organitzar-se malgrat les limitacions derivades d'un context especialment difícil i restrictiu, com una mostra de suport cap a les primeres contestacions al tradicionalisme pictòric que hegemonitzava el camp artístic olotí. Segons Grabolosa en una carta personal a Cirici:

"És l'exposició que ha fet més forrolla des de molts anys. Pensa que la gent que ha entrat a la Sala Vayreda ha estat numerosíssima [sic]. I els comentaris no cal repetir-los [sic]: tots distints, nous, pessimistes per a la nostra pintura i optimistes pels altres. La teva conferència és esperada, gairebé desitjada. Si haguessis pogut venir dissabte, pensa que no hi hauria cabut ningú. Però l'espectació [sic] encara continua".

L'èxit de públic el portava a considerar que "perllongaran l'exposició potser fins després de Setmana Santa, ja que l'interès per una part i la curiositat per l'altra, fa que la gent ompli cada dia la sala"⁶³.

⁵⁷ Quan des de l'Ajuntament li demanen que faci venir Alberto del Castillo i Tristán la Rosa, gent compromesa amb el règim, trama tot de subterfugis per evitar la seva presència. Carta de Ramon GRABOLOSA a Joan Triadú, Olot (7-6-1948); Arxiu Alexandre Cirici Pellicer.

⁵⁸ "Montserrat", *¡Arriba España!*, nº 419, (19-4-1947).

⁵⁹ En l'arxiu d'Alexandre Cirici es conserven diverses cartes de Grabolosa. El 1948, l'escriptor olotí participà, al costat de Josep Benet, Joan Triadú, Maurici Serrahima, Jaume Picas i altres, en l'homenatge a Cirici Pellicer. El seu nom forma part de la llista de persones que apareixen en la llista d'adhensions inclosa en l'edició restringida que es va fer del poema *Muntanya única* d'Alexandre Cirici guardonat en els actes montserratins.

⁶⁰ Alexandre Cirici va impartir una conferència a la Sala Vayreda d'Olot el 25 de juny de 1948 sobre l'evolució de la pintura moderna després de Cezanne. L'intel·lectual barceloní ha deixat escrit que la seva intervenció va provocar "l'entusiasme dels joves" i la reticència dels professors de l'Escola. A Olot, Cirici es va relacionar sobretot amb R. Grabolosa, J. Curós, M. Oliveras, S. Congost i J. Pujol. Aquest darrer, d'una generació anterior a la resta, era vist per Cirici com el "xef del grup dels joves". I de Munteis, considerava que "nada en dos [sic] aigües", és a dir entre el catalanisme d'on provenia i el seu nou rol en l'estructura del poder franquista local. Hem extret aquestes informacions, corresponents al 25 de juny de 1948, de la llibreta D18, que es conserva a l'arxiu personal d'Alexandre Cirici Pellicer.

⁶¹ A.C.P. [Alexandre Cirici Pellicer], "Jordi Curós", *Dinou [Ariel]*, juny de 1950, pàg.7.

⁶² L'exposició, que va tenir lloc a la Sala Vayreda del 26 de març al 7 d'abril de 1949, incloïa els noms d'Emili Alba, Aurora Altisent, Salvador Aulèstia, Maria Girona, Núria Picas, Albert Ràfols Casamada i Pere Tort. Segons hem deduït de les nostres recerques a l'arxiu de Cirici Pellicer, també estava prevista la participació d'Antoni Tàpies i Modest Cuixart, però un seguit d'imponderables la va fer impossible.

⁶³ Carta de Ramon GRABOLOSA a Alexandre Cirici, Olot (1-4-1949). Arxiu Alexandre Cirici Pellicer.



Josep Pujol, *Sense títol, s/d* [segona meitat dels anys quaranta].

En aquells moments, doncs, podem assenyalar un nivell de sincronia entre unes determinades opcions a favor de la renovació estètica i certes actituds resistencials enfront de l'ordre dictatorial. Unes formes de dissensió simbòlica que no solien adoptar una forma explícita d'oposició, però que hem de valorar en tota la seva significança atès el marc fortament repressiu en què es produïen. Així, per exemple, el fet que en ple nacionalcatolicisme i fervor moralitzador Curós pintés repetidament l'edifici que allotjava un conegut prostíbul —El Niu d'Or— era una expressió de discordança cap a uns determinats va-

lors omnipresents en la societat del moment. O que, davant de la placidesa i el bucolisme de la pintura dels Olivet Legares, Gussinyé, Marsillach, Solé Jorba, Mas Collellmir o Àngel Vila⁶⁴, plasmés un món desfigurats i en tensió —pensem també en la violència de la sèrie dedicada als escorxadors—, suposava optar per la construcció d'un imaginari marcadament enfrontat al que llavors era propi de l'univers ideològic dominant.

Aquest allunyament dels tòpics tranquil·litzadors i de les visions idíl·liques de la realitat que manifestava

⁶⁴ Esmentem aquests pintors perquè, no casualment, són els que van ser objecte d'una monografia en la col·lecció Biblioteca Olotina, dirigida i finançada per Joan Casulà. El primer volum de la col·lecció va sortir el 1947. Casulà va exercir de delegat del Ministerio de Información y Turismo, la qual cosa ajuda a explicar que no tingués dificultats en l'ús de la llengua catalana. Així com el fet que, semblantment a *Pyrene* i els Jocs Florals, la iniciativa editorial s'integrés en "una línia programàticament localista, historicista, costumista, *amateurista*, mariana i paisatgística"; Margarida CASACUBERTA ROCAROLS i Joan SALA PLANA, *Cultura i ciutat, segles XVIII-XX*, Olot: Ajuntament d'Olot-Diputació de Girona, 1997, p. 81.

la pintura de Curós, és el que portarà mossèn Carles de Bolós, comentarista artístic del diari del Movimiento, *Los Sitios*, i representant de l'integrisme catòlic i l'ultraconservadorisme estètic, a intentar ridiculitzar la seva obra i acusar l'artista de pretendre *desertar de los suyos* —és a dir, de no fondre's en l'esperit col·lectiu— i de perdre's en una originalitat malaguanyada, ja que *sólo le sale bien lo que tiene por base lo que se lleva aprendido en la Escuela de su pueblo*⁶⁵. O bé, en parlar de Paxinc, un altre autor olotí que buscava vies artístiques alternatives, el sacerdot també li va llançar les seves invectives denigratòries:

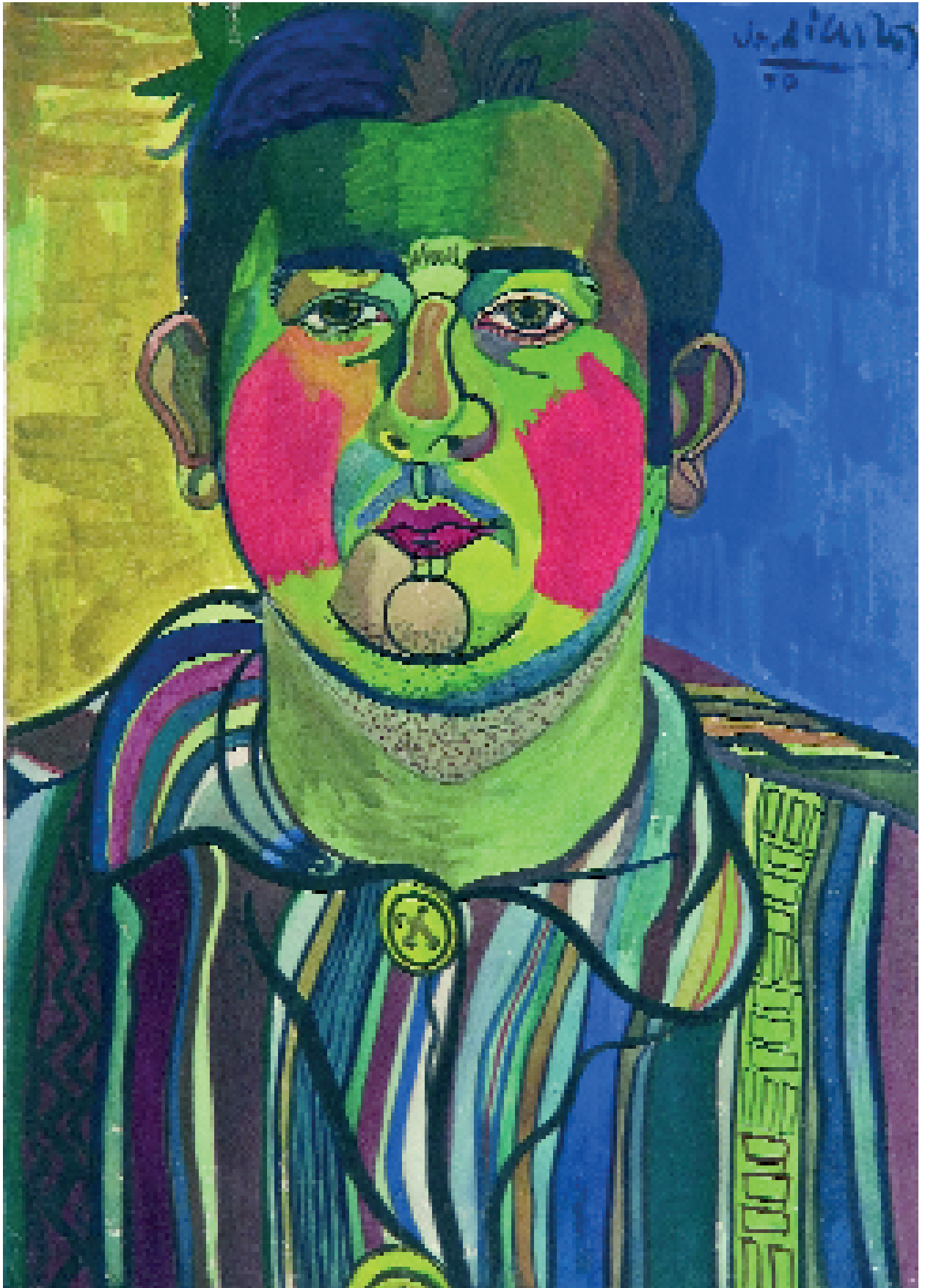
*Diferentes veces hemos oído hablar de ese pintor como el más revolucionario entre el pequeño mundo de los artistas olotenses, y realmente en esta exposición aparece como discrepante de todos sus compañeros, pues ni cultiva el paisaje ni se amolda a ningún cánón clásico, pero por las obras que presenta se hace difícil juzgar de sus facultades ya que sus composiciones y elucubraciones son tan facilonas como las que se hacen en las escuelas de párvulos*⁶⁶.

Del mateix Curós hem rebut una interessant informació que visualitza en un altre terreny aquest capteniment discrepant cap a l'estat de coses establert. Segons el pintor, arran de la presència de Cirici a Olot el juny de 1950 per impartir una conferència, van anar junts a la sala Núria on unes hores després havia de celebrar-se l'acte. La taula estava guarnida amb una bandera espanyola i Cirici, que llavors militava en el clandestí Moviment Socialista de Catalunya, aprofitant que no hi havia ningú més a l'estança, va decidir retirar-la amb l'aquiescència de l'artista⁶⁷. Una acció que reflecteix un dissentiment manifest cap al que encarnava aquell símbol reinstaurat per Franco.

⁶⁵ ARGOS [Carles de Bolós Vayreda], *Los Sitios* (27-6-1952). Sobre el personatge, vegeu Josep CLARA, "Sobre la crítica d'art a la Girona franquista", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XI, Girona, 1999, esp. pp. 382-389.

⁶⁶ ARGOS [Carles de Bolós], "El Grupo de Olot", *Los Sitios* (15-12-1953). En l'exposició van participar-hi un conjunt d'artistes olotins adscrits a diferents tendències. Concretament, J. Batallé, R. Casabó, A. Codinach, S. Congost, S. Corriols, J. Danés, J. M. Mir Mas de Xexàs, M. Oliveras, Paxinc, J. Pujol, I. Sala Sibidí, J. Serrat-Calvó, M. Torrentó, M. Vallsquer i X. Viñolas. L'article de Bolós, amb nombroses mostres de menyspreu no només cap a Paxinc sinó cap a altres expositors que no s'alineaven del tot en els esquemes més tradicionals, motivà la resposta irada dels artistes, els quals manifestaren la *más viva protesta por los términos despectivos y desconsiderados con los que se expresa el crítico que firma con el seudónimo Argos*; "Contestando al crítico Argos de *Los Sitios* de Gerona", *¡Arriba España!*, nº 754 (19-12-1953). Aquest posicionament va motivar una rèplica del sacerdot i una contrarèplica d'una part dels artistes.

⁶⁷ Entrevista a Jordi Curós, Barcelona (19-4-2005).

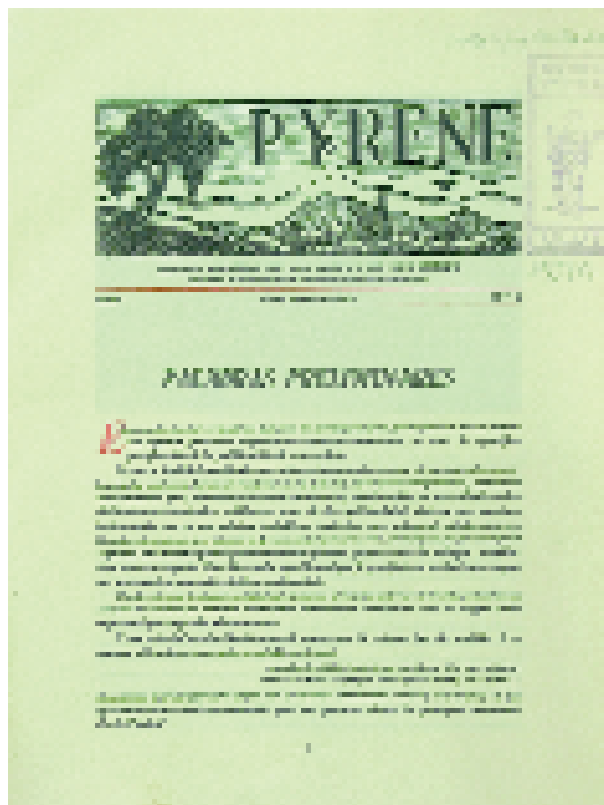


Jordi Curós, *Autoretrat* (1950).

Concepcions artístiques i de pensament a la revista *Pyrene*

L'abril de l'any 1949 va aparèixer *Pyrene*, revista mensual de les arts i les lletres, adscrita al Patronat d'Estudis Històrics Olotins i sufragada per les institucions oficials del moment. El relleu de Bretcha a l'alcaldia per Aureo Aramburo, el 1956, va precedir en dos anys la suspensió governativa de *Pyrene*⁶⁸. La publicació era dirigida per Josep Munteis. El seu nucli impulsor estava format, en els seus inicis, per Rafael Torrent, Josep Oriol Prat, Eduard Cuéllar, Lluís Armengol, Ramon Grabolosa i Àngel Vila. El grup també organitzava periòdicament activitats al Círculo Olotense, l'elitista "Casino", per a un públic qualificat sovint de *selectísimo*. El mateix any, aquest equip contribuirà a la reinstauració dels Jocs Florals, per bé que amb uns continguts ideològics espanyolitzadors, de regionalització i folklorització de la cultura catalana⁶⁹. Altres col·laboradors destacats de *Pyrene* foren el pare caputxí Nolasc del Molar, i, sobretot en una fase posterior, personatges pertanyents a famílies terratinents d'Olot i la regió de Girona que alhora exercien d'erudits locals, com Josep M. Solà Morales, Francesc Caula o Pelai Negre.

La revista, que era d'una considerable qualitat formal, reflectia una concepció més aviat aristocratitzant de la cultura i es presentava inspirada per la *luz de antaño*, amb el prurito de *dar a nuestros tiempos su correspondiente participación en las tareas del es-*



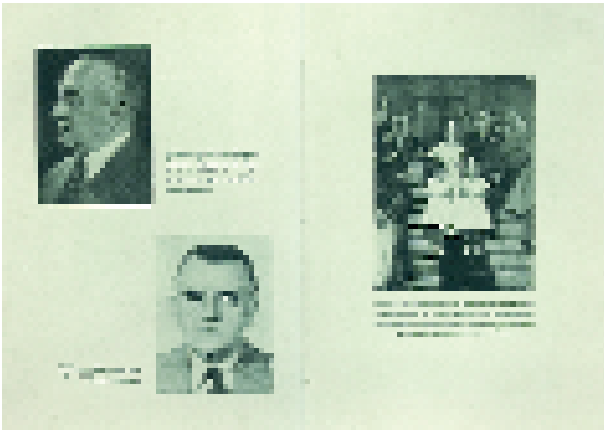
Portada del primer número de la revista *Pyrene*.

píritu a fi d'elevant la jerarquia inmaterial de la Ciudad⁷⁰. La línia editorial de la publicació no fou homogènia

⁶⁸ La clausura de la revista va venir forçada des de Madrid, segons decisió del Director General de Prensa. La comunicació oficial va procedir de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo. El motiu que s'al·legava per justificar la suspensió era que no disposava de la *correspondiente solicitud de autorización con todos los requisitos y efectos legales del caso*. Una justificació una mica pintoresca si tenim present que feia nou anys que es venia editant. Vegeu la nota "Pyrene suspendido", a *Arriba España!*, nº 918 (2-3-1958), pàg. 1. L'any 1959 n'aparegué un nou número. Després va deixar de sortir fins que el 1962 va reaparèixer, però sense aportar gaire res de nou i reforçant la línia més historicista. En aquesta ocasió, a més de constar adscrita al Patronato de Estudios Históricos Olotenses, també es presentava com a filial del Instituto de Estudios Gerundenses. S'arrossegà al llarg de cinc números més fins a final del 1963. En aquest darrer període només es publicaren il·lustracions de Pujol i Gussinyé. Segons ens ha explicat Domènec Moli (Olot, 3 de juliol de 2002), aquesta última etapa va ser possible gràcies al suport econòmic d'un empresari de Besalú, Salvador Vilarrasa, poeta afeccionat que va publicar alguns textos a la revista.

⁶⁹ Els nous Jocs Florals mantindran els lemes de Pàtria, Fe i Amor, instituíts pel catalanisme conservador, però sense assumir la idea d'independència literària i cultural auspiciada pels intel·lectuals de la Renaixença, i deixant ben clar que la Pàtria era Espanya, per bé que s'acceptés el localisme de l'anomenada *patria chica* i l'expressió literària en llengua *vernacular*. Es van celebrar durant quatre anys seguits. En la darrera edició, a més dels tradicionals guardons literaris es van introduir uns premis per a obres artístiques. Els guanyadors foren Jordi Curós, premi de la Diputació de Girona; Àngel Vila, premi del rector d'Olot; Josep Pujol, premi de pintura; Àngel Vila, premi d'escultura; Jordi Farjas, premi de dibuix; i Àngel Vila, premi de fotografia. El jurat artístic estava format per Domènec Carles, president, i Rafael Llimona i Joan Teixidor, vocals. Sens dubte la presència de Teixidor fou decisiva a l'hora de premiar alguns artistes renovadors. *Juegos Florales de Olot*, 7 de setembre de 1952, Olot: [Ajuntament d'Olot], 1953.

⁷⁰ "Palabras preliminares", *Pyrene*, nº1, abril de 1949, pàg.1.



Pàgines interiors de la publicació que va editar l'Ajuntament d'Olot arran de la restauració dels Jocs Florals l'any 1949.

al llarg dels anys que aparegué, i el paper i la influència dels seus membres anà canviant. Així, mentre en els primers números hi havia encara present el ressò d'un cert discurs i una retòrica de base falangista⁷¹, i una clara voluntat d'intervenció en la vida cultural de la ciutat, de mica en mica el tradicionalisme catòlic es va anar afermant alhora que es donava una progressiva obertura cap a determinats sectors barcelonins vinculats a un catalanisme d'orientació cristiana⁷², per acabar-se imposant, finalment, l'historicisme més ranci i allunyat dels interessos quotidians. Un procés que, en part, hem de relacionar amb la dinàmica política local i les lluites intestines entre les diferents tendències del bloc dominant, amb l'evolució general del règim i amb els efectes dels canvis en la conjuntura internacional.

Durant els primers anys de *Pyrene* es van dedicar molts articles a qüestions artístiques i es publicaren nombroses il·lustracions d'autors del moment. La revista va insistir en uns determinats artistes amb l'ob-

jectiu de construir una tradició pròpia a la mesura d'uns interessos ideològics concrets. Una tradició d'àmbit local que, en general, es feia arrancar de Joaquim Vayreda i el seu grup, que continuava en lu Pascual i que desembocava en els Vicenç Solé Jorba, Josep Olivet Legares, Pere Gussinyé, Joaquim Marsillach i Josep Pujol. Cal destacar, una vegada més, l'afany d'integració del franquisme, en tant que incorporava Pascual i Pujol, que anys abans havien estat depurats i apartats de la docència, en la institucionalització del moviment artístic. El punt de vista des del qual s'elaborava aquest model es caracteritzava pel fet d'extreure els autors del seu context històric i per homogeneïtzar des del tradicionalisme catòlic unes pràctiques pictòriques que en realitat eren molt diverses, ja que incloïen des de concepcions heterònomes de base neotomista fins a plantejaments propis de la modernitat que atorgaven a l'art un caràcter autònom⁷³. El franciscanisme era un dels elements amb què es pretenia relligar i impulsar aquesta pretesa tradició:

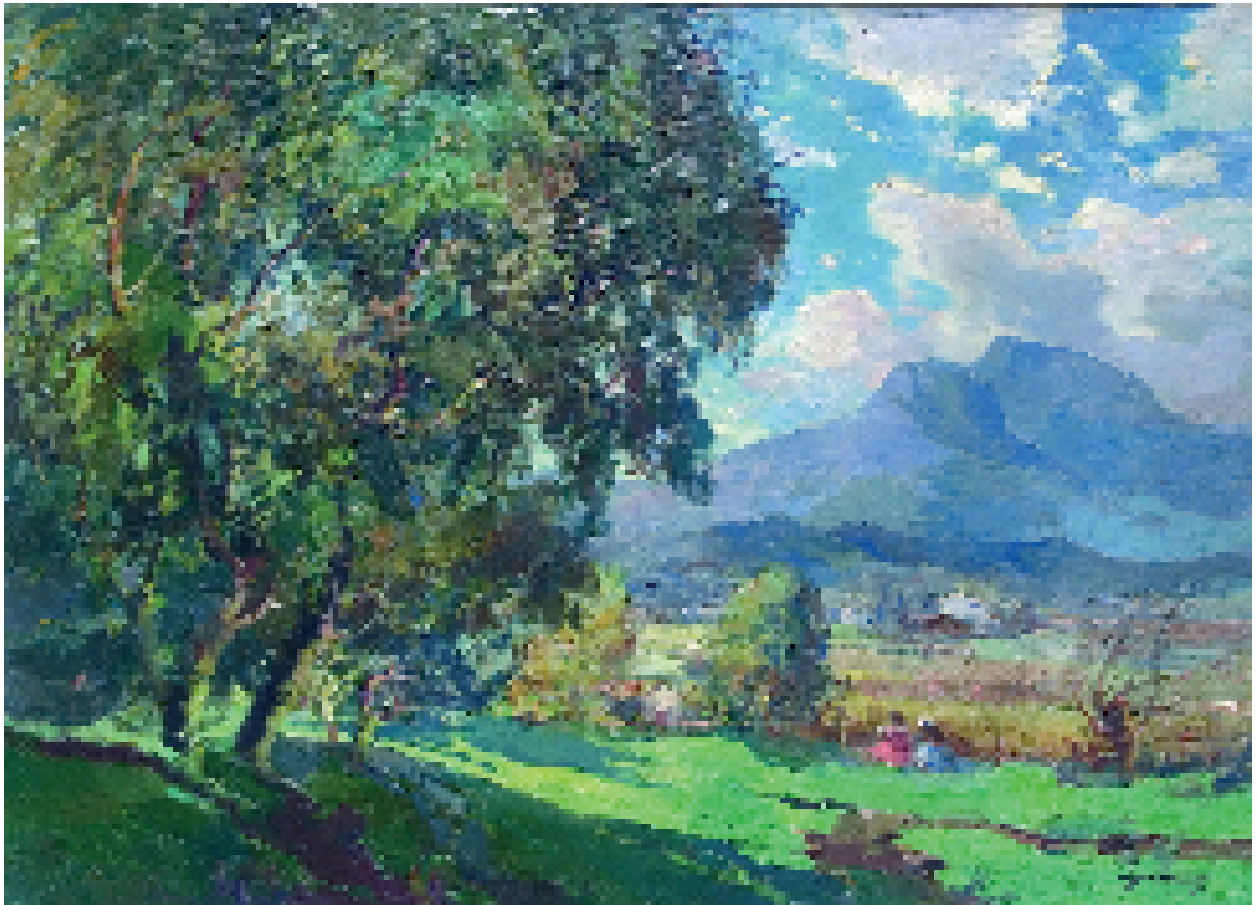
*es de la savia franciscana fertilíssima que se nutren de futuro la literatura y el arte, en lo sucesivo: en sus crisis, como remedio; en sus plenitudes, como equilibrio; siempre, como espejo de espontánea [sic] ortodoxia estética y religiosa. Como la fórmula más humana de la santidad en el arte —del pincel, del cincel o de la pluma— o del arte en la santidad; es decir, de la relación, por la Belleza, entre el hombre y Dios, entre el Creador y la criatura, obra ésta, a su vez, de Aquél. Y todo por la síntesis, mística con trascendencia estética, y poética con eco evangélico, del "Deus meus et omnia"*⁷⁴

⁷¹ Josep Oriol Prat, Rafael Torrent i Lluís Armengol eren, possiblement, els més propers a aquests plantejaments ideològics. Els dos primers també formaven part de la Guardia de Franco, i el compromís militant d'Armengol en els organismes oficials era dels més fidels i explícits, va rebre una medalla commemorativa arran del XXè aniversari de la fundació de Falange. Vegeu Josep CLARA, *El partit únic*, op. cit., pp. 308 i 304. D'altra banda, Prat i Armengol van formar part de l'equip de persones que després de la guerra van ser escollides per tenir cura de la depuració dels llibres i revistes de la Biblioteca d'Olot; vegeu Jordi CANAL, "Franquisme i repressió cultural. Les depuracions a la Biblioteca popular d'Olot (1939-1940)", dins DD. AA., *L'època franquista. Estudi sobre les comarques gironines*, Girona: Ed. Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 1989, pp. 109-124.

⁷² En aquest sentit, cal destacar les col·laboracions d'intel·lectuals barcelonins vinculats a la revista *Ariel*, com Joan Triadú, Alexandre Cirici o Josep Romeu. El vincle d'unió era, com hem dit, Ramon Grabolosa, que fins i tot va escriure un text en l'esmentada publicació, concretament "Manuel Cubeles i el ballet català", [*Ariel*], n° 21, gener 1951, p. 44. És possible que la progressiva influència d'aquests nuclis catalanistes dins *Pyrene* tingués alguna cosa a veure amb la seva posterior suspensió. D'altra banda, Lluís Armengol, advocat amb despatx a Olot, Girona i Barcelona, que també exercia de delegat del Ministerio de Información y Turismo, l'any 1956 va fer un informe oficial en què acusava Josep Munteis, director d'*Arriba España!* i una de les ànimes de *Pyrene*, de no seguir les directrius del Movimiento. Josep CLARA, op. cit., pàg. 226. Possiblement aquesta fou la causa de la seva destitució el mateix any. Aquest enfrontament devia tenir continuïtat dins *Pyrene*, ja que Armengol havia deixat de col·laborar-hi, i segurament va influir en la posterior mesura governativa. Recordem que l'any 56 també va veure la defenestració dels sectors catòlics més aperturistes del govern espanyol, com Joaquín Ruiz Jiménez.

⁷³ Aquesta instrumentalització homogeneïtzadora fou una de les causes que pintors com Josep Pujol, que malgrat conrear la pintura de paisatge no assumia el llegat ideològic del tradicionalisme catòlic, neguessin l'existència d'una Escola olotina que es perllongava al llarg dels temps.

⁷⁴ Octavio SALTOR, T. F., "La era estética de San Francisco", *Pyrene*, n° 20, novembre 1950, pàg. 618.



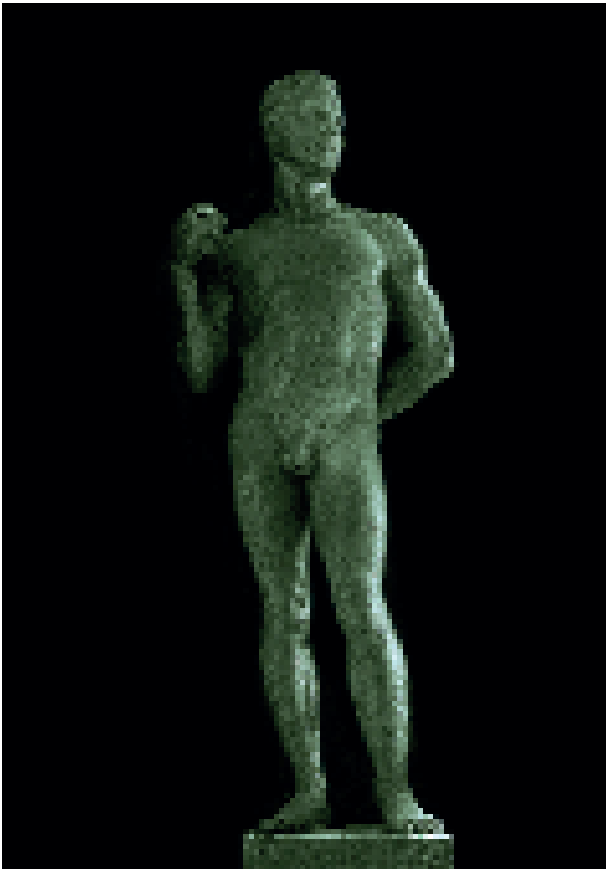
«Pere Gussinyé, *La Pinya*, s/d [mitjan anys quaranta].

Un franciscanisme que es feia connectar amb Verdaguer i, no casualment, amb el moviment de la Renaixença. És a dir, amb el corrent regionalista i conservador que va precedir el procés de transformació de la cultura catalana en una cultura moderna i nacional. En aquest sentit, l'intel·lectual modernista Joan Maragall, tot i el seu catolicisme, ja era considerat un autor amb màcula, perquè havia estat influït per l'esperit dissolvent i anticristià de Nietzsche⁷⁵.

La vinculació entre art i natura, a partir de la valoració de la importància condicionadora del medi, recollia ressons de les formulacions de base

mecanicista de Taine, un autor força utilitzat en aquells anys per recolzar un plantejament artístic de base nacionalista espanyola, que convenientment adaptat al context olotí possibilitava una forma específica de localisme. D'altra banda, la mera plasmarció de l'entorn natural també s'inseria en un discurs que li atorgava un marcat sentit ideològic, ja que suposava atendre un suposat espai de la permanència, la manca de conflictes i la puresa enfront del canvi i el dinamisme de la ciutat moderna, que era vista com *el laboratorio de las inquietudes cifradas*, on es manifestava *una constante de enfermedad mental y de exageraciones neuróticas*. Un

⁷⁵ "Recordando a Verdaguer", *Pyrene*, nº 36 i 37, març i abril de 1952, pàg. 1029. Les diferents maneres de tractar la figura de Verdaguer també deixen veure algunes de les contradiccions, ja apuntades en una nota anterior, que hi havia dins la revista. Vegeu "Verdaguer, piedra de escándalo", *Pyrene*, nº 49, 1954, pàg. 1329; i N. E. M., "Por la paz en torno a Verdaguer", *Pyrene*, nº51, 1954, pp. 1393-1394. D'altra banda, el rebuig de Nietzsche evidencia la preponderància nacionalcatòlica dins el bloc franquista, recordem que, pàgines enrera, hem vist que l'any 1939 el filòsof alemany era reivindicat pels intel·lectuals falangistes olotins, tal com també feien els ideòlegs nacionalsocialistes.



Josep Clarà, *Atleta* [primers anys quaranta].

*mundo en desgaste continuo, la ciudad que no descansa y ve nublados sus ojos por una creciente fatiga*⁷⁶.

Entre els trets principals que van caracteritzar el discurs predominant sobre el fet artístic a *Pyrene*, podem destacar una oposició insistent i generalitzada cap a les avantguardes⁷⁷, cap a *la angustia de la pintura abstracta* i *la febril inquietud del colorido detonante, que tanto apetece al esnobismo de to-*

*dos los tiempos*⁷⁸, i cap als corrents emergents del pensament, com *la desesperante filosofía existencialista*⁷⁹. Per contra es lloaven els valors considerats tradicionals i les aportacions d'aquells autors que els recreaven o actualitzaven. Seria el cas, per exemple, de Pere Gussinyé que *arraigado a la tradición interpreta, de acuerdo con su percepción, todo el bucolismo de nuestro paisaje, rehusando las viejas fórmulas, aunque sin prescindir, en la temática, de su verdadero e inmortal espíritu*⁸⁰. Així, la temàtica paisatgística era font d'inspiració i tenia un valor d'arrelament i continuïtat, però també era presentada com un vehicle transmissor de realitats espirituals i transcendents, que hem de relacionar amb el pensament escolàstic dels Vayreda, Berga i Domenge, els quals concebien la naturalesa com una emanació de la divinitat. D'altra banda, es considerava que la seva suposada harmonia essencial, *la sublime arquitectura del paisaje, no admite, afortunadamente, la egolatría artística de unos miembros disconformes y tentaculares, o de unos torsos en inútil tortura ante su serena belleza*⁸¹

Els escassos debats giraven al voltant de la consideració que calia donar a l'anomenada Escola d'Olot, un tema que ja feia temps que s'arrossegava. No podem oblidar que aquesta denominació havia esdevingut per a sectors significatius de la crítica, ja des de les primeres dècades del segle XX, sinònim de carrincloneria i encarcament. Cosa que feia que autors com Munteis qüestionessin en alguna ocasió la pertinència de la seva aplicació, tot i que altres vegades en propiciessin directament o indirectament l'ús. La intenció d'un tal qüestionament era salvar les obres concretes dels artistes olotins que conreaven la pintura de paisatge de l'estigma deslegitimador, implícit en l'ús de l'etiqueta. Així,

⁷⁶ "La ciudad que no descansa", *Pyrene*, nº 10, gener 1950, pàg. 289.

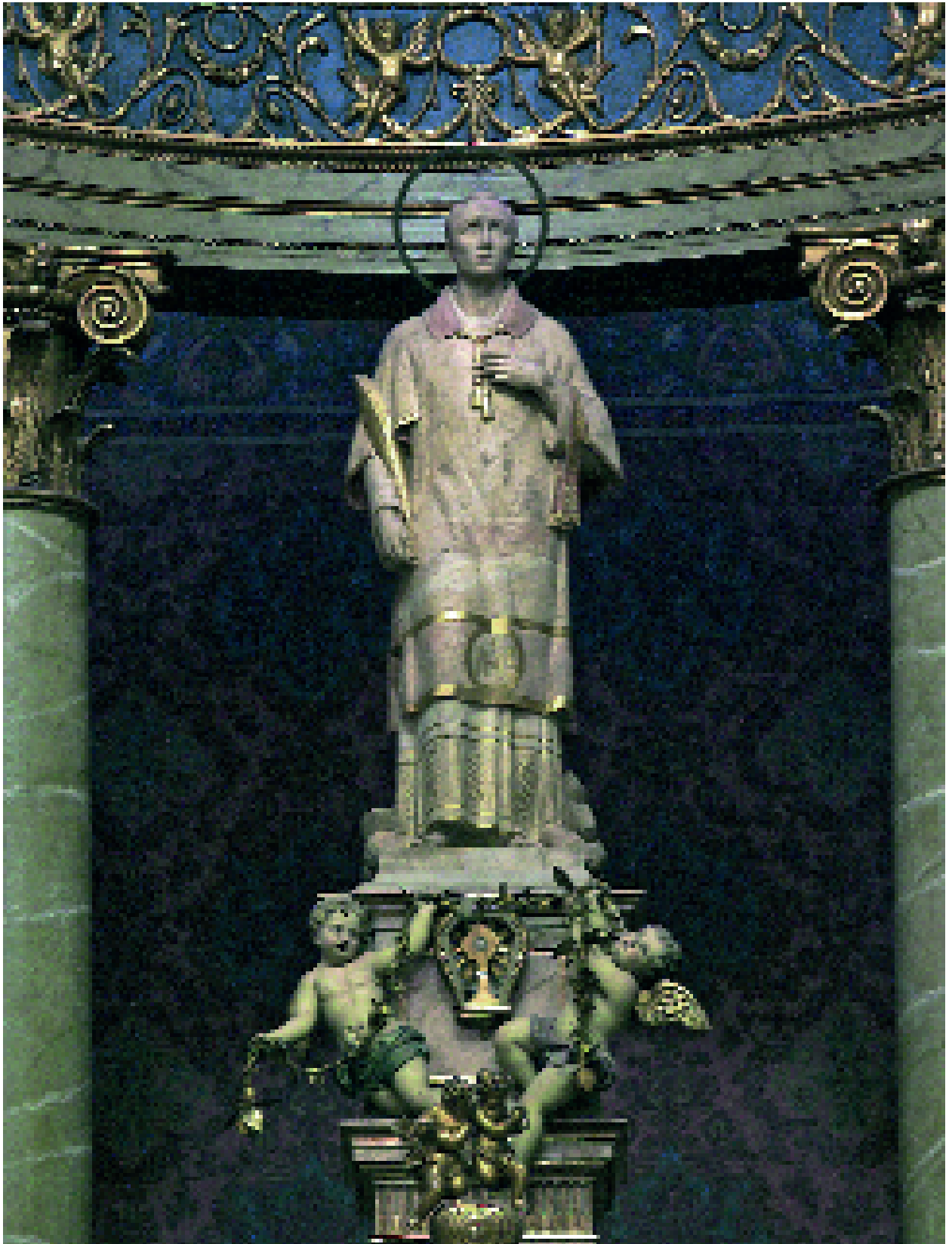
⁷⁷ No es pot obviar que la crítica a les avantguardes ja es va manifestar amb intensitat els anys trenta. En efecte, durant el període republicà, el discurs hegemònic tendia a considerar les avantguardes una manifestació del passat, alhora que en refusava el vessant dissolvent i el caràcter rupturista atès que contradeien l'esperit constructiu i reformista auspiciat pels nous governs republicans. L'únic corrent d'avançada que va ser assumit des de les instàncies oficials fou el racionalisme arquitectònic, mentre que les derivacions dadaïstes o surrealistes tendiren a moure's en una posició de marginalitat. La mateixa creació de l'Escola Superior de Paisatge a Olot, l'any 1934, pot inserir-se en aquesta sensibilitat antiavantguardista. Per a l'anàlisi d'un cas concret on es visualitzen alguns aspectes d'aquest retorn a l'ordre auspiciat per determinats nuclis de la intel·lectualitat republicana, en què van prendre part autors olotins com Joan de Garganta, vegeu Narcís SELLES RIGAT, "La revista *Víctors*. Art, cultura i política en la Girona republicana", *Locus Amoenus*, nº 3, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 195-214, reproduït a: www.bib.uab.es/pub/locus/11359722n3p195.pdf. Des de sectors del republicanisme també s'havia participat en l'estudi i la recuperació de la tradició pairalista, vegeu Joaquim Maria PUIGVERT, "L'elaboració del discurs pairalista a la Catalunya contemporània: la contribució dels arquitectes i els estudiosos de la masia (1908-1936)", *Estudis d'Història Agrària*, nº 12, 1998, pp. 77-108. Ara bé, al costat del reformisme i el revisionisme dominants durant els anys de la República, van aparèixer, cada cop amb més força, dues línies artístiques de tensió. Per un costat, i simplificant, l'opció feixista d'estetització de la política; per l'altre, l'opció esquerranista de politització de l'estètica. Una i altra, en funció de la creixent agudització de la dinàmica sociopolítica confrontacional, tendrien a derivar cap a fórmules de propaganda ideològica.

⁷⁸ B. M. J. [Josep Munteis Bracons], "Acotaciones a la pintura de J. Olivet Legares", *Pyrene*, nº 12, març 1950, pp. 399-400.

⁷⁹ Luis ARMENGOL PRAT, "La posible decadencia de la novela", *Pyrene*, nº 12, març 1950, pàg. 409.

⁸⁰ José MUNTEIS BRACONS, "Notas a la pintura de Pedro Gussinyé", *Pyrene*, nº 4, juliol 1949, pàg. 121.

⁸¹ B. M. J. [Josep Munteis Bracons], "Esculturas de Blay y Clarà en nuestros paseos", *Pyrene*, nº 22, gener 1951, pàg. 698.



Josep Clarà, *Sant Esteve* (1949), l'escultura en el seu escenari eclesial.

per exemple, l'escriptor es referia a *esa enorme ficción de la llamada Escuela Olotina*⁸², i retreia que aparegués citada *entre capciosas generalidades, a pesar de que su inexistencia, como núcleo interpretativo, fuera cosa sobradamente probada*⁸³.

Aquest posicionament de Munteis no s'ha de veure, però, com una opció modernitzadora, sinó que més aviat obeïa a una finalitat tacticista. Per a ell, l'art havia d'expressar un *fondo invisible*, un contingut espiritual que *se situava lejos de la posición cezariana, relativa a la pintura, de no dar a la pintura otro fin que la pintura misma*⁸⁴. La interessada voluntat de distanciament que manifestava Munteis xocava, però, amb la visió d'altres sectors catòlics de *Pyrene* encara més tradicionalistes en el terreny artístic, com el pare Nolasco del Molar, per a qui el bucolisme del paisatge olotí havia creat una escola de pintura envejable, que *seria una lástima abandonar por cansancio mental, o por veleidades de importación o haciendo tristamente el juego a cuantos maltratan la escuela olotina, precisamente por el éxito alcanzado*⁸⁵. Un èxit que, en aquells moments, es recolzava en el suport de la crítica més conservadora o en plantejaments oficials com els que propugnava José Francés, amic de Josep Clarà, un dels artistes més valorats i reconeguts pel règim totalitari⁸⁶. Un i altre solien coincidir en els jurats de les desfasades *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, que només eren celebrades pels nuclis immobiliàries⁸⁷. Francés era secretari perpetu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸⁸, defensor acèrrim de les posicions més combativament retrògrades i responsable institucional de qüestions relatives a la restauració i rehabilitació d'edificis i esglésies, així com de tot allò que afectava l'escultura religiosa i el restabliment d'imatges per al culte que havien estat destruïdes durant la guerra. Amb aquests interessos

i responsabilitats, que van posar-lo en relació amb artistes, artesans i empresaris dels tallers de sants de la ciutat, no és cap casualitat que l'any 1949 hagués estat nomenat mantenidor dels Jocs Florals olotins. En efecte, Francés era una persona que podia afavorir la indústria d'imatgeria local mitjançant la concessió de favors i encàrrecs. D'ell és el text que ve a continuació, que correspon a dos significatius fragments d'un article publicat a *La Vanguardia Española* on es recullen els tòpics habituals:

(...) *No detenta y sí enaltece Olot su título de "muy leal". Leal a su afán radiante de tradición y superación en el esfuerzo y la sonrisa cotidianos por dichosa suerte de su naturaleza y elevado ejercicio de su espíritu.*

(...) *Se aman de Olot sus campos y sus parques; la pompa umbrátil de sus forestas, el manadero virgiliano de sus fuentes, las celestias infinitas y el aire de canción popular que tienen sus senderos. Los Vayreda, los Berga, los Domenge, los Mallol —y los Ivo Pascual, los Solé Jorba, que más reciente llanto de duelo causan ahora*⁸⁹— *dieron a la historia de la pintura española las supremas muestras de sus paisajes que les sobrevivirán eternamente con creciente gloria para ellos*⁹⁰

Al costat dels pintors paisatgistes es valoraven les obres de temàtica religiosa, en què sobresortia Jaume Casas Sargatal, un hàbil dibuixant. Per assentar aquesta orientació específica continuava essent útil apel·lar a Joaquim Vayreda i el seu entorn, no només perquè l'escolasticisme tomista havia amarat la seva visió del món i de l'art, sinó també perquè havien estat uns activíssims productors de tota mena de materials propagandístics al servei de l'Església.

82 José MUNTEIS BRACONS, "Vicente Soler Jorba", *Pyrene*, nº 7, octubre de 1949, pàg. 204.

83 José MUNTEIS BRACONS, "Notas a la pintura de Pedro Gussinyé", *Pyrene*, nº 4, juliol 1949, pàg. 121.

84 B. M. J. [Josep Munteis Bracons], "Notas sobre pintura", *Pyrene*, nº 36-37, març-abril 1952, pàg. 1044.

85 P. Nolasco de El MOLAR, O.F.M. cap., "Carta abierta al Sr. José Munteis", *Pyrene*, nº 22, gener 1951, pàg. 677.

86 Sobre el paper de Clarà en relació al franquisme, vegeu per exemple Xavier BARRAL i ALTET, "El monument als caiguts franquistes de Clarà: les vicissituds de la col·laboració amb el règim", dins DD. AA., *L'art de la victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona: Ed. Columna, 1996, pp. 111-136.

87 Angel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-51)*. Madrid: Ed. Visor., 1995, pp. 149-156.

88 José Francés havia accedit a la Real Academia l'any 1922, a proposta dels acadèmics Mateo Inurria, Mariano Benlliure i l'olotí Miquel Blay, per ocupar una plaça de la secció d'escultura. Vegeu Maria VILLALBA SALVADOR, "Desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La aportación de José Francés, secretario perpetuo, a la cultura artística del franquismo", dins Ignacio HENARES CUÉLLAR et al., *Dos décadas de cultura artística...*, op. cit., pp. 875-896. D'altra banda, Francés fou la persona que va respondre el discurs de Clarà a la institució madrilenya; *Discurso leído por el Sr. D. José Clarà y Ayats en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 13 de diciembre de 1925*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1925.

89 Aquests mots es referien a la mort recent dels dos pintors.

90 José FRANCÉS, "Naturaleza y espíritu", *La Vanguardia Española* (29-10-1949). Se'n van reproduir fragments a *Pyrene*, nº 8, novembre 1949, pp. 254-255. L'article recull alguns apartats del discurs que va fer arran de la celebració dels Jocs Florals; vegeu "Discurso del Mantenedor de los Juegos Florales Excmo. Sr. D. José Francés", dins *Juegos Florales de Olot, año 1949*, Olot: [Ajuntament d'Olot], 1950, pp. 9-18.

Així, per exemple, el quadre “El Divendres Sant a Olot”, fou objecte de lloa des de les pàgines de *Pyrene*:

“El Viernes Santo en Olot”, aparte su indiscutible mérito, siempre tendrá para los olotenses una estimación evocadora y sentimental.

La representación del impresionante Cristo de Amadeu, extendido en la nave central de nuestro templo de San Esteban, con el “nazareno” a sus pies, un anciano y humildes devotas tocadas de blancas capuchas, nos recuerda toda la honda tristeza del Viernes Santo y aquella devota piedad de nuestros antepasados.

Toda la composición refleja fielmente el dolor cristiano por la muerte de Jesús: su cuerpo clavado en el madero infamante, el rostro compungido de las mujeres, la negra silueta del “nazareno”, la gravedad del anciano, la mortecina luz del atardecer...⁹¹

De l'escultor Josep Clarà, tot i que no entusiasma-va que representés figures nues, es destacava que enfront de *las modernas inquietudes artísticas* hagués adoptat *el sentido clásico como norma de expresión*. Arran de rebre el premi d'escultura atorgat pel govern espanyol en la II Bienal Hispanoamericana, Munteis subratllava *la plenitud de un arte que no ha necesitado del empuje de la extravagancia, o de la publicidad organizada para imponerse ante el mundo, sobresaliendo por su valor intrínseco*⁹².

El major grau d'entusiasme cap a Clarà es va donar arran de l'escultura que va fer de sant Esteve, perquè en aquest cas la temàtica profana i la sensualitat característica de l'obra més reconeguda de l'artista cedien el lloc a una estricta i volguda religiositat. Així s'expressava Josep Munteis:

Del translúcido alabastro lucrábase la concepción del artista, concepción subordinada al ascetismo que debía informarla, o mejor, al que aquella debía promover desde lo alto de su pedestal, dejando de pertenecer a un posible razonamiento decorativo para trocarse en desnuda realidad espiritual, huérfana de humanas reminiscencias, limpia de otra luz que no fuera la del alma dulcemente arrobada⁹³

O bé Rafael Torrent, que va dedicar diversos articles a aquesta escultura, en feia una lectura encara més propera a la retòrica dominant, alhora que explicitava la seva funcionalitat:

La sobria cabeza del Santo, desnuda de toda decoración, es de una fuerza expresiva insuperable. Los trazos helénicos están sublimados por un misticismo de auténtico Apóstol de Cristo. El ropaje de diácono, modelado con aquella simplicidad de líneas, parece cubrir el cuerpo vivo y el corazón palpitante del Protomártir. Su contemplación, arroba el alma de los fieles, y hace florecer en sus labios el fervor de la pregaría⁹⁴

Una de les primeres ocasions en què es va manifestar una opció intel·lectual que no apel·lava a la continuïtat, ni a la tradició, sinó més aviat al contrari, fou un article de Joan Teixidor, poeta olotí i intel·lectual de prestigi instal·lat a Barcelona i que col·laborava a la revista *Destino*. Anteriorment, ja havia apadrinat des del setmanari local l'exposició col·lectiva que va suposar l'entrada de la nova generació d'artistes a l'esfera pública: *Me encuentro a su lado —deía— porque siempre he sostenido que la obra de arte es algo más que una habilidad manual y, que en definitiva, debe darnos la intersección entre la realidad y el pensamiento de un hombre*⁹⁵.

⁹¹ R. TORRENT, “El Viernes Santo en Olot, de J. Vayreda”, *Pyrene*, n° 12, març 1950, p. 361.

⁹² B. M. J. [Josep Munteis Bracons], “José Clarà”, *Pyrene*, n° 49, 1954, pàg. 1330.

⁹³ José MUNTEIS BRACONS, “Ante la imagen de San Esteban, de José Clarà”, *Pyrene*, n° 6, setembre 1949, pàg. 172.

⁹⁴ Rafael TORRENT, “La imagen de San Esteban, de Clarà”, *¡Arriba España!*, n° 542 (24-9-1949).

⁹⁵ Juan TEIXIDOR, “Una exposición de la Sala Vayreda”, *¡Arriba España!*, n° 447 (8-11-1947). Els expositors eren els joves S. Congost, J. Curós, J. Farjas, M. Oliveras, L. Quera i M. Ruiz, amb el significatiu reforç de J.M. Mir, de la generació anterior, que començava a prefigurar-se com a animador d'activitats.

En el seu article posterior a *Pyrene*, dedicat al llavors jove pintor Jordi Curós, lloava el paper vivificador de la ruptura davant l'encarcament i la rutinització d'uns determinats models:

*Jordi Curós rompe con violencia con sus precedentes más inmediatos: quiero decir con los precedentes más obvios que pudieran proporcionarle el ambiente, la tradición pictórica local. (...) Romper con la tradición se hace a veces necesario cuando ésta ya no sirve para nuestra inquietud; cuando en la secuencia de los años se amortiguó la razón vital que creara unas formas y unas fórmulas, y queda sólo un callejón que se va cerrando, donde se ahogan las verdaderas posibilidades expresivas. Esta mítica rebelión de los hijos contra los padres (...) es la clave de toda cultura viva*⁹⁶

Teixidor feia una defensa de l'autonomia i la independència de l'obra d'art, amb la qual cosa se situava lluny dels qui la concebien com un simple vehicle al servei de la revelació o com el fruit d'una operació de base necessàriament mimètica, i fins i tot relativitzava el fet que hagués de tenir un caràcter representatiu:

Apoyándose en elementos figurativos o no figurativos, una tela es algo absoluto, distinto, irreversible, que vale por sí mismo, y que por lo tanto no debe confundirse nunca con la realidad que nos envuelve. Es la obra del hombre; no puede ser mero refle-

*jo, trasunto de una realidad externa. En todo caso lo será de la suya propia, de la del artista, manifiesto de golpe en el ritmo de sus formas, en la gama de sus colores*⁹⁷

La perspectiva de Teixidor havia evolucionat força des dels seus articles marcadament conservadors dels primers anys de la postguerra, però en aquells moments ja evidenciava una amplitud de mires i un coneixement aparentment desprejudicat de la història de l'art occidental, per bé que la seva posició personal com a literat hauríem de situar-la més aviat en una línia de modernitat moderada, que reprenia certs aspectes del debat cultural dels anys trenta. Així, per exemple, en parlar de la seva obra poètica defensava tornar a *entroncar con la tierra, con el cuerpo y con el espíritu*⁹⁸, i postulava la necessitat d'una rehumanització de l'art. Aquest terme s'emprava com a resposta a l'anomenada estètica deshumanitzada, concepte introduït per Ortega y Gasset, que tendia a equiparar-se a les avantguardes i fins i tot a l'art modern⁹⁹.

En definitiva, els debats artístics que començaren a cristal·litzar a Olot a final dels anys quaranta i primers cinquanta, giraven bàsicament al voltant de la confrontació entre plantejaments arrencats en una via continuista, supeditada a models del passat i molt marcada per l'empremta ideològica catolico-traditionalista, en què es valorava la recreació d'estilismes ja consolidats, i plantejaments a favor de la subjectivitat de l'artista i en contra de les limitacions temàtiques i els constreñiments formals que impedièren la lliure expressió creadora.

⁹⁶ Juan TEIXIDOR, "La joven pintura de Jordi Curós", *Pyrene*, nº 8, novembre 1949, pàg. 246.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Luis ARMENGOL PRAT, "Con el poeta Juan Teixidor, en charla para Pyrene", *Pyrene*, nº 6, setembre 1949, pàg. 188.

⁹⁹ Angel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo...*, op. cit., pp. 236-237; i M^a Isabel CABRERA GARCÍA, *Tradición y vanguardia...*, op. cit., pàg. 45.

Noves dinàmiques culturals

La tendència, cada cop més marcada, de *Pyrene* a recloure's en l'historicisme i el seu progressiu tancament vers les manifestacions dels autors més inquietos i la realitat contemporània, devia influir en la recerca de noves formes organitzatives per part dels artistes. L'any 1953, una junta provisional formada per artistes i simpatitzants convocava una assemblea a l'Orfeó Popular per plantejar una acció a favor de l'art. Dos anys després es constituïria el Cràter d'Art, agrupació informal i nucli de trobada on s'aplegaven una bona part dels artistes, aficionats, intel·lectuals locals i gent inquieta en general. Per contra, els plantejaments tradicionalistes i culturalistes, que havien esdevingut hegemònics a *Pyrene*, arribaren a considerar els comentaris artístics una mostra de frivolitat, fins al punt de fer explícita la seva negativa a incloure'ls en la publicació:

No es nueva en nosotros la creencia en el nulo interés de las críticas artísticas en general, que no promueven reacción plausible, ni representan acicate alguno. La creación artística debe estar muy por encima del elogio corriente y expeditivo, y de la posible vanidad del autor, si debemos creer en su nudo [sic] valor¹⁰⁰

Si fins aquell moment Josep Munteis, sastre i propietari d'una botiga de robes, havia estat la persona que més havia escrit sobre temes d'art a Olot, Josep M. Mir Mas de Xexàs, rendista i propietari rural, ànima del Cràter d'Art, li va prendre el relleu a partir de mitjan dels anys cinquanta. Un i altre, d'edats similars, provenien del republicanisme catalanista. La represa de Mir va tenir un suport força ampli per part dels artistes a causa de la seva bonhomia, capacitat d'iniciativa i manca de sectarisme¹⁰¹. Va escriure



Per fer conèixer la celebració de la Fira del Dibuix de l'any 1955, alguns artistes van organitzar una activitat de promoció consistent a recórrer els carrers de la ciutat amb un biscuter i un gran ninot anunciador. D'esquerra a dreta, Joan Granados, Maragall i Esteve Serrat "Paxinc". Foto: Rossend Coma.

¹⁰⁰ *Pyrene*, n° 54, 1955, pàg. 1520.

¹⁰¹ Sobre el personatge, vegeu Glòria BOSCH MIR et al., *Josep M. Mir Mas de Xexàs (1900-1968)*, Olot: Fundació Pere Simon, 2002.



Convocatòria de la diada de Sant Lluç, festa dels artistes.

sobretot al setmanari *¡Arriba España!* i a la *Revista de Gerona*, que depenia de la Diputació de Girona i que va reaparèixer el 1957. També va col·laborar a Ràdio Olot. El paper de Mir va ser una mica el de figura pont, situat entre els interessos conservadors de bona part de la gent de la seva generació i els dels artistes emergents, cosa que feia que d'un cantó reproduís alguns dels clixés més tronats, i de l'altre mostrés una atenció diguem-ne paternal cap a les propostes més inèdites i agosarades. O bé que com a crític defensés *la existencia hasta ahora in-marchitable —cons sus altos y bajos— de la Escuela olotina*, però que com a pintor es definís com un *convencido pintor subjetivista*¹⁰².

D'altra banda, l'evolució de la situació socioeconòmica va permetre un progressiu assoliment d'uns mínims de benestar material a la societat del moment, i va crear unes condicions més favorables per a l'activació de les dinàmiques culturals. En aquest sentit, l'evolució que va viure la penya Cràter d'Art

resulta especialment significativa de les transformacions experimentades per la societat olotina. Efectivament, la creació l'any 1955 d'aquest espai de reunió i intercanvi, amb la celebració de debats i exposicions, i la impulsió de tertúlies obertes en llocs com el Bar de l'Estació o l'Snack Bar Novedades, s'ha de relacionar, en primer lloc, amb la insuficiència de les infraestructures culturals i artístiques existents davant la presència d'una àmplia base que, sorgida bàsicament a l'escalf de l'Escola i els tallers de sants, buscava donar sortida a les seves inquietuds, esperonades pel gran ressò assolit per certs artistes de la ciutat. Un estat de coses a què també havia respost la creació de la Fira del Dibuix l'any 1951, i la seva reactivació el 1959. Unes iniciatives que foren promogudes, entre altres, per Àngel Vila, Joaquim Marsillach, Pere Gussinyé, Ramon Barnadas, Sebastià Congost, Miquel Puigbó, Esteve Serrat "Paxinc", Leonci Quera o Frederic Comellas.

La impulsió conjunta d'activitats i la formació de grups també era una forma de plantar cara a les dificultats que encara tenien els artistes per fer carrera en solitari i consolidar la seva posició en una societat que, de mica en mica, anava sortint d'una situació de penúria. Aquest mateix motiu, aliat amb una voluntat d'anar més enllà del clos local i compartir afanys amb alguns dels autors gironins i empordanesos més renovadors, propicià que Jordi Curós i Marian Oliveras participessin en les exposicions del col·lectiu Indika¹⁰³.

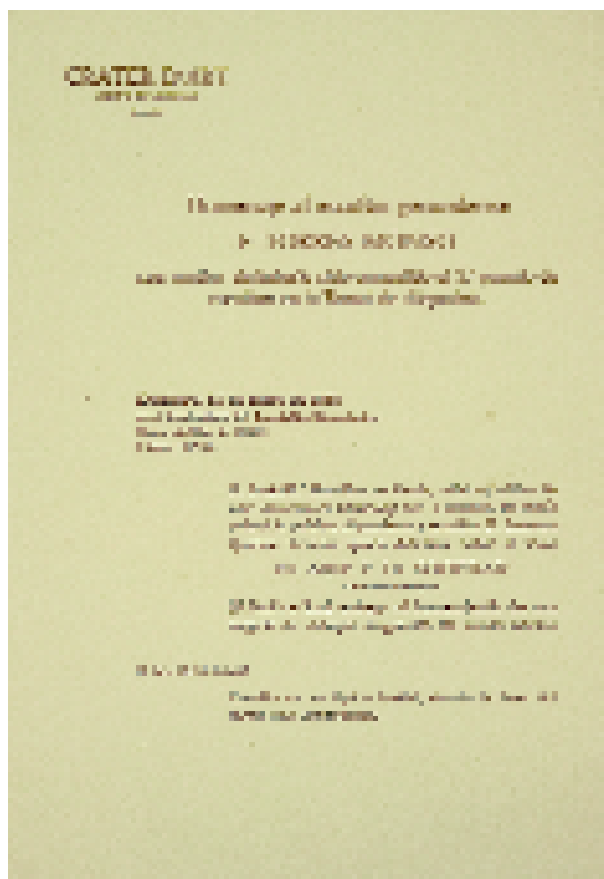
Per contra, la crisi i davallada del Cràter d'Art apareix força vinculada a un eixamplament de les possibilitats de promoció personal dels artistes, fruit de l'increment dels nivells de renda de la població i a la progressiva instauració d'uns hàbits socials inèdits, derivats del nou model de modernització econòmica, els quals en bona part ja corresponien als d'una

¹⁰² J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "La escuela olotina vista por un olotense", *¡Arriba España!*, nº 814 (26-2-1955).

¹⁰³ Indika va celebrar dues exposicions, l'una a Figueres i l'altra a Girona. En la primera, inaugurada el 16 de febrer de 1952, hi van participar Joaquim Casellas, Jordi Curós, Joan Massanet, Bartomeu Massot, Francesc Torres Monsó, Evarist Vallès i Emília Xargay. En la segona, inaugurada el 21 de juny del mateix any, s'hi van afegir Marian Oliveras i Esther Boix. Una part d'aquests artistes —Xargay i Casellas— amb Enric Marquès havien exposat com a Grup de Girona l'any 1950 a la galeria El Jardín de Barcelona. Curós i Torres Monsó s'hi van incorporar el 1953 arran de l'exposició a la Sala Caralt de Barcelona. Vegeu Eva VÁZQUEZ, "El llenguatge de les arts", *op. cit.*, pp. 129-138 i 142-145.

societat burgesa i consumista. Malgrat tot, la liquidació definitiva de la penya artística no es va consumir fins a la desaparició del seu més entusiasta impulsor, Josep M. Mir Mas de Xexàs, ja ben entrada la segona meitat dels anys seixanta. Però durant la primera part de la dècada, el Cràter d'Art va continuar jugant un paper dinamitzador força destacat. Leonci Quera fou un dels seus principals activistes. L'any 1957, retornat de París, va fer una conferència al Cercle Musical sobre l'obra de Domènec Fita i l'abstracció¹⁰⁴, o, més endavant, tractà el tema de la relació entre l'art i la societat¹⁰⁵. Els seus contactes amb els nuclis artístics més avançats de Girona van possibilitar la presència a Olot de Francesc Torres Monsó, que va rebre un homenatge l'any 1960 arran d'haver guanyat el primer premi a la Biennal d'Alexandria¹⁰⁶, d'Emília Xargay o d'Enric Marquès. No cal dir que la visita de Salvador Dalí, l'any 1964, promoguda per Mir i altres sectors del Cràter d'Art, va tenir un carés ben diferent.

Es fa difícil d'establir la nòmina de persones que formaren part del Cràter d'Art, ja que la majoria d'artistes olotins del període hi van mantenir algun tipus de relació¹⁰⁷. Aquest caràcter obert de l'agrupació es correspon també amb la pluralitat de línies que acollia, sense cap mena de limitació respecte a les tècniques, els estils o les tendències dels seus membres.



Full editat pel Cràter d'Art en ocasió de l'homenatge a F. Torres Monsó, gener 1960

¹⁰⁴ *Olot-Misión*, nº 117 (4-1-1957), pàg. 12.

¹⁰⁵ *Olot-Misión*, nº 224 (6-2-1960), pàg. 1.

¹⁰⁶ En l'acte d'homenatge del Cràter d'Art a Torres Monsó intervingueren J. M. Mir Mas de Xexàs i Leonci Quera. L'associació també lliurà a l'escultor gironí una carpeta amb dibuixos originals d'artistes locals. Oferim la relació d'aquests noms: J. Augé Solé, J. Batallé, X. Carbonell, L. Carbonell, M. Casadevall, J. Clapera Mayà, S. Congost, S. Corriols, L. Curós, J. Danés Jordi, J. Farjas, L. Feixas, J. Granados Llimona, B. Mas, J. M. Mir, M. Oliveras, Jordi Pujol, L. Quera, E. Serrat "Paxinc", I. Subirana, J. Vilà Moncau, X. Viñolas. A més, s'hi va afegir el pintor i president del Cercle Maillol de Barcelona, J. M. Sucre, amic de Quera i Torres Monsó, que també va cedir una obra sobre paper. La carpeta es conserva a la col·lecció personal de Francesc Torres Monsó.

¹⁰⁷ Vegeu els articles de Domènec MOLI i Joan SALA inclosos en el catàleg *Mir Mas de Xexàs i El Cràter d'Art*, Olot: Ed. Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació la Caixa, 1994.

Els canvis en la política i l'art



Imatge de la fàbrica Hilaturas Sacrest d'Olot. El tèxtil fou un dels sectors industrials amb més pes específic en l'estructura productiva local.

El context artístic general en què va aparèixer i es va desenvolupar l'associació Cràter d'Art ja no tenia gaires a veure amb el dels anys quaranta. En efecte, des dels primers cinquanta la política artística de l'Estat espanyol va tendir a retirar de manera progressiva el seu suport als discursos més directament instrumentalistes de l'art, a les opcions més academicistes o als plantejaments marcadament conservadors, i va anar desplaçant el seu interès cap a aquelles propostes que mostraven una voluntat formalment renovadora, amb la intenció de treure'n un rèdit polític. Es tractava, en síntesi, d'acostar-se als models artístics predominants en el món capitalista avançat¹⁰⁸. Un

canvi estratègic motivat fonamentalment per raons pragmàtiques que cal relacionar amb el nou paper que aspirava a jugar l'estat franquista en el context de la Guerra Freda, arran de les transformacions de les hegemonies en l'àmbit internacional, i que acabaria comportant la seva alineació en el bloc occidentalista com a baluard de l'anticomunisme.

Aquesta nova orientació es va evidenciar primer en la projecció externa de l'art fet a l'Estat espanyol, de manera que els responsables governatius optaren per seleccionar per a les grans exposicions i biennals foranes obres cada cop més arreglades en poè-

¹⁰⁸ Des dels Estats Units, es va dissenyar una política artística d'abast internacional, amb la col·laboració de la CIA i el suport de diverses fundacions nordamericanes, que feia de l'art i la cultura una eina privilegiada de lluita ideològica. L'expressionisme abstracte i tota una teorització inspirada en els plantejaments puristes de Clement Greenberg van ser projectats arreu, mitjançant organismes oficials i paraoficials generosament subvencionats, com a paradigma de l'art modern i lliure enfront dels models promoguts pel bloc soviètic que pivotaven bàsicament, però no exclusivament, al voltant del realisme socialista. Frances STONOR SANDERS a *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Londres: Granta Books, 1999; versió en castellà: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid: Ed. Debate, 2001.

tiques modernistes properes a les que gaudien d'un major reconeixement estètic en la resta de països europeus i nordamericans¹⁰⁹. I, en un segon moment, aquest criteri també s'aplicà a nivell intern, provocant el progressiu desplaçament en els àmbits culturalment més significats d'aquelles opcions considerades més retardatàries. Aquesta dinàmica també va comportar un procés lent i no lineal de redefinició d'una certa idea de l'avantguarda d'encuny bàsicament formalista, en què van tenir un paper fonamental el mite de l'espanyolitat i l'elaboració d'un discurs que no entrés en contradicció amb el catolicisme; de manera que fos possible ser un avançat en art sense topar amb les bases ideològiques sustentadores del franquisme¹¹⁰. L'art no representatiu, atesa la seva ambigüitat semàntica, s'adequava perfectament a uns tals objectius i deixava oberta la possibilitat de la seva instrumentalització política pel règim.

Així, l'assumpció d'una certa modernitat estètica passava a ser un valor a l'alça dins els plantejaments oficials, que d'aquesta manera volien evidenciar la "normalitat" de l'Estat espanyol malgrat trobar-se sota una dictadura. La primera visualització clara a nivell local d'aquest procés de canvi va venir arran de la III Bienal Hispanoamericana de Arte que l'any 1955 es va celebrar a la ciutat comtal. En convocatòries anteriors, els artistes olotins que hi havien estat admesos eren Josep Clarà¹¹¹, i els pintors Joaquim Marsillach i Pere Gussinyé, uns autors representatius de posicions conservadores. En canvi, bona part dels artistes seleccionats en la nova edició ja se situaven en un terreny distant del mer continuisme. Efectivament, al costat de Clarà, a qui se li va dedicar una exposició monogràfica en tant que figura històrica, foren acceptades obres de Josep Pujol, Jordi Curós, Leonci Quera, Enric Rovira i Manuel Puigbó. El comentarista Mir Mas de Xexàs en deixava perspicaç constància amb aquests mots:

La aportación olotina (...) se aparta por completo de los clásicos cánones estéticos de

*la Escuela Olotina y esto ya es, sino una total revolución, tal vez sí que una revelación un tanto esporádica y sorprendente*¹¹²

Però a partir d'aquell moment, el reconeixement institucional dels nous corrents va deixar de ser un fet esporàdic i sorprenent i, cada vegada més, va passar a formar part de la normalitat establerta, malgrat el manteniment ferri i la persistència tossuda de plantejaments integristes com els defensats per Carles de Bolós i personalitats afins, que continuaven considerant que si l'artista no prenia per model l'obra divina i, per contra, donava via lliure a la seva subjectivitat queia en la sobèrbia i produïa *deformaciones, muecas y caos de líneas ininteligibles para el común de los mortales*¹¹³. Però fins i tot Lluís Armengol, no gens suspecte de desviacionisme ideologicocultural, prendria partit per la renovació artística:

"En Olot hay un prometedor movimiento, una nueva inquietud artística, una no resignación, santa y espléndida, que da el mentís a la anquilosis o al sedentarismo estético. Es la concepción que un grupo selecto y numeroso de pintores reunidos bajo la estructura de la Peña Cráter d'Art, ha lanzado asimismo en forma de bandera artística de combate y sin prisas destempladas pero con vocación y voluntad. Es la puesta en marcha de un movimiento artístico que busca la necesaria conexión con las corrientes estéticas de la época actual, el arte nuevo, la misma comprensión moderna de un arte que detuvo excesivamente su reloj en un clasicismo respetable.

(...) Pero hay ya en Olot algo más que una simple aproximación al Arte nuevo. Se da en toda la vibración del Cráter d'Art un deseo manifiesto de situarse en el meridiano de las enormes y gratas posibilidades que el propio Arte de vanguardia entraña, tanto en su honda repercusión como en su finalidad y significado"¹¹⁴

¹⁰⁹ Aquesta política artística del franquisme va assolir nombrosos èxits internacionals, sobretot durant l'etapa dirigida per Luis González Robles. Vegeu Genoveva TUSELL GARCÍA, "La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)", comunicació presentada a la 28th Annual Conference of the Association of Art Historians, *Culture, Capital, Colony*, celebrada a la Universitat de Liverpool, l'abril de 2002. De la mateixa autora, "La proyección exterior del arte abstracto español en tiempos del grupo El Paso", dins *En el tiempo de El Paso*, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2002, pp. 87-117 [catàleg].

¹¹⁰ Julián DÍAZ SÁNCHEZ, "Al servicio del espíritu: La redefinición de la vanguardia artística en el franquismo", dins Ignacio HENARES CUÉLLAR et al., *Dos décadas de cultura artística...*, op. cit., pp. 269-285.

¹¹¹ Josep Clarà havia estat president de la comissió organitzadora de Barcelona de la I Biennial, i va guanyar el premi extraordinari d'escultura en la II Biennial celebrada a L'Havana, i en aquesta tercera edició se li va dedicar una exposició monogràfica.

¹¹² José M. MIR MAS de XEXÁS, "Artistas olotenses en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, de Barcelona", *¡Arriba España!*, nº 855 (17-12-1955).

¹¹³ ARGOS [Carles de Bolós], "Lo armónico y lo abstracto", *Los Sitios* (26-3-1957).

¹¹⁴ Luis ARMENGOL, "Inquietudes y tendencias nuevas", *Revista de Gerona*, nº 6, 1er trimestre de 1959, pàg. 78.



Esteve Serrat "Paxinc", *Sense títol* (1951).

Les infraestructures artístiques locals

La institució que millor representava la cultura artística tradicional de la ciutat era l'Escola de Belles Arts i Oficis. Els encara petits qüestionaments que van començar a emergir en el camp local de l'art a final dels anys quaranta també hi arribaren, cosa que explica que entre les seves normes de funcionament s'inclogués un apartat específic que deia:

*No se permitirá bajo ningún concepto, el desarrollo de tendencias e innovaciones que se aparten del sentido clásico y académico, produciendo inmediata baja a cuantos manifestaran torturaciones impropias de una Escuela de Bellas Artes*¹¹⁵

L'any 1951, Bartomeu Mas Collellmir va assumir el càrrec de director. El nou curs, l'Escola tenia cent quaranta-dos alumnes matriculats, però la seva situació es veia agreujada per una progressiva insuficiència dels recursos econòmics. Com a professors, hi treballaven Lluís Carbonell, Pere Gussinyé, Juli Batallé, Lluís Puigdemont, Manuel Rigola, Casimir Vila i Esteve Sellas. El curs següent s'arribà als cent seixanta alumnes, el director va expressar a la Diputació de Girona la seva voluntat d'ampliar els estudis i impartir classes d'anatomia, història de l'art, pintura mural, composició, cartellística, gravat i litografia —es disposava dels mitjans tècnics i la maquinària mínima—¹¹⁶. La proposta no reeixí en la seva totalitat, i es continuà promovent una concepció acadèmica i artesana de l'art, una docència

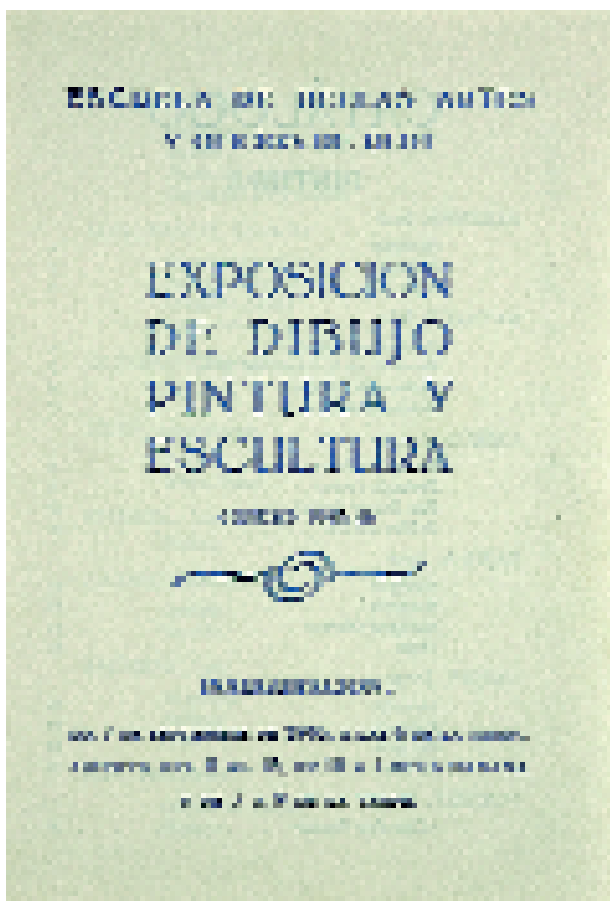


Invitacions i programes de diverses exposicions dels anys quaranta en sales d'art d'Olot. ACGAX, col·lecció Efimers,

basada fonamentalment en l'ensenyament d'aspectes tècnics. Amb el pas del temps s'anaren introduint noves especialitats (gravat, litografia, pintura al fresc i a la cola, ceràmica i esmalts), al costat d'una perllongació del desinterès cap als vessants teòrics de la pràctica artística i les transformacions de tot ordre viscudes en el terreny pedagògic i estètic, així com en el de les necessitats socials.

¹¹⁵ "Sobre la reapertura de la Escuela de Bellas Artes y Oficios", *¡Arriba España!*, nº 613 (10-3-1951).

¹¹⁶ AHG, Fons de la Diputació, secció de cultura, signatura 2789/2.



Programa d'exposició dels alumnes de l'Escola de Belles Arts i Oficis, curs 1945-46. ACGAX, col·lecció Efimers.

Un informe de l'Escola datat el 1955 i dirigit a les institucions sol·licitava una major implicació de l'Estat i un ple reconeixement de la seva tasca docent per poder donar resposta als requeriments de la societat i a les necessitats del centre:

Hemos de convenir en que han experimentado luengo cambio las condiciones y circunstancias económicas con repercusión enorme en la vida de las escuelas de artes y oficios municipales y provinciales; son idénticas las subvenciones de pretéritos

ejercicios, escasos los medios, poca la renovación del material e insuficientes las dotaciones del profesorado. Asimismo convendría que los alumnos, una vez terminados con aprovechamiento sus estudios y prácticas, pudieran justificarlos con refrendo oficial que con mejores condiciones les abriera las puertas del porvenir¹¹⁷

L'Escola recolzava la seva reclamació en l'actitud receptiva mostrada pel ministre espanyol de cultura, Joaquín Ruiz Jiménez, que l'any anterior havia visitat el centre:

El ilustre visitante se dio cuenta de la importancia de la Escuela, de su extensa labor docente que expande a través de amplia zona y sugirió lo que es objetivo de muchos años de esfuerzos, de sacrificios y esperanzas: La conversión de nuestro centro en Escuela Nacional de Bellas Artes e Iniciación Profesional¹¹⁸

Una conversió, però, que no arribaria. En aquells anys, l'Escola bàsicament organitzà exposicions tant d'autors considerats emblemàtics dins el marc local com d'alumnes i exalumnes, així com actes d'atorgament de medalles. Arran de la mort per accident de Leonci Quera també se li dedicà una mostra d'homenatge. L'any 1958, la institució va celebrar el seu cent setanta-cinquè aniversari. Un comitè format per P. Gussinyé, R. Barnadas, J. Marsillach, L. Carbonell, J. Casulà i J. M. Mir Mas de Xexàs organitzà un seguit d'activitats, des d'una exposició antològica que vinculava la tradició artística olotina amb la presència de l'Escola, fins a l'atorgament d'uns guardons de reconeixement a Josep Clarà i Martí Casadevall. Els actes van comptar amb la presència de nombroses autoritats, del vicepresident de la Diputació al coronel comandant militar de la plaça, de l'alcalde al rector arxipreste. Al final, el batlle de la ciutat, Aureo

¹¹⁷ AHG, Fons de la Diputació, secció de cultura, *Memoria e historial de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Olot*, gener 1955, signatura 2788/2.

¹¹⁸ *Ibid.*



Amb motiu de la celebració del primer centenari de la plaça de braus d'Olot, Bartomeu Mas Collellmir, director de l'Escola de Belles Arts i Oficis, va dirigir la confecció de l'escut de l'Estat franquista damunt el terra de la instal·lació. AIO, col·lecció Josep M. Dou Camps.

Aramburo va pronunciar unas *vibrantes palabras* oferint, segons conta el cronista, *su más entusiasta colaboración y decidido patrocinio para seguir adelante esta imperecedera obra, con todos los atributos y las más amplias perspectivas, entonando un canto a las excelencias y valores olotenses en general, a todo lo que proclamó su más vivo cariño y fervor, mostrándose, como primera autoridad y con-ciudadano, el más decidido propulsor*¹¹⁹.

Durant els anys quaranta i fins als seixanta, les tres úniques sales d'art existents eren la Sala Vayreda, la galeria Vda. Armengol i la Francesc Armengol. La Sala Vayreda era l'espai d'exposició gestionat per l'Ajuntament, s'hi realitzaven exposicions col·lectives, sobretot d'autors locals però també d'alguns de forans, de pintura antiga, religiosa, mostres de cartells, ceràmica i monogràfiques d'artistes reconeguts. D'entre aquestes darreres subratllem les

dedicades a Josep Berga i Boix, Josep Berga i Boada, Joaquim i Marià Vayreda, Enric Galwey, Francesc Vayreda, Josep Clarà o Joaquim Claret. Però amb el pas del temps la seva política d'exposicions es va anar esllanguint de manera progressiva.

La sala Francesc Armengol va acabar essent dirigida per Lluís Armengol i esdevingué la més destacada per la seva activitat i pel gran nombre d'artistes que hi van exposar¹²⁰. Pràcticament hi mostraren la seva obra la majoria d'autors de la ciutat, i molts de la regió de Girona. A més, Armengol establiria un conveni de col·laboració amb les sales Parés i Gaspar de Barcelona per tal que autors de prestigi vinculats a aquestes sales poguessin exposar a Olot. Gràcies a aquest acord, a partir d'un determinat moment, es van poder veure treballs —originals o d'obra gràfica— d'autors com Pruna, Togores,

¹¹⁹ Luis ARMENGOL PRAT, "Los actos conmemorativos de la Escuela de Bellas Artes", *Revista de Gerona*, nº 5, 4t trimestre de 1958, pàg. 54.

¹²⁰ Els orígens d'aquesta galeria es remunten a la casa Fèlix Armengol i fill, dedicada a la confecció de marcs, motlures i quadres. El fill, Francesc, va obrir un nou local amb el seu nom i el 1922 es va traslladar al que esdevindria el seu emplaçament definitiu. Poc després de la guerra, va inaugurar-se la sala d'exposicions, regentada per Francesc i el seu fill Joan. El 1949, a causa de la mort de Joan, va incorporar-s'hi Lluís Armengol, advocat i germà del finat que acabaria assumint-ne la direcció. A partir de l'any 1962, la galeria va emprendre una política d'exposicions més activa amb la cooperació de M^a Carmen Ruiz, esposa de Lluís, que va possibilitar la celebració d'algunes mostres especialment rellevants. Informacions subministrades per Lluís Armengol.



Sala Vayreda, anys cinquanta. Foto: Rossend Coma.

Picasso, Miró, Max Ernst, Tàpies o Alfaro. En observar el llistat d'artistes que hi van presentar els seus treballs es constata que no hi havia cap tipus de limitació estilística, ni cap criteri qualitatiu, sinó que s'hi acceptava qualsevol autor interessat a mostrar la seva obra, i que estigués d'acord, és clar, amb les condicions del galerista.

La galeria Vda. Armengol realitzava poques mostres l'any, generalment coincidint amb festivitats locals, i s'hi solia presentar tant l'obra de pintors actius com treballs d'artesanía o arts dites menors. Altres espais de la ciutat que ocasionalment servien per celebrar-hi exposicions corresponien al Centre Catòlic, l'Orfeó Popular, la Societat Recreativa Indústria i Comerç o el Centre Excursionista. En els anys de la immediata postguerra també s'havien utilitzat el Círculo Olotense, Olot Club i el Salón Novel.

D'altra banda, per les festes de Nadal, nombrosos pintors i escultors, molts d'ells vinculats als tallers de sants, realitzaven pessebres inèdits que generalment eren presentats en centres i esglésies de la ciutat. L'Ajuntament donava suport a la iniciativa i un jurat atorgava premis als que es consideraven més destacats.

A mitjan dels anys seixanta es va crear el "Concurs de Pintura Festes del Tura", organitzat pel consistori municipal, amb l'objectiu de potenciar l'activitat artística local i projectar culturalment la ciutat¹²¹. Les peces guanyadores passaven a formar part del Museu d'Art Modern d'Olot, situat a la Torre Castanys, que acollia l'obra d'autors representatius de la vida de la ciutat (Joan Carles Panyó, els Berga, els Vayreda, Domenge, Blay, Clarà, etc.) i alguns de forans (Ramon Casas, Llimona, Nonell, Brull, Gosé, etc.).



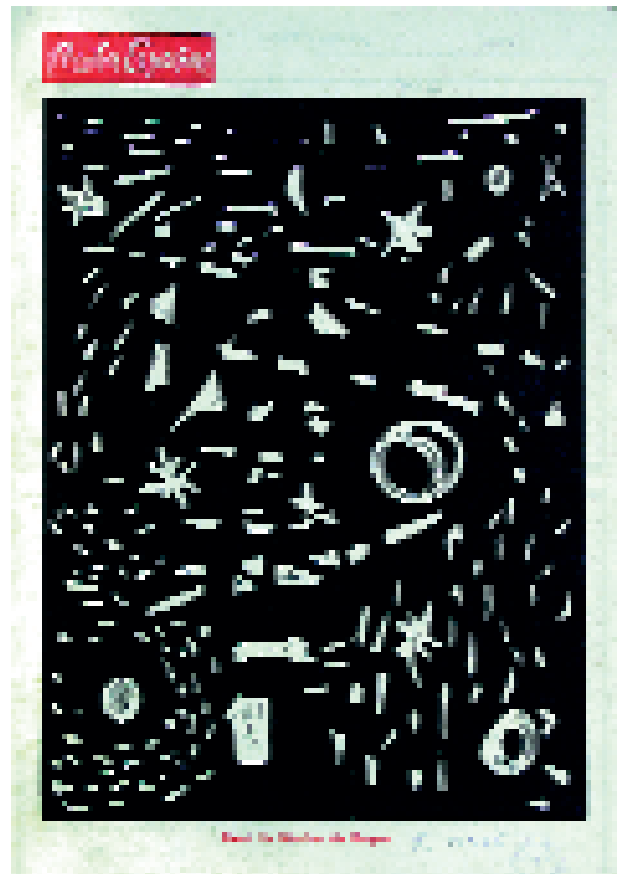
Publicació editada arran de l'exposició d'homenatge a Leonci Quera, celebrada a l'Escola de Belles Arts i Oficis l'any 1965. ACGAX, col·lecció Efimers.

¹²¹ Els autors premiats foren: Rafael Duran, Joan Leemans i Rafael Griera (1965); Pere Gussinyé, Josep Martí i Xavier Carbonell (1966); Ramon Barnadas, Joan Martí i Santiago Vilanova (1967); Jordi Curós (1968); Eduard Sanjuan (1969); Lluís Valls (1970); Frederic Comellas (1971); Rafael Griera i Ramon Barnadas (1972); Lluís Gómez (1973); Jaume Carbonell (1974). El premi va experimentar diferents canvis en les seves bases al llarg d'aquests anys. Hem extret les dades del catàleg *Premis-Beques d'Art d'Olot (1965-1989)*, editat arran de l'exposició retrospectiva de les obres guardonades celebrada a la Sala la Carbonera de la Fundació Pública del Teatre Principal, Olot. [Ed. Ajuntament d'Olot], 1990.

Principals debats i confrontacions artístics durant els primers seixanta

El novembre de 1960, el pintor gironí Enric Marquès va impartir una conferència a Olot convidat pel Cràter d'Art. Marquès treballava i vivia la major part de l'any a París, i militava en la lluita política clandestina des de les files del PSUC. Alguns intel·lectuals d'aquest partit, com Arnau Puig, havien denunciat l'esteticisme, l'entotsolament i la impotència de l'art abstracte i les seves derivacions per copsar el món concret¹²². Al seu entendre, aquests corrents responien a un idealisme metafísic desinteressat dels problemes de les persones reals i refractari al seu entorn social, això feia que fossin considerats poc útils per a les necessitats de la lluita antifranquista i les aspiracions emancipadores. Per respondre a aquest denigrat evasionisme, els nuclis d'esquerra més polititzats impulsaren el realisme social i van potenciar, arreu de l'Estat espanyol, els col·lectius d'Estampa Popular, unes agrupacions d'artistes que mitjançant l'ús de tècniques reprogràfiques pretenien democratitzar la producció artística i conscienciar la població de la realitat social i política del país.

Marquès, que esdevindria un dels autors catalans més involucrat en el projecte d'Estampa Popular, va ser presentat a Olot per Leonci Quera, malgrat les posicions antagòniques que un i altre mantenien en el terreny artístic. Però allò que els vinculava, a part de la coneixença i la coincidència generacional, era el fet que ambdós participaven del debat artístic contemporani. A la conferència de Marquès va assistir-hi bona part de la plana major dels autors locals. El setmanari d'Acció Catòlica, *Olot-Misión*, va dedicar una entrevista al pintor gironí, en què manifestava que l'abstracció *es una tendència ya agotada y creo que es necesario que los pintores le hagan (un) frente*, mentre que l'informalisme *es el reflejo de una*



Portada de Leonci Quera per a *¡Arriba España!* (7-1-1961), que va motivar un abrandat debat a la premsa local sobre l'art abstracte.

sociedad decadente que se halla en la última fase de desintegración. La seva alternativa era un art arrelat a *la problemática social de la época*¹²³.

Poques setmanes després dels mots de Marquès, el setmanari del Movimiento va publicar en portada un senzill linòleum de L. Quera amb diversos sug-

¹²² Vegeu, per exemple, el text de l'any 1955 recollit a Arnau PUIG, *Els pros i els contres de la pintura abstracta*, Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1963, pp. 8-25.

¹²³ Totes les cites estan extretes de l'entrevista de M. CAMPANINS, "Enrique Marqués Ribalta", *Olot-Misión*, n° 265 (26-11-1960), p. 3.

geriments nadalencs (estrelles, nit, neu, etc.). La presentació, solemne i sentenciosa, que en feia la revista era la següent:

*En línea de dar cabida en este semanario a todas las inquietudes artísticas del momento actual, ¡Arriba España! ofrece, en su portada de hoy, una muestra de arte abstracto. Podrá argüirse a favor o en contra. Pero nunca negar su existencia. Porque, por encima de cualquier otra apreciación, el abstracto, EXISTE. Pese a quien pese y duela a quien duela*¹²⁴.

No sabem fins a quin punt aquesta vindicació oficial de l'art abstracte era una resposta al posicionament del pintor gironí, que considerava exhaurit el corrent a fi de propiciar un nou realisme d'inspiració marxista, però en té tota l'aparença. D'altra banda, pràcticament per les mateixes dates, la Delegación Provincial de Organizaciones del Movimiento patrocinava a la Sala Municipal d'Exposicions de Girona una mostra col·lectiva d'artistes adscrits a l'informalisme, entre els quals Quera, que va comptar amb un ampli seguiment per part de la premsa oficial i amb la presència en l'acte inaugural de les primeres autoritats de la Diputació, el Govern Civil i la Falange¹²⁵. Per tant la iniciativa d'*¡Arriba España!* no responia a una acció aïllada i agosarada, sinó que s'integrava en la línia auspiciada directament des de les institucions del règim.

La declaració contundent de l'editorial esmentat va provocar un seguit de reaccions i preses de posició sobre l'art abstracte, com ho testimonien les cartes i articles apareguts en els números següents¹²⁶. El fet que en aquells moments no hi hagués ningú a Olot que assumís uns plantejaments similars als de Marquès va comportar que tot es reduís a una

polèmica fal·laç, lluny de les finalitats buscades pel pintor gironí, entre els defensors de l'abstracció i els sectors més conservadors en el terreny estètic i ideològic. Malgrat la poca consistència teòrica de la contesa, té interès perquè ajuda a copsar l'estat de les coses en matèria artística a la ciutat.

Unes ratlles més amunt dèiem que en la nova conjuntura els llenguatges no figuratius no només van trobar desbrossat el camí, sinó que fins i tot comptaren amb la protecció institucional. Ara bé, cal insistir que aquest suport no fou unànim entre els diferents sectors del règim, sinó que es va donar una pugna entre les seves diverses faccions. Anteriorment ja hem esmentat l'existència de divergències estètiques dins el bloc dominant, concretament en parlar de la revista *Pyrene*. Com afirma Gabriel Ureña, sense la consideració i l'anàlisi d'aquestes, i altres, tensions dialèctiques en tota la seva complexitat no és possible historiar el complicat procés d'adveniment i instauració de l'avantguarda —o millor, insistim-hi, d'una certa idea d'avantguarda— durant el franquisme¹²⁷. És en aquest marc que cal situar confrontacions com les que veurem en aquest apartat.

En aquells moments, els dos únics autors olotins que conreaven la no figuració d'una manera sistemàtica, en sincronia amb les tendències formalment més avançades, eren Jordi Curós¹²⁸, que ja no vivia a Olot, i Leonci Quera. Aquest darrer va iniciar un camí de superació de l'informalisme cap a concepcions més normatives i objectivadores del producte artístic. Un i altre s'havien beneficiat de les beques del Cercle Maillol de Barcelona per completar la seva formació a París¹²⁹. Mentre que uns quants artistes més de la seva generació havien fet algunes obres prou interessants en aquesta direcció, per bé que amb referents estètics encara preinformalistes, com Esteve Serrat "Paxinc" o Marian Oliveras, aquest darrer a

¹²⁴ "Nuestra portada", *¡Arriba España!*, n° 1115 (7-1-1961), p.3.

¹²⁵ Al costat de Quera, van participar en l'exposició "Arte informal" els autors Argimon, Bosch Cruañas, D. Fita, A. Garriga, J. Gimferrer, Haïao-Chin, J. Massanet, B. Massot, Molons, J. Moner, J. Sibecas, J. J. Tharrats, R. Vallès, E. Vallès, Viola, C. Vivó i E. Xargay.

¹²⁶ Una cosa semblant va passar a Girona arran de l'exposició informalista. En aquests cas, les reaccions van aparèixer al diari *Los Sitios*.

¹²⁷ Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*, Madrid: Ed. Istmo, 1982, pp. 111-118. Malgrat l'ús força generalitzat del terme « avantguarda » per part de la historiografia catalana i espanyola per referir-se a aquestes pràctiques allunyades dels canons més tradicionals, resulta molt discutible la pertinència de la seva utilització. Per una reflexió crítica sobre el sentit de les avantguardes, vegeu Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974. Versió en castellà, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ed. Península, 1997, 2ª ed.

¹²⁸ Jordi Curós va adoptar l'informalisme a final dels cinquanta i el conreà durant uns quants anys. Però aviat, pràcticament en coincidència amb la seva incorporació com a pintor a la Sala Parés de Barcelona, va abandonar aquesta poètica i passà a practicar una pintura més en sintonia amb el model defensat per la històrica galeria barcelonina. Sobre la trajectòria de Curós, vegeu Alexandre CIRICI, *L'art català contemporani*, Barcelona: Ed. 62, 1970, pp. 202, 267-271 i 293.

¹²⁹ Un altre artista olotí que va rebre una beca del Cercle Maillol, l'any 1963, fou l'escultor Joan Palomer, deixeble del també escultor i artesà Modest Fluvià. El 1961 va guanyar el Premi d'Escultura de la Diputació de Girona. Palomer conreava un figurativisme esquematitzat, però acabà abandonant la pràctica de l'art. Esteve Serrat també va gaudir d'una beca a París, però li fou concedida arran dels seus estudis a la madrilenya Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Leonci Quera, *Sense títol*, s/d [primers anys seixanta]



Marian Oliveras, *Sense títol* [mitjan anys seixanta].

partir de l'aprofundiment i radicalització de certs aspectes de l'aportació pictòrica de Pujol¹³⁰. Per un altre costat, la recerca neofigurativa tenia en Frederic Comellas i el mateix "Paxinc" dos dels seus principals conreadors. D'aquests darrers, el primer va destacar per l'adopció d'una temàtica inèdita, qualificada per Mir Mas de Xexàs de tètrica, apocalíptica i tremebunda¹³¹; i el segon per incorporar en la seva obra alguns elements retòrics d'inspiració picassiana i per buscar inspiració en fonts populars.

Els diversos posicionaments que es van manifestar en la polèmica sobre l'art abstracte responien, en síntesi, a tres actituds diferents. D'una banda, una opció populista d'orientació tradicionalista en sintonia amb els vells plantejaments integristes de Carles de Bolós, que feia un paral·lelisme fàcil entre aquest corrent no figuratiu amb la imatge de *tantos y tantos mutilados que se pasean por ahí*¹³², i l'acusava d'haver estat *cuidadosamente elaborado en invernales extranjeros, d'abandonar el camino seguro*

señalado por Dios o, en fi, d'intentar la imposició d'un *yo engraido hasta la saciedad, para que lo adorásemos en todas sus monstruosas aberraciones*¹³³. Aquesta línia corresponia, a grans trets, als sectors que es consideraven hereus fidels de l'anomenada Escola olotina, que es nodria bàsicament d'artesans dels tallers de sants, del món del pessebrisme i de nuclis vinculats a l'Escola de Belles Arts i Oficis.

Enfront d'aquesta visió, el publicista i crític d'art Domènec Moli, jove intel·lectual d'origen empordanès instal·lat de poc a Olot¹³⁴, i per tant sense molts dels condicionaments típics d'aquest món local, defensava amb contundència l'art abstracte. De fet, la idea de publicar com a portada d'*¡Arriba España!* una peça de Quera va partir d'ell mateix, atesa la seva vinculació professional amb el butlletí oficial. Moli considerava que els atacs contra l'abstracció eren fruit bàsicament de la ignorància, però sobretot de la negligència cap a la voluntat de comprendre, això és el resultat d'un tancament en allò més fàcil: *la*

¹³⁰ Altres autors olotins, cas de Rafael Griera o Vayreda Canadell, també van fer algunes provatures ocasionals en aquest sentit.

¹³¹ J. M. MIR MAS DE XEXÀS, "Federico Comellas", *¡Arriba España!*, n° 1185 (19-5-1962).

¹³² Uno de la otra barricada, "Carta abierta al arte abstracto", *¡Arriba España!*, n° 1116 (14-1-1961), p. 5.

¹³³ Un recluta de la nueva generación, "Sigue la polémica en torno al abstracto", *¡Arriba España!*, n° 1118 (28-1-1961), p. 9. L'autor d'aquesta carta sembla ser el mateix de la nota anterior, i d'un article aparegut entre l'una i l'altra en què afirma *soy el mismo de la pasada semana*, signada Recluta n° 16-Las barricadas, "Mientras, nuestra olla sigue burbujeando", *¡Arriba España!*, n° 1117 (21-1-1961), p. 8. Rere els diferents pseudònims sembla que hi havia Joan Casulà, així ens ho ha confirmat Moli. D'altra banda, en l'últim text publicat apareix la referència "Cliché Archivo Casulà". El fet que Moli treballés al setmanari i a la impremta on se l'editava podria tenir alguna cosa a veure amb el desvelament públic del pseudònim.

¹³⁴ Domènec Moli va venir a Olot de la mà d'Antonio Pastor, que havia estat nomenat director de la publicació *¡Arriba España!* en substitució de Josep Munteis, considerat massa tebi i poc afí a les directrius ideològiques del Movimiento.



Marian Oliveras, *Sense títol* [mitjan anys seixanta].

mayor cantidad de ineptos se escuda en el paisaje. Segons ell, l'art abstracte responia a un *movimiento masivo y evolutivo al que se ha llegado tras una búsqueda incesante*¹³⁵. El plantejament de Moli es repetia, en part, en un nou article on es defensava, de manera idealista, la llibertat sense límits de l'artista, i s'hi afirmava, en referència als qui atacaven l'art abstracte, que no es podia estimar allò que es desconeixia¹³⁶.

La tercera actitud era la representada per J. M. Mir Mas de Xexàs que, en cert sentit, intentava reconciliar les anteriors perspectives. Va intervenir en el debat després d'una carta desolada de Quera en què lamentava la incomprensió cap a l'art modern i expressava el caràcter estrictament formalista de la seva il·lustració, que havia provocat nombroses reaccions de condemna:

[L'obra] *No pretende crear ninguna afiliación a tendencia, ni burlar el respeto de los*

*demás, es una simple composición de superficies en blanco y negro, expresando o transmitiendo al observador una expresión total de un ritmo entre estos simples valores, creados por un espíritu humano*¹³⁷.

L'opció adoptada per Mir tenia a veure amb el seu paper, una mica de gran patriarca, de pare de tots, que jugava dins el Cràter d'Art. En efecte, d'una banda, lloava la persona de Quera, n'esmentava els mèrits acadèmics i professionals, i defensava les seves aptituds artístiques: *es inquieto y renovador (...) posee un sello innato de dicción afinada y delicada sensibilidad, que le distingue personalmente lo mismo si hace abstracto que figurativo, que si dibuja o pinta o esculpe*. Però a l'hora de destacar un vessant concret de la seva producció considerava que *lo más meritorio que hasta ahora ha efectuado Quera, es su labor de muralista y de pintor al fresco (...) con concepción catalano-cristiana*¹³⁸. Així, Mir evidenciava les seves preferències cap al vessant més

¹³⁵ MOLI, "A modo de defensa", *¡Arriba España!*, nº 1116 (14-1-1961), p. 5.

¹³⁶ ARE, "¿Qué pasa con el abstracto?", *¡Arriba España!*, nº 1118 (28-1-1961), p. 9

¹³⁷ QUERA, "Cartas", *¡Arriba España!*, nº 1118 (28-1-1961), p. 9.

¹³⁸ José M. MAS DE XEXÀS, "L. Quera Tisner", *¡Arriba España!*, nº 1120 (11-2-1961), p. 8.

tradicional de la trajectòria de l'autor. A més, en l'article es dedicava a desglossar la temàtica cristiana d'un mural que Quera havia fet a l'església de Montornès del Vallès. D'aquesta manera també pretenia desmuntar les crítiques d'irreligiositat i heterodòxia fetes en una de les cartes abans esmentades.

Dos anys després d'aquesta controvèrsia, n'hi hagué una nova versió arran d'una exposició a la Sala Vayreda titulada "L'art d'avui", que aplegava tretze artistes catalans majoritàriament d'avançada i representatius dels principals corrents del moment (informalisme, noves figuracions, realisme social, etc.)¹³⁹. Entre els autors seleccionats n'hi havia dos d'Olot, Josep Pujol i Jordi Curós. El primer hi era pel paper referencial que havia jugat per als joves més inquietos, mentre que el segon, que mostrava unes obres informalistes, pel seu compromís amb la contemporaneïtat plàstica. La presentació va anar a càrrec de Joan Teixidor que advocava per recuperar l'esperit d'obertura de la ciutat cap a tota mena d'inquietuds i tendències estètiques, tal com havia fet a finals del segle XIX vers els Galwey, Llimona o Rusiñol, o vers els Lu Pascual, Nogués, Labarta o Rebull durant els anys trenta. I apuntava contra la rutina i el pes dels tòpics:

"Hi ha un equívoc que lliga d'una manera perillosa la pintura olotina a un determinat corrent expresiu que si fou lícit en un temps no vol dir que sigui viable sempre. No parlo de paisatge, naturalment; parlo d'una manera de veure'l. El paisatge, la realitat, persisteixen sempre com a base d'una visió o d'una sensibilitat"

Teixidor acabava el seu text amb un clam a favor de la represa d'aquesta altra tradició, la "nostra bona tradició", aquella que se situaria lluny del conformisme, el tancament i la reiteració mecànica,

per tal que "l'art sigui una vegada més una aventura on jugui i s'arrisqui tot l'home"¹⁴⁰.

Novament la recepció pública de la mostra va generar les tres grans línies valoratives ja explicitades arran de l'anterior confrontació, per bé que caldria introduir-hi alguns matisos. Un primer aspecte significatiu és que el plantejament més tradicionalista va tenir una escassa plasmació en la premsa. Cal tenir present que, com ja hem comentat, la política cultural de l'Estat espanyol assumia els plantejaments artístics formalment més avançats com a estratègia propagandística i autolegitimadora¹⁴¹. No casualment l'autor local emergent més premiat i recolzat per les institucions oficials fou L. Quera, amb una obra homologable amb les tendències internacionals del moment¹⁴². No ha de sobtar doncs que la majoria dels comentaristes habituals d'art a la premsa oficial no tinguessin cap inconvenient a defensar "L'art d'avui"; mentre que el setmanari d'Acció Catòlica, on el pintor Sebastià Congost exercia de crític d'art, prenia una actitud més distanciada. Entre els primers, Moli entenia que la mostra era *una exposición de arte puro. De hombres que no han hecho concesiones. De artistas que representan nuestra época con todos sus defectos y todas sus ventajas*¹⁴³. O Armengol subratllava la importància de l'esdeveniment pel que representava de renovació artística i d'obertura cultural de la ciutat. Segons ell, en l'exposició *late un despertar por la revalorización de la inquietud artística de nuestra ciudad y el deseo (...) de entroncar Olot con su adecuada proyección y contacto exteriores*. Fins i tot, la retòrica més grandiloqüent d'Armengol es desbocava en considerar que la iniciativa suposava un *reencuentro de Olot con su destino extralocal, eterno e histórico*¹⁴⁴. No podem obviar el fet que l'exposició s'oferia en un espai depenent de l'Ajuntament, i que hi havia per tant una intenció de capitalitzar políticament les rendes simbòliques que podia oferir la mostra. Per la seva part,

¹³⁹ Els artistes representats en l'exposició eren M. Bolumar, A. Cumella, J. Curós, M. Girona, J. Guinovart, F. Lerín, A. Plaza, A. Ràfols Casamada, J. Pujol, J. M. Subirachs, F. Todó, X. Valls i M. Villèlia.

¹⁴⁰ Totes les cites estan extretes de l'escrit de Joan TEIXIDOR, publicat al programà de mà de l'exposició "L'art d'avui", Sala Vayreda, del 18 al 27 d'octubre de 1963.

¹⁴¹ Vegeu sobre aquest tema, Gabriel UREÑA, *op. cit.*; Angel LLORENTE, *op. cit.*; Miguel CABAÑAS BRAVO, *Política artística del franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

¹⁴² Les diferències entre Curós i Quera quant a la seva actitud i a la difusió i recepció social de llur obra, són força notables. Així, l'esforç renovador del primer fou molt primicer i apassionat, adoptà un cert agosament vers el món cultural dominant i es va recolzar força en institucions de la societat civil. En canvi Quera, de formació acadèmica, va seguir un procés més gradual, d'adaptació progressiva als canvis que vivia l'entorn artístic, la seva trajectòria va ser més lineal i va mantenir unes vinculacions bastant més marcades amb el món oficial establert. Vegeu Narcís SELLES, "Leonci Quera: Escultura en planxa de ferro nº 1 (1963)", *L'obra del mes*, nº 224, Girona: Museu d'Art de Girona, agost de 2003.

¹⁴³ M. [Moli], "L'art d'avui", *¡Arriba España!*, nº 1257 (26-10-1963).

¹⁴⁴ L. A. [Lluís Armengol], "Un bello mensaje que nos llega", *¡Arriba España!*, nº 1257 (17-10-1963).

Ramon Grabolosa, des de *Serra d'Or*, considerava que l'exposició havia estat "un nou intent per vitalitzar el clima artístic d'aquesta ciutat" i "un fet de singular transcendència, un inici fructífer d'obertura"¹⁴⁵. El posicionament de Mir no fou tan entusiasta com el dels seus companys de redacció a la revista local. En primer lloc es referia al possible exclusivisme implícit en el títol de la mostra, "l'art d'avui", ja que segons ell hi havia altres formes d'art, fins i tot antagoniques a les que es mostraven a l'exposició, que s'haurien de considerar tan vàlides i contemporànies com aquelles. Però malgrat aquest matís, que hem de relacionar amb la seva voluntat harmonitzadora¹⁴⁶, féu una lloa significada, amb el seu estil pintorescament rocambolesc, dels artistes representats:

*cabe señalar, quiérase o no, el valor auténtico de los expositores y el incentivo morfológico de las transformaciones pictóricas y pictográficas, mágicas y cerebrales, poéticas e ingenuísticas, realista objetivistas y geroglíficas [sic], subjetivas y surrealistas, en especulación distintiva y calitativa*¹⁴⁷.

Una altra visió no excessivament distant de la de Mir, en allò de buscar el punt mig de les coses, però més escèptica en la valoració de les obres presentades i amb una major voluntat reflexiva, es preguntava si *¿no será posible adelantarse al tiempo, que todo lo purifica, y tratar de entender lo bueno y lo malo que hay en toda manifestación artística?* I, advocant per una actitud de diàleg, assumia la possibilitat de revisar conceptes i modificar idees, *pero siempre de una manera racional i constructiva*¹⁴⁸.

A *Olot-Misión* van aparèixer els escrits més distants cap a l'exposició i cap al col·loqui que es va fer amb la presència de Joan Teixidor i alguns dels artistes participants en la mostra. En un primer text, l'articulista manifestava que el debat va ser "agriós i pun-

xant" i que "no va haver-hi manera d'entendre's". I acusava els promotors de tractar de "quasi atrassats [sic]" els qui no comprenien "aquesta nova manera de pintar". I es preguntava retòricament "no sé què pensarien els mestres de l'Escola olotina com els Vayreda, Pascual, Llimona, etc. (...) em sembla que es taparien les orelles per no avergonyir-se"¹⁴⁹. Un segon article, més moderat, reblava el clau:

*El inconformismo y ansiedad renovadora de todos merece nuestra aprobación. No obstante, esta misma ansiedad y obedeciendo a la libertad personal e íntima que se otorga al artista, ha motivado —según nuestro juicio— algunas creaciones extrapictóricas, que si bien gozan de un audaz ingenio y expresión, dejan de responder a una autenticidad pictórica*¹⁵⁰.

La principal reacció en contra de "L'art d'avui" va venir en forma d'una mostra col·lectiva de rèplica, celebrada al Centre Excursionista, que feia broma i pretenia ridiculitzar els plantejaments i les obres presentades en la primera exposició. Alguns dels seus impulsors estaven vinculats a l'Orfeó Popular Olotí i el seu diguem-ne ideòleg era Joan Casulà, que ja havia participat en l'anterior polèmica defensant els postulats més tradicionalistes¹⁵¹. Els participants en la mostra alternativa s'alineaven majoritàriament entre aquests sectors. Sembla que les dues exposicions van tenir un gran èxit de públic i es van convertir en objecte popular de discussió i conversa. La iniciativa reactiva, però, no va rebre cap suport a la premsa. Moli va defensar el dret a la crítica, al dissentiment i a la revolta, però *lo que no podemos admitir de ninguna manera es la rebelión negativa*¹⁵², mots amb què blasmava l'intent denigrador. Ni tan sols l'anònim articulista d'*Olot-Misión* que havia censurat la primera mostra, s'hi va mostrar comprensiu¹⁵³.

¹⁴⁵ Ramon GRABOLOSA, "Olot i l'actualitat artística", *Serra d'Or*, n° 9, setembre 1964, pp. 31-32.

¹⁴⁶ Aquesta actitud cal vincular-la tant amb la voluntat de mantenir el caràcter unitari del Cràter d'Art, ja esmentat abans, com amb la funció conciliadora que hi intentava exercir el mateix Mir. Però quan el Cràter d'Art entra en crisi i deixa d'exercir la funció d'espai comú de trobada, Mir tendirà a ser més crític en les seves ressenyes. Vegeu, per exemple, *¡Arriba España!*, n° 1408 (1-10-1966).

¹⁴⁷ José M. MIR MAS DE XEXÀS, "L'art d'avui", *¡Arriba España!*, n° 1260 (9-11-1963).

¹⁴⁸ LUCAS, "Coloquios", *¡Arriba España!*, n° 1257 (26-10-1963), p. 8.

¹⁴⁹ BUSKEM, *Olot-Misión*, n° 414 (26-10-1963), p. 12.

¹⁵⁰ P., "Exposición de arte vanguardista en la Sala Vayreda", *Olot-Misión*, n° 416 (9-11-1963), p. 12.

¹⁵¹ Joan Casulà, en plena polèmica, va publicar els fragments d'un manifest titulat "La pintura dels sons, sorolls i olors", de l'any 1922, d'afiliació futurista, tant per continuar amb la mofa, com per demostrar "que aquestes coses no són inventades d'ara". Tot i el seu protagonisme, Casulà es presentava com aliè a la controvèrsia, "no volem immiscuir-nos en tot això", deia. Arxiu Casulà, "Pintura futurista", *Olot-Misión*, n° 416 (9-11-1963), p. 13.

¹⁵² MOLI, "A propósito de una exposición", *¡Arriba España!*, n° 1259 (2-11-1963), p. 4.

¹⁵³ BUSKEM, "Els avantguardistes", *Olot-Misión*, n° 416 (9-11-1963), p. 13.

Signes d'obertura ideològica, animació sociocultural i dissentiment públic

Va ser sobretot en els anys seixanta i primers setanta, fruit dels esforços de la ciutadania, dels efectes derivats dels canvis en les polítiques econòmiques del règim i de la reintegració en un mercat internacional que vivia uns moments de bonança i que va propiciar un augment de la demanda de béns i serveis i l'increment de les inversions estrangeres, quan es van registrar les més grans transformacions en l'estructura productiva i en el desenvolupament de la indústria local. Dos dels trets que van caracteritzar la realitat de la comarca foren el nivell comparativament alt tant del valor de la producció industrial, on destacaven els sectors del tèxtil i les indústries càrnies, com el de la renda per càpita, que cal atribuir més a una taxa d'activitat i d'ocupació molt per sobre de la de Catalunya i de l'Estat espanyol, que no pas a una gran productivitat o a uns salaris elevats¹⁵⁴. Gràcies als efectes del procés industrialitzador, Olot va experimentar un important creixement econòmic, urbanístic i poblacional, fins al punt que en poc més de vint anys quasi va doblar el seu nombre d'habitants. Un augment que, majoritàriament, fou el resultat de l'arribada de població immigrada atreta per l'oferta de treball¹⁵⁵.

Durant la segona part dels seixanta començà a aparèixer en escena una nova generació nascuda al llarg del període que abraça el pas d'un règim franquista emmirallat en els feixismes europeus cap a un nou model autoritari que buscava aferrissadament la seva pervivència després de la desfeta dels seus referents polítics. Aquesta generació emergent va ser, principalment, la que a Olot encapçalà les mostres de contestació pública cap a determinats aspectes de la dictadura i la que, posteriorment, im-



Representació de l'obra teatral *Procés d'un bruixot* als claustres del Carme l'any 1970. Arxiu Jordi Pujiula.

pulsaria el procés de transició cap al nou sistema parlamentari. S'ha assenyalat la data de 1969 com un dels principals moments en què es visualitza a Olot aquesta oposició incipient, manifestada simbòlicament en el rebuig del Ball Pla, celebració destinada al lluïment d'uns determinats nuclis socials i polítics dominants, i en la progressiva transformació, bàsicament a partir de 1970, del setmanari *Olot-Misión* en un vehicle al servei dels valors democràtics. Aquests sectors joves també van carregar contundentment contra la persistència comercialment exitosa del tradicionalisme pictòric:

“(…) tot això que ara en diuen “escola d'Olot”, parlant de pintura, ¿voleu dir que no es redueix a unes quantes —massa— teles llefiscoses per clavar en un menjador perquè tapin les esquerdes que ha deixat la humitat i el temps? Voleu dir que no s'ha abusat

¹⁵⁴ DD. AA., *La comarca d'Olot. Una aproximació a la seva realitat econòmica*, Barcelona: Ed. Ariel i Banca Catalana, 1966; i Miquel FAIG i Margarida CASTAÑER, *La Garrotxa. Medi natural, estructura econòmica i equipaments socials*, Barcelona: Ed. Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1983.

¹⁵⁵ Entre els anys 1950-1974, arribaren a Olot 8332 persones, de les quals 3250 provenien de la mateixa comarca, 1876 de la resta de Catalunya, 3122 d'altres zones de l'Estat espanyol i 44 d'altres països; vegeu Institut d'Estudis Socials de la Garrotxa, *Olot 17000. Els nous olotins*, op. cit., pp. 51-65.

massa de la bona fe de la gent incauta? Voleu dir que, sota la denominació de “seguidors d’en Vayreda”, no s’hi amaguen les pitjors aberracions de la pintura?”¹⁵⁶

El món cultural, i en concret l'àmbit teatral, esdevingué en aquells anys un dels llocs de trobada i dels espais de sociabilitat més significats. Els muntatges de Pere Planella, iniciats el 1968, amb una escenificació de poemes de Bertolt Brecht, i continuats en anys posteriors amb “Antígona” (1969) i “El procés d’un bruixot” (1970), van servir tant per teixir vincles i relacions entre els sectors més inquiets de la ciutat, com per anar generant una progressiva remor crítica. El grup Espontani i, més tard, el TEDA complementaren aquest moviment, que va confluïr el 1975 en la representació d’“Assassinat a la catedral”. Un grup d’artistes joves com Miquel Plana, Quim Domene, Jaume Bach, Xavier Codina, Toni Agustí o Claudi Casanovas, participaren activament en aquest dinàmica. Precisament Plana i Domene, amb Joan Carrillo, havien constituït el Grup d’Ara¹⁵⁷, que l’any 1968 va presentar a la sala Vda. Armengol la seva primera exposició de pòsters, un mitjà que en aquells moments apareixia investit d’una aurèola de rebel·lia. La temàtica dels cartells recollia alguns dels mites i valors de les subcultures juvenils emergents. L’interès de la mostra ve del fet que va evidenciar un canvi en relació a les preocupacions i els interessos estètics manifestats pels sectors que havien encapçalat la modernització dels anys cinquanta i primers seixanta. En efecte, una bona part de les obres presentades feia visible unes relacions inèdites amb les noves cultures populars i de masses, i alhora reflectia una visió del món fortament condicionada per algunes de les seves representacions mediàtiques. Aquest

esperit antielitista amb components lúdics s’apartava de l’halo mític i aristocratitzant amb què s’havia vingut embolcallant la figura de l’artista, el que l’historiador Thomas Crow ha qualificat encertadament com el distanciament del model heroic de personalitat artística¹⁵⁸.

Al costat d’aquest grup, els membres del qual bàsicament es van formar a Olot, començaren a aparèixer alguns autors que ja disposaven de formació i titulació universitària, com Lluís Badosa Conill, que ben aviat, l’any 1970, va anar a Bilbao per participar en la impulsió de la recentment creada Escola Superior de Belles Arts, Joan Sala Plana, professor de secundària, i, una mica més tard, Àlex Nogué i Rosa Martín. L’any 1971, Sala i Nogué van presentar una exposició conjunta a la Casa de Cultura que bàsicament perllongava determinats aspectes de la poètica d’arrel tapiana, en uns moments que Tàpies era vindicat com un dels iniciadors de l’art pobre. Una de les principals aportacions d’aquests joves universitaris, a part de la seva labor didàctica, fou la de difondre en la premsa local i mitjançant actes i exposicions els darrers corrents i els grans esdeveniments artístics internacionals¹⁵⁹. En el terreny de la producció visual, Badosa realitzà una sèrie de peces experimentals que recollien l’esperit vitalista dels seixanta i posteriorment tractà temes urbans amb referències a la realitat social i política de Catalunya des d’una perspectiva propera a l’hiper-realisme, un corrent que la Documenta de Kassel de 1972 projectà internacionalment¹⁶⁰. A més, Sala va passar a col·laborar amb Lluís Sacrest, que llavors ocupava la regidoria de cultura de l’Ajuntament, i va impulsar diverses iniciatives al voltant de temes artístics d’actualitat¹⁶¹. Mentre que Nogué esdevindria l’in-

¹⁵⁶ Alfred SARGATAL, “Bloc de notes. Divagacions”, *Olot-Misión*, nº 714 (6-9-1969). L’autor defensava els “vells mestres”, els pares fundadors Vayreda i Berga, davant dels seus presumptes hereus, i confrontava aquest tradicionalisme amb l’obra de Leonci Quera, al voltant de la qual afirmava que s’havia produït el silenci. Una apreciació inexacta, com hem vist en pàgines anteriors, però que si més no li servia per afermar la seva crítica.

¹⁵⁷ El Grup d’Ara celebrà tres mostres, a més de la ja citada a la galeria Vda. Armengol exposaren gravats a la Francesc Armengol el 1971, i l’any següent –amb la incorporació de Fidel Barcons– gravats, dibuixos i ceràmiques a la sala municipal de Camprodon. Dos dels membres del col·lectiu, Domene i Plana, col·laboraven com a il·lustradors i ninotaires a *Olot-Misión*, que publicà en les seves pàgines alguns treballs del grup. A la revista, també hi publicà acudits i dibuixos Jaume Bach.

¹⁵⁸ Thomas CROW, *The Rise of the Sixties. Americans and European Arts in the Era of Dissent 1955-69*, Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1996. Versió en castellà, *El esplendor de los sesenta*, Madrid: Akal, 2001, pp. 8-9.

¹⁵⁹ Les publicacions que van acollir alguns dels seus principals articles foren *Puigsacalm* (1965), en el cas de Badosa, revista de curta durada impulsada per D. Moli i vinculada a sectors econòmics que propugnaven la potenciació d’Olot com a centre turístic. Badosa fou un dels promotors del Centre d’Iniciatives Turístiques al costat del director de l’Hotel Montsacopa i Àngel Terme. Més tard, Badosa, Sala i Nogué col·laboraren a *Voratosca* i *El Cruscat*, suplement literari de *La Garrotxa* i *Olot-Misión* respectivament. En ambdós casos, Moli també hi jugava un paper dinamitzador destacat.

¹⁶⁰ Després vindria l’aportació més coneguda de Badosa –les “Macroestructures”–, indestruïble de la seva inserció en la realitat sociocultural de Bilbao i d’un paisatge visual marcat per l’empremta de la indústria siderúrgica. Una catalogació molt exhaustiva de l’obra de l’artista, a Carmen Gloria SOBRIÑO SÁNCHEZ, *Luis Badosa: Vida y obra*, Bilbao: Departamento de Pintura-Universidad del País Vasco, gener 1996 [tesi doctoral, versió en CD].

¹⁶¹ Destaquem, entre altres, l’exposició “Ja” d’acudits de Perich, Cesc i Chumy-Chúmez, el novembre de 1972; les xerrades sobre la 5ª Documenta de Kassel i la XXXVI Biennal de Venècia, el desembre de 1972; la proposta “Bruix” sobre diverses tendències artístiques contemporànies (Op Art, art cinètic, abstracció, etc.), el febrer de 1973; o l’exposició de Jordi Cerdà, “Concepte mínim”, el maig de 1973. A més, des de la regidoria de Sacrest s’impulsaren diverses propostes que pretenien obrir el debat cap a les vies democràtiques, com ara el cicle de conferències “Aspectes de l’actual problemàtica catalana”, el marc de 1973, amb la presència de Manuel Ribas, Oriol Bohigas i Ramon Trias Fargas.

troductor de les pràctiques conceptuals a Olot des d'un enfocament de radicalitat, no exempt d'ironia, que pretenia qüestionar la mateixa idea d'obra d'art.

El camp artístic també va anar esdevenint un terreny de confrontació ideològica i crítica social, per bé que força moderada i filtrada per contradiccions vàries. Així, per exemple, Josep Ramoneda en un article bastant esbiaixat, a partir d'unes formulacions teòriques de Xavier Rubert de Ventós, blasrava la *alienación figurativa* i la poca modernitat de la pintura feta a Olot, on *se montan paisajes para el consumo con preciosos marcos dorados para comedores burgueses*¹⁶². Una lectura, però, que obviava les propostes locals allunyades d'aquest reduccionisme, així com les realitzacions dels artistes més joves. Poc després, era Quim Espanyol que, mitjançant el concepte de kitsch entès com a antiart, es referia a "la gran quantitat de falsa pintura moderna, les decoracions de tantes cases de nous rics, una infinitat d'objectes d'ús domèstic, el marasme de les fotonovel·les, les cançons de consum, etc"¹⁶³. També valorava l'ús de noves formes de figuració que havia fet el pop art, en tant que recuperació de la intel·ligibilitat i l'arrelament a les coses reals. Finalment, seguint Rubert, advocava per l'art implicat, que responia a un concepte global del disseny com a fonament d'una nova estètica¹⁶⁴.

En un pla més directe, Joan Capdevila establia una vinculació entre interessos econòmics i exercici de poder artisticocultural, i retreia a L. Armengol, personatge significat dins l'estructura del poder polític local, que essent propietari d'una galeria d'art tingués alhora cura dels comentaris artístics a la premsa oficial. Segons ell, les valoracions que feia de les exposicions a la seva sala eren mera propaganda amb expressions tòpiques que s'anaven repetint una



Miquel Plana, *Poema del televident* (1967)

vegada i una altra, "panegírics barrocs molt semblants, fos qui fos el qui exposava". I li demanava que "plegui de fer *crítiques* i ho deixi per altra gent que, per la seva situació, no es trobin tan lligades per interessos de tot tipus"¹⁶⁵.

Armengol en la seva resposta es presentava com a mer redactor de les opinions d'un suposat col·lectiu, però del qual no esmentava cap dels seus membres, que signava Artis-equip¹⁶⁶, i refusava que intentés exercir cap mena de monopoli en l'escena artística olotina. Moli es va afegir a la polèmica per donar suport als mots de Capdevila, i denunciar *un caciquismo demoleedor* i un *equipo (que) sólo actua cuando se refiere a una sala determinada*¹⁶⁷.

¹⁶² J. RAMONEDA MOLINS, "La pintura olotense: Del arte al consumo", *Olot-Misión*, nº 731 (10-1-1970), p. 6. L'article fou contestat per un grup de pintors que, amb una part de raó, manifestava que aquesta pintura ancorada en el passat existia a tot arreu, alhora que citava els noms de Curós i Quera com a exemples de modernitat. Cal dir, però, que alguns dels signants no s'allunyaven gaire de l'orientació immobiliària criticada per Ramoneda. Joan VILÀ MONCAU, Ramon BARNADAS, Pere GUSSINYÉ, Joan GRANADOS LLIMONA i Joaquim MARSILLACH, "Cinc pintors contesten", *Olot-Misión*, nº 732 (17-1-1970), p. 8.

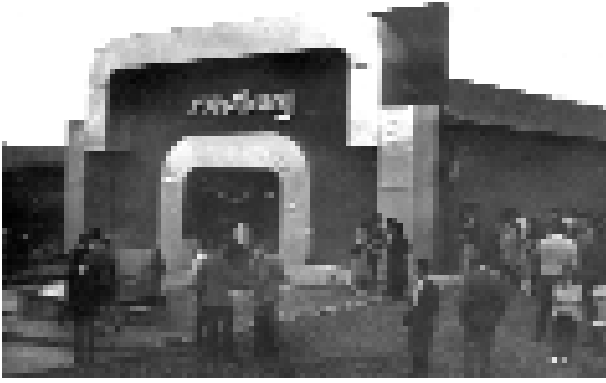
¹⁶³ Q. E. [Quim Espanyol], "El kitsch o les pasterades dels falsos artistes", *Olot-Misión*, nº 836 (12-2-1972), p. 11.

¹⁶⁴ Q. E. [Quim Espanyol], "Plaer i avoriment en l'art contemporani", *Olot-Misión*, nº 869 (14-10-1972), p. 7 ; i "La pintura malalta", *Olot-Misión*, nº 870 (21-10-1972), pp. 10-11.

¹⁶⁵ Joan CAPDEVILA, "Entorn a les crítiques d'art", *Olot-Misión*, nº 781 (9-1-1971).

¹⁶⁶ ARMENGOL, "Contestant al Sr. Joan Capdevila", *Olot-Misión*, nº 782 (16-1-1971), p. 8.

¹⁶⁷ MILO [Domènec Moli], "El caciquismo y la crítica", *Olot-Misión*, nº 782 (16-1-1971), p. 12.



La discoteca Sansburg, un dels locals olotins d'oci amb més predicament durant la primera meitat dels anys setanta.



Cartell de l'exposició de Joan Sala i Àlex Nogué a la Casa de Cultura l'any 1971.

Els mots de Moli van provocar una resposta airada d'Armengol, que també atribuïa al seu antagonista un afany exclusivista i la voluntat d'hegemonitzar la crítica artística per treure'n beneficis personals, alhora que li recriminava que escrigués i tingués responsabilitats en el setmanari oficial i que al mateix temps exercís de comentarista d'art a *Olot-Misión*¹⁶⁸, esdevingut portaveu dels nuclis opositors. L'enfrontament entre aquestes dues persones serà força constant en aquest període, en una pugna on es barrejaven motivacions molt diverses, i que també prenia la forma d'una mena de pols per capitalitzar representativitat simbòlica en el camp artigràfic. D'altra banda, tampoc no es pot obviar el fet que la progressiva activació del mercat de l'art, sobretot des de final dels anys seixanta, i el seu espectacular crescendo, van trencar la pràctica situació d'exclusivitat que mantenia Armengol en el terreny comercial a la ciutat. L'aparició de Les Voltes, dirigida per un extreballador del galerista, Josep Aulinas, va suposar que alguns dels artistes de més anomenada que fins llavors havien estat vinculats a l'antiga sala passessin a incorporar-se a la nova galeria. Aquest fet es troba a la base d'algunes de les reaccions d'Armengol, el qual mantindrà nombrosos enfrontaments dialèctics amb diversos sectors ciutadans allunyats de les seves posicions.

Durant aquests primers anys de la dècada, el plantejament crític de Moli va experimentar una certa transformació, ja que va tendir a abandonar el to de radicalitat i exigència estètica dels cinquanta i primers seixanta, en què s'havia destacat pels seus sovintejats blasmes cap a obres que considerava excessivament comercials o poc arriscades artísticament, per passar a adoptar una actitud més condescendent en el pla artístic. I alhora es convertia en valador d'un determinat grup d'autors¹⁶⁹, que es va anar fent més ampli i indiscriminat en funció de l'increment de la dinàmica mercantil. D'aquesta manera,

¹⁶⁸ L. A. [Lluís Armengol], "Replicando a Milo", *Olot-Misión*, nº 792 (27-3-1971).

¹⁶⁹ L'any 1970, Moli va publicar el recull *Decatrilogia* on recollia l'obra de tretze artistes olotins força representatius de la postguerra ençà, en concret J. Aulí, R. Barnadas, J. Clapera Mayà, F. Comellas, S. Congost, J. Curós, J. Granados Llimona, R. Griera, P. Gussinyé, M. Oliveras, P. Planapuig, J. Pujol i J. Vayreda Canadell. Mentre que una part d'aquests autors suposaven una opció més aviat continuista, uns altres havien introduït en la seva obra certes modificacions estilístiques o temàtiques. En tot cas, no era una proposta de futur sinó més aviat una mena de recapitulació del passat i un intent de fixar valors en un mercat en ascens. L'edició va anar a càrrec del mateix Moli i de Vicenç Coromina, futur propietari de la sala Quatre Cantons i un dels principals beneficiaris del boom comercial d'aquells anys. La major part d'aquests pintors, avalats per Moli, seran protagonistes de dos números seguits d'*Olot-Misión*, "L'Art vist per alguns pintors olotins (1 i 2)", nº 787 (20-2-1971) i 788 (27-2-1971).

Moli donava un gir significatiu a la seva anterior perspectiva, fins al punt de valorar positivament els efectes del desvetllament econòmic en el terreny creatiu amb aquests mots:

“Darrerament el fenomen artístic a la nostra ciutat està passant tots els límits que els més optimistes podien somniar. Avui veiem amb agradable sorpresa que tots els olotins volten, comenten, busquen... i compren! art. Aviat podrem dir que tothom corre amb un quadre sota el braç. Cal pensar que aquest efecte [sic] per la pintura respon, a més d'un despertar del gust per aquestes coses, a un adonar-se de què [sic] l'art també és rentable com a inversió”¹⁷⁰.

Una part força significativa dels pintors olotins que perllongaven els ressons de l'anomenada Escola olotina, assoliren una certa projecció supralocal i proveïren de quadres tant uns sectors benestants culturalment conservadors, com unes capes mitjanes emergents, però dotades d'escàs capital cultural, que buscaven uns signes de distinció denotatius del seu nou estatus¹⁷¹. Cal dir que en aquesta nova situació les obres en qüestió perderen el seu antic sentit ideològic, quan funcionaven com a correlats simbòlics de l'ordre politicosocial de la postguerra, per passar a funcionar fonamentalment com a simples productes de consum. En aquests anys, foren força nombrosos els autors d'Olot que es van poder professionalitzar i que signaren contractes amb galeries i marxants¹⁷². Un procés que també cal relacionar amb la crisi en què va caure la indústria de la imatgeria religiosa, sobretot arran de les noves directrius emanades del Concili Vaticà II, cosa que va contribuir a la decisió d'un grup força nombrós d'arte-

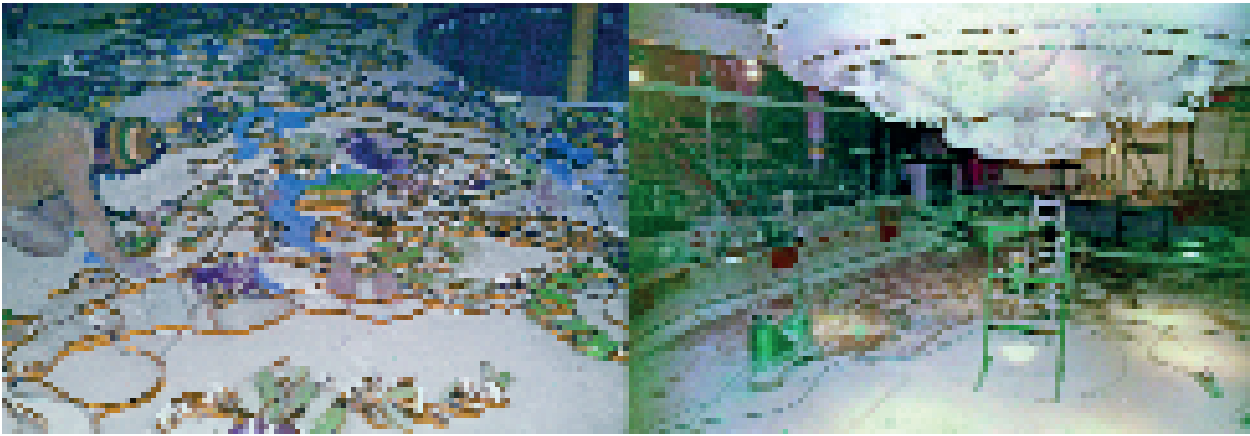


Quim Domene, cartell anunciador de l'obra teatral *Grandesa i decadència de la ciutat de Mahagonny* (1971), basada en un text de Bertolt Brecht. Edició: Grup Espontani del Centre Catòlic Olot.

¹⁷⁰ MOLI, "Notes relacionades amb l'art", *Olot-Misió*, nº 901 (26-5-1973), p. 11.

¹⁷¹ El capital cultural d'una persona, segons Bourdieu, es mesura pels seus estudis, coneixements intel·lectuals, nivell sociocultural familiar, etc. Un conjunt de valors adquirits que es relaciona amb el capital econòmic, però que no s'hi identifica. Els mecanismes pels quals les classes mitjanes intenten distingir-se de les capes inferiors imitant les actituds de les classes superiors o lliurant-se a pràctiques substitutòries –en el cas que ens ocupa adquirint pintures de paisatges– són estudiats per Pierre BOURDIEU, a *La Distinction. Critique social du jugement*, París: Ed. Minuit, 1979. Versió en castellà, Madrid: Taurus, 1998

¹⁷² Per saber el nivell de professionalitat dels artistes d'Olot, de mitjan dels anys seixanta a mitjan dels setanta, pot ser útil atendre la seva afiliació a la Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes (ANSIBA), integrada al sindicat vertical. Cal dir que els autors que en formen part hi consten en tant que treballadors autònoms, no hi apareixen per tant aquells que ja cotitzen a la Seguretat Social pel seu treball en algun taller o empresa. Algunes de les persones incloses en la relació hi són més com a petits artesans, que no pas com a productors artístics. D'altres, només van formar-ne part un curt període de temps. La llista inclou els noms següents: R. Barnadas, J. M. Mir Mas de Xexàs, J. Farrés, L. Carbonell, R. Griera, J. Granados, J. Gelis, J. Ferrés, M. Duran, I. Subirana, A. Rosa, P. Plana Puig, F. Comellas, J. Augé, M. Bosch Pla, J. Aulí, L. Feixas, J. Vilà Moncau, X. Carbonell, M. Fluvià, E. Rovira, J. M. Vayreda Canadell, D. Torres i M. Plana. Els autors que van jugar-hi un paper més destacat, sigui per la seva implicació personal sigui pels càrrecs que van ocupar-hi, foren R. Barnadas, L. Carbonell i J. Vilà Moncau. Un cas especial és el de L. Quera que, arran dels seus contactes amb alts càrrecs del sindicat a Madrid, fou un dels tres artistes de la regió de Girona que va assistir a la "I Asambleja Nacional de Artistas Plásticos", celebrada el 1963 a Madrid, on es posaren les bases de l'organització. Els altres dos assistents foren E. Xargay i F. Torres Monsó. Hem extret aquestes informacions de la documentació que es conserva a l'AHG, Fons de la Central nacional de sindicatos (AISS), 1942-1977, signatura 2841. D'altra banda, un estudi xifrava en noranta-vuit el nombre d'artistes olotins en actu l'any 1978, dels quals trenta-tres es dedicaven exclusivament a la producció artística; a Joan CAPDEVILA, Kim DOMENE, Jordi PUJULIA, Sigrid WERNING, "El mercat de l'art a Olot", *Olot-Misió*, nº 1179 (22-12-1978).



L'Envelat del Follet era una discoteca singular –mena de gran escultura habitable- que va dissenyar a Olot l'artista banyolí Lluís Güell. Foto: Teia Pujol.

sans dels tallers de sants que, en veure perillar el seu lloc de treball, optaren per convertir-se en productors artístics autònoms.

En la creació d'aquest ambient inèdit de receptivitat artística i d'especulació comercial, d'ampli conreu de la pintura i de seguiment més o menys rutinari d'uns determinats cànons estètics, també hi va jugar un paper destacat l'Escola de Belles Arts i Oficis, en tant que dispensadora de legitimitat cultural. Des del 1970 estava dirigida pel pintor d'origen vigatà, Joan Vilà Moncau, format a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona, coneguda popularment com la Llotja. Vilà gaudia d'un cert reconeixement com a artista més enllà de l'estricta marc local i dels àmbits més tradicionalistes, i havia tingut cura de la decoració de nombroses esglésies i locals varis. El nou director va introduir a l'Escola diverses innovacions, com la celebració anual d'una exposició d'un autor forà reconegut (Cardona Torrandell, Vila Casas o Evarist Vallès, entre altres), mostres col·lectives de gravat o cursets d'estiu¹⁷³. El centre, però, continuava malvivint de les aportacions de l'Ajuntament, ja que la Diputació havia tendit a limitar la seva aportació. Aquesta situació de penúria fins i tot va motivar una

crida de la Cambra de Comerç gironina a fi que l'empresariat local contribuís econòmicament al sosteniment de l'Escola.

L'augment de la demanda artística va propiciar l'obertura de nous espais comercials. Així, el 1974 va veure la inauguració de la galeria Sant Lluç, propietat d'Arcadi Calzada vinculat a *Olot-Misión*, amb una exposició de Modest Cuixart, i l'any següent es va obrir la galeria Quatre Cantons. El 1975 se celebrà la I Subhasta d'Art promoguda per la Sant Lluç al principal hotel de la ciutat, el Montsacopa. L'assistència d'unes tres-centes persones, de les quals només van licitar una quarantena, que "a l'hora de la veritat quedaren reduïdes a una dotzena"¹⁷⁴, evidència el caràcter d'espectacle social que va adquirir l'esdeveniment. Les sales Leonci Quera, Montseny i Galeria d'Olot, aquesta darrere dirigida per Moli, es van inaugurar el 1976. Una situació que feia que Joan Casulà, esdevingut cronista oficial de la ciutat, arribés a proposar com a eslògan de promoció turística el lema "Olot, la ciutat on l'art sardolla"¹⁷⁵. En aquest context, el 1975 es va instaurar el Concurs-Beca de Pintura Ciutat d'Olot¹⁷⁶, que passava a substituir el Concurs de pintura, que es trobava en un estat agònic.

¹⁷³ En aquest període obert per Vilà Moncau van donar classes a l'Escola Lluís Carbonell, Montserrat Mas –que es incorporà al centre quan el dirigia el seu pare, Bartomeu Mas-, Juli Bataller, Jesús Vilalta –l'únic que cursaria estudis universitaris-, Xavier Vinyolas, Joan Ferrés, Antoni Fernández de Castro o Clapera Mayà.

¹⁷⁴ L'autor local que hi assolí una major cotització fou Joaquim Marsillach. Vegeu Joan CAPDEVILA i TIBULL, "I Subhasta d'Art", *Olot-Misión*, nº 1015 (19-9-1975).

¹⁷⁵ Joan CASULÀ, "Els 4 Cantons", *Olot-Misión*, nº 1865 (17-10-1975).

¹⁷⁶ Els autors guardonats foren Ramon Pujol Boira i una menció per a Lluís Roura (1975); Lluís Roura i mencions per a Pau Rodríguez i Cruañas (1976); Josep Perpinyà i mencions per a Ramon Pujolà, Dai Bih-in i Pau Rodríguez (1977); Josep M. Peré Solanilla i mencions per a Quim Domene, Maria Josep Sadurní i Josep Ministrall (1978), a *Premis-Beques d'Art d'Olot (1965-1989)*, op. cit.



Experiències sobre un tema

Miquel Plana i Quim Domene, cartell de la sèrie *Experiències sobre un tema* (1973).



I Subasta d'Art a l'Hotel Montsacopa, 1975. Foto: Jesús Coma.

L'any 1974, es va registrar un avanç polititzador, ja que es va constituir el que seria el principal partit de la transició a Olot, Convergència Socialista de Catalunya, el futur PSC; i *Olot-Misión* va aprofundir el seu compromís democràtic. Els periodistes Narcís-Jordi Aragó i Pere Madrenys, vinculats al catolicisme progressista, assessoraren en el procés de reestructuració del setmanari. Aquest clima va afavorir una certa reactivació de l'acció col·lectiva, i es va crear el Grup 9 de 9, impulsat bàsicament pel mateix nucli del Grup d'Ara¹⁷⁷. D'altra banda, a finals d'any, la jove Sigrid Werning, d'origen alemany i companya de Joan Capdevila, va passar, amb el pseudònim Tibull, a fer-se càrrec de la crítica d'art a *Olot-Misión* amb una voluntat de rigor i el nivell d'independència que li atorgava la seva desvinculació d'interessos mercantils immediats. La intenció que manifestava la nova comentarista era fer "una observació atenta seguida d'una opinió" de les exposicions. Una mirada crítica, afirmava, que "d'acord amb la seva fun-

ció no pot deixar de ser subjectiva, però volem que es fonamenti i sigui possible el control a partir dels elements objectius de les obres"¹⁷⁸. Així, les seves lectures intentaràn compaginar un vessant descriptiu amb una recerca de la lògica formal interna de les produccions plàstiques objecte de valoració. Una orientació de caire eclèctic que va mantenir en els seus diferents comentaris.

La seva primera ressenya, però, ja va rebre la desqualificació d'Armengol, que li deia que *la crítica como tal crítica debe ser ante todo objetiva y no subjetiva, precisamente por su misma función*. La causa era que, al seu entendre, Tibull discriminava els artistes *según donde y de quien se trata*¹⁷⁹, amb aquests mots volia donar a entendre que el motiu de la valoració desfavorable que havia fet del pintor que exposava a la seva galeria era deguda a un sentiment d'animadversió cap al que ell representava. La resposta d'Armengol, i moltes altres actituds reactives simi-

¹⁷⁷ El Grup 9 de 9 estava format per M. Plana, Q. Domene, J. Carrillo, J. Granados Llimona, V. Julià, E. Parejo, F. Barcons, I. Calonge i Queralt. Van celebrar exposicions a Girona i Figueres.

¹⁷⁸ TIBULL [Sigrid Werning], "Art", *Olot-Misión*, n° 976 (8-12-1974), p. 9.

¹⁷⁹ L. A. [Lluís Armengol], "Ventanal", *La Garrotxa*, n° 1823 (14-12-1974).



Àlex Nogué, *Trencacaps* (1975).

lars, poden relacionar-se amb la creixent emergència d'opinions i plantejaments que anaven qüestionant l'univers de valors i l'ordre polític que ell continuava defensant.

La construcció de la imatge idealitzada d'Olot com una ciutat abocada a l'art i la cultura, es va veure reforçada l'any 1974 amb l'edició dels llibres de Carme Sala i de Ramon Grabolosa¹⁸⁰. Dues aportacions que, en bona mesura, perllongaven la línia historiogràfica que representava Joaquim Danés. Per la seva part, Grabolosa havia jugat un paper força rellevant en la dinàmica artística olotina des dels seus articles a la premsa local, primer al setmanari oficial i després a *Olot-Misión*, on se situava en una volguda línia de moderació, allunyada, segons ell, "de l'agressivitat (...) de la majoria dels components de la redac-

ció"¹⁸¹. En aquells moments, l'escriptor, home d'ordre i de tarannà liberal, s'alineava al costat dels nuclis favorables a una opció de reforma política, una mica a redòs del que acabaria representant l'industrial Ramon Sala, futur dirigent de CDC i senador a les Corts espanyoles, o el principal intel·lectual d'aquests sectors socials conservadors d'adscripció burgesa, Josep Pla. Grabolosa, a partir d'algunes col·laboracions en mitjans prestigiosos de fora d'Olot, com *Destino* o *Serra d'Or*, també va contribuir a la difusió de l'obra d'alguns dels autors locals més renovadors —Curós i Quera—, l'experiència històrica de l'Escola de Belles Arts, o, en fi, la figura de Josep Pujol, el més valorat per l'entorn sociopolític amb què Grabolosa s'identificava, el vell pintor que, pel seu passat, també fou reivindicat per l'oposició democràtica d'esquerres.

¹⁸⁰ Carme SALA i GIRALT, *Dades històriques de l'Escola de Belles Arts d'Olot*, Olot 1974; Ramon GRABOLOSA, *Olot, en les arts i en les lletres*, Barcelona: Ed. Dirosa, 1974.

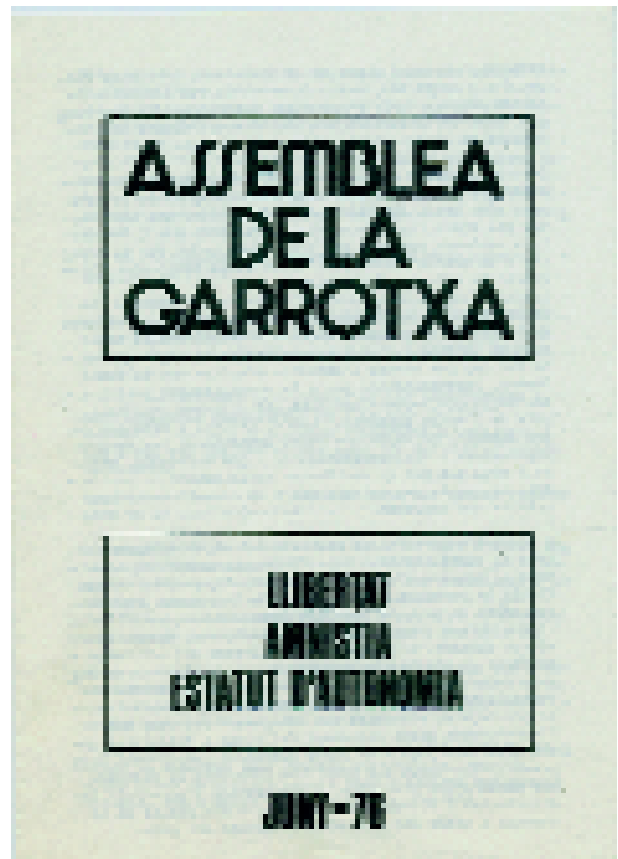
¹⁸¹ ALOT [Ramon Grabolosa], "Una etapa en el periodisme local", *Olot-Misión*, nº 1000 (23-6-1975).

El procés de sortida del franquisme. Noves formes d'autoorganització i activisme en l'àmbit artístic.

La politització creixent que vivia la societat catalana, l'augment de les lluites socials d'oposició i els nous requeriments derivats dels canvis en la situació política que va provocar la mort de Franco, van propiciar la constitució de l'Assemblea de Catalunya a la Garrotxa. Però la seva formació, amb la celebració d'una assemblea constituent, fou força tardana, el juny de 1976, cosa que evidencia la feblesa organitzativa i l'escassa capacitat mobilitzadora que es donava a la comarca. A Olot, CDC ni tan sols existia com a partit, i eren les diverses forces d'esquerra —bàsicament CSC, PSC-R, PSUC i PTE— les que impulsaven la lluita democràtica¹⁸². La primera iniciativa significativa de l'Assemblea Democràtica de la Garrotxa, a banda d'accions d'agitació, fou un document en favor de l'amnistia. Posteriorment participà en l'organització de la Marxa de la Llibertat a Olot i en la manifestació que es féu a continuació.

S'ha de tenir en compte que aquells eren uns moments marcats per la incertesa. Encara no estava gens clar cap a on evolucionarien les coses, ja que hi havia distints projectes en pugna defensats per diferents sectors socials i polítics —els que no volien canviar res, els que acceptaven certs canvis o els que propugnaven un trencament clar amb l'ordre franquista—.

Un dels aspectes que la historiografia ha destacat d'aquella situació, qualificada posteriorment de transició, és la importància de la idea de procés per entendre adequadament la dinàmica confrontacional. És a dir que els avenços i els retrocessos que van existir foren el resultat de la interacció entre els diferents grups de poder i els de l'oposició. Així, per



Portada de la publicació que recull la declaració constitutiva de l'Assemblea de la Garrotxa.

¹⁸² Les vinculacions entre la dinàmica artística i política d'aquells anys a Olot, i en especial l'experiència organitzativa de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, és estudiada en el llibre de Narcís SELLES, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Gaüses: Ed. Llibres del Segle, 1999, pp. 169-188, i 233-241.



Manifestació a Olot convocada per l'Assemblea Democràtica de la Garrotxa l'any 1976. Arxiu Jordi Pujula.

exemple, l'opció continuista defensada per certs sectors del sistema autoritari es veia condicionada pels projectes reformistes dels nuclis més oberts del règim, els quals al seu torn es veien condicionats per l'estratègia rupturista d'una part significativa de les forces democràtiques. En aquest estat tensional, el govern espanyol va haver d'anar modificant la seva política en funció de la pressió que rebia dels diferents agents socials que intervenien en la contesa. I, alhora, l'oposició també va haver d'anar modificant els seus plantejaments en funció de la capacitat de resposta i d'iniciativa dels seus antagonistes instal·lats en les diferents esferes de poder¹⁸³.

A la comarca de Garrotxa, de forma quasi paral·lela a l'articulació de la plataforma política unitària, es van donar els primers passos per intentar organitzar els artistes a fi d'incidir en el procés de lluita, així com per dinamitzar la vida ciutadana, afavorir el debat cívic i recuperar la memòria col·lectiva. Alguns dels autors amb més consciència política ja havien

participat, mesos abans, en el procés de constitució de l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG) i en les seves primeres manifestacions públiques¹⁸⁴. Les persones d'Olot més vinculades a la dinàmica del col·lectiu gironí foren Quim Domene, Claudi Casanovas i Josep M. Mallarach. I també els pintors J. M. Creus Dalgà i Robert Manera, signants del manifest fundacional de l'ADAG, els quals feia poc que s'havien establert a Olot i que tindrien cura de la direcció de la galeria Leonci Quera. Des d'aquesta sala d'art, que naixia afirmant la seva voluntat modernitzadora, es va propiciar la participació d'autors locals en algunes mostres de l'ADAG, especialment l'homenatge a Carles Rahola.

El referent gironí va ser determinant en la formació del grup olotí, però a la pràctica les diferències entre les dues experiències foren molt nombroses, fruit d'un cúmul de circumstàncies de tot ordre. D'una banda, el context polític era força diferent, a Olot la capacitat de maniobra de l'oposició antifranquista re-

¹⁸³ Sobre la transició, que disposa d'una amplíssima bibliografia, vegeu Borja de RIQUER i Joan B. CULLA, "El franquisme i la transició democràtica (1939-1988)", dins *Història de Catalunya*, volum VII, Ed. 62, Barcelona 1989, pp. 425-446; Manuel TUÑÓN de LARA, dir., "Transición y democracia (1973-1985)", dins *Historia de España*, Barcelona: Ed. Labor, 1992; Carme MOLINERO i Pere YSÀS (dir.), *De la dictadura a la democràcia 1960-1980*, vol. XI d'*Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, dirigida per Borja de Riquer, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998. Més recentment, Pelai PAGÈS BLANCH (dir.), *La transició democràtica als Països Catalans*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2005.

¹⁸⁴ El manifest fundacional de l'ADAG va aparèixer el març de 1976, i la seva primera exposició fou el mes següent a la Casa de Cultura de Girona.



“Art al carrer” (1976), pintada de murals impulsada per l’Assemblea d’Artistes de la Garrotxa. Foto: Àlvar Farré.

sultava més limitada, les complicitats amb els sectors reformistes del règim pràcticament no existien, i el control ideològic i social de la població era molt més gran. Aquesta situació feia que els artistes, com la majoria de la ciutadania, manifestessin bastants preocupacions cap a formes de vinculació política directa. Així, l’AAG no es va arribar a integrar com a tal dins l’Assemblea de la Garrotxa, malgrat que alguns autors a títol individual en formessin part. I la base activista del col·lectiu estava formada més per estudiants universitaris i joves alternatius que no pas per artistes consolidats. Una part d’aquests sectors joves, propers als plantejaments de l’activista gironí Damià Escuder, membre de l’ADAG i de l’Assemblea de Catalunya, va editar la publicació *Cardar l’ànec* (1976), inspirada en opcions contraculturals. El dibuixant Toni Huertas Cos “Zappa” era un dels seus elements més representatius¹⁸⁵.

D’altra banda, la visió artística predominant en l’entorn local corresponia a un formalisme purista, que

de fet era la ideologia que s’havia anat divulgant des dels mitjans d’informació olotins. Per tot plegat, no ha de sorprendre que la crítica explícitament política no adquirís una importància central en el seu discurs com a col·lectiu, malgrat el caràcter polític de la seva pràctica, i que força intervencions de l’AAG prenguessin la forma de denúncies, més aviat ingènues i contradictòries, contra la comercialització de l’art i el poc risc i desfasament estètic que manifestaven la majoria d’artistes locals professionals, convertits en assortidors d’un mercat culturalment conservador, majoritàriament petit burgès i de poca exigència intel·lectual. Una de les primeres propostes del grup va consistir precisament en la redacció d’una enquesta adreçada als autors participants en la tradicional Fira del Dibuix en què es recollien algunes d’aquestes preocupacions, si bé, a la pràctica, la iniciativa no reeixí.

Un conjunt de limitacions, en fi, que van condicionar profundament l’aportació del col·lectiu. Al costat dels

¹⁸⁵ Vegeu Narcís SELLES, “Toni Huertas Cos, entre els marges i la carretera”, *A 440 m. sobre el nivell del mar*, n° 42, setembre 1999, pp. 25-27. A *Cardar l’ànec* també van col·laborar, entre altres, Claudi Casanovas i Fidel Barcons, vinculats a la dinàmica artística local. Alguns membres de la colla mantenien relacions d’amistat amb l’artista banyolí Lluís Güell, també vinculat al món *underground*, i van prendre part en les obres de construcció de la discoteca L’envelat del follet, que va dissenyar Güell a Olot.



Dibuix de Pere Pont aparegut a la publicació *Cardar l'ànec*, primavera de 1976.



Instal·lació de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa al local d'Òmnium Cultural arran de la presentació pública del llibre de bibliòfil *Joaquim Danés, el camí d'una vida* (1977).
Foto: Àlvar Farré.

dos autors més compromesos en el projecte, Domene i Casanovas, es van alinear Miquel Plana i Joan Carrillo, posteriorment Xavier Codina i, més endavant, Antoni Santos i Anna Manel-la¹⁸⁶. Aquests artistes constituïren el nucli dinamitzador de les iniciatives de l'AAG, que comptaven amb el suport d'*Olot-Misió*. La decisió de tirar endavant l'assemblea es prengué arran d'un acte força concorregut a la Casa de Cultura olotina on assistiren els membres de l'ADAG, Enric Ansesa, Lluís Bosch Martí i Jaume Fàbrega per explicar l'experiència gironina, que es va agafar com a model. Ben aviat, es va manifestar una reacció en contra del projecte, que cal atribuir a algunes de les persones presents a l'acte pertanyents als nuclis artístics dominants, mitjançant una carta amb pseudònim que adoptava un to de grup i que venia a ser una mena d'avís, "en vista a properes convocatòries", amb l'objectiu d'avortar la mobilització política dels artistes:

"a la reunió celebrada el passat mes d'octubre a la casa de cultura de la nostra ciutat, els artistes com a tals "no hi pintàrem ben res". Els autèntics protagonistes de l'acte foren "uns demòcrates" de Girona, amb els quals, alguns de nosaltres, no ens sentim gens identificats"¹⁸⁷

Les accions públiques que va impulsar l'AAG s'iniciaren a final de l'any 1976 amb una pintada de murals en diferents indrets de la ciutat. El setembre de l'any següent va tenir lloc l'activitat del grup que assolí un major ressò, la confecció d'un llibre en edició de bibliòfil sobre Joaquim Danés¹⁸⁸. Prop de seixanta persones, la majoria artistes, hi van prendre part. Un èxit de participació que s'ha de posar en relació amb la figura del personatge homenatjat, amb el tipus de col·laboració convencional que se sol·licitava a la gent, i amb la nova situació política que vivia el país. En efecte, feia uns mesos que s'havien celebrat les primeres eleccions espanyoles, les quals a Catalunya van suposar la victòria de les forces que

¹⁸⁶ J. Carrillo, C. Casanovas i X. Codina havien coincidit, de finals dels seixanta als primers setanta, en el taller del pare Marian -Jordi Oliveras-, situat al convent dels caputxins en què s'ensenyava a treballar el fang i la tècnica dels esmalts. Val la pena fer avinent el component franciscà de l'ordre dels caputxins, perquè alguns dels seus valors més emblemàtics –la comunió amb la natura, la vida humil, l'esperit de germanor, etc.- s'havien vistos reinterpretats per nous corrents de pensament que buscaven alternatives –socials i espirituals- a les formes de vida de les societats capitalistes. Res a veure, per tant, amb la utilització reaccionària del franciscanisme que s'havia fet els anys quaranta. En el terreny cinematogràfic, recordem, a tall d'exemple, els films de Franco Zefirelli o Pasolini, en què presentaven Francesc d'Assís com un *hippie avant la lettre*. Unes noves formes de sensibilitat a què els tres joves ceramistes es mostrarien especialment receptius.

¹⁸⁷ Quatre i el cabo, "Reunió d'artistes", *La Garrotxa*, nº 1919 (12-11-1976).

¹⁸⁸ El metge i historiador local Joaquim Danés (1888-1960), que havia estat simpatitzant de la Lliga Catalana i d'Acció Catalana i que fou represaliat pel franquisme, era un personatge emblemàtic en els ambients culturals d'Olot. L'any 1972 hi va haver un intent de fer-li un homenatge oficial, però a darrere hora l'Ajuntament es va tirar enrera. Sobre Danés, vegeu Jordi CANAL, Antoni MAYANS i Jordi PUJULÀ (eds.), *Joaquim Danés i Torras (1888-1960)*, op. cit.



Antoni Huertas Cos "Zappa", *Passat, present i futur d'una raça* (1977).

venien de l'antifranquisme. Uns resultats que provocaren la dimissió de diferents prohoms del règim, de l'alcalde d'Olot al governador civil de Girona.

La següent iniciativa de l'AAG es va emmarcar en la campanya per la salvaguarda del patrimoni natural impulsada pel Congrés de Cultura Catalana que es cloïa a Olot. El col·lectiu d'artistes va promoure diversos actes (un concurs de dibuix infantil, una sessió de titelles i una festa popular amb la col·laboració de partits i entitats) en defensa de la zona volcànica de la Garrotxa, que, amb el beneplàcit de les institucions, es veia amenaçada per l'extracció de gredes.

Les últimes iniciatives del grup es van donar en una situació de crisi de les manifestacions col·lectives,

els artistes de Girona ja havien cessat les seves activitats i les plataformes polítiques unitàries havien perdut funcionalitat i capacitat operativa. En aquesta situació, en què l'AAG feia evident la seva desorientació¹⁸⁹, el grup va optar per impulsar una acció bàsicament lúdica que, sense menystenir el vessant crític, consistia en la manipulació d'un conjunt de pupitres en un espai municipal, el pati i els claustres de l'edifici de l'Hospici. La manifestació tingué lloc el gener de 1978. I dos mesos després, arran de la maniobra repressiva i el consell de guerra contra els Joglars per l'obra teatral *La Torna*, el col·lectiu d'artistes va organitzar les seves darreres activitats a favor de la llibertat d'expressió. D'una banda, en col·laboració amb les forces d'esquerra, participaren en un míting conjunt i executaren una ses-

¹⁸⁹ L'AAG va passar a autoanomenarse "Assemblea d'Artistassos", una autoironia que expressava una actitud d'inseguretats i dubtes.



Cartell de l'Assemblea d'Artistes, obra de J. Carrillo, en el marc de la mobilització popular contra la degradació de la zona volcànica de la Garrotxa l'any 1977.



Membres de l'Assemblea d'Artistes preparant les obres de l'exposició a favor de la llibertat d'expressió i contra el consell de guerra a Els Joglars. De dreta a esquerra: Q. Domene, C. Casanovas, J. Fortet, J. Ventolà, J. A. Campos, X. Codina i P. Ferrés.

sió de titelles, i posteriorment van celebrar una exposició al Centre Excursionista olotí en què mostraren un conjunt de plafons on es representava el rostre de diverses personalitats de la cultura i la política catalanes que tenien a la boca el típic traç que s'havia popularitzat arran de la campanya de solidaritat. A l'entrada de la sala, es col·locaren dues imatges representant dos policies espanyols. Amb aquesta iniciativa, l'AAG va cloure definitivament la seva pràctica com a grup.

Noves realitats, nous plantejaments, noves propostes

Durant l'any 1979 es van donar diversos fets força rellevants, tant en el pla artísticocultural com, sobretot, en el sociopolític, els quals ja s'integraven en una nova conjuntura, en què el vessant més reivindicatiu i agitatori es veia substituït per una voluntat de normalització democràtica i cultural, i per la impulsió d'estratègies de renovació i desplegament infraestructural. En efecte, un cop dissolta l'Assemblea d'Artistes, la majoria d'autors va tendir a elaborar una obra personal que vindicava l'especificitat i autonomia de la seva pràctica en una orientació centrada bàsicament en el vessant estètic.

En aquest mateix any, es van consolidar els dos principals projectes galerístics, les sales Quatre Cantons i Sant Lluç, que editaren, respectivament, els llibres *Olot Art, dos-cents anys de pintura*¹⁹⁰, i *Olot, temps de ruptura*¹⁹¹. Dues operacions de caire eminentment comercial a fi d'intentar promoure i projectar uns determinats artistes més enllà del clos local. I, alhora, es va formar la Cooperativa Coure, un assaig autorganitzatiu d'un grup de ceramistes, en part influït per l'experiència de l'AAG i per les associacions d'artistes i artesans que existien al Regne Unit, així com per plantejaments ideològics neururals. La seva intenció era propiciar la dignificació del mitjà i donar una sortida comercial als seus productes.

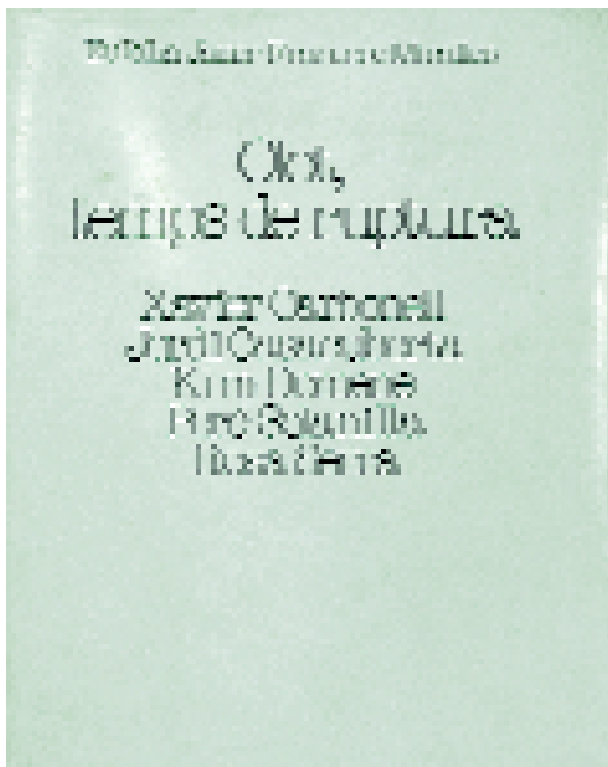
En el pla de la política institucional, es va constituir el primer ajuntament democràtic després de la Dictadura, es van desfer els darrers baluards inte-



Cartell de l'exposició del grup de ceramistes a la Casa de Cultura d'Olot l'any 1978, poc abans de la seva constitució com a cooperativa.

¹⁹⁰ Els artistes representats a *Olot Art* són R. Barnadas, X. Carbonell, J. Casacuberta, J. Clapera-Mayà, A. Codinach, S. Congost, L. Curós, J. Curós, Danés Jordi, M. Duran, E. Garralda, R. Griera, P. Gussinyé, J. Marsillach, Paxinc, P. Planapuig, M. Plana, R. Pujol, R. Serra, J. Traité, J. Vilà-Moncau, X. Viñolas i J. Vayreda Canadell. L'escriptor D. Moli és l'autor del text introductori i de la majoria d'escrits dedicats als diferents artistes, però també hi ha col·laboracions de Francesc Miralles, Glòria Picazo, Montserrat Vayreda, Sempronio, Francesc d'A. Pujol, Eulàlia Janer i Josep M. Garrut, que comenten l'obra personal d'alguns autors.

¹⁹¹ Els artistes seleccionats a *Olot, temps de ruptura* són Xavier Carbonell, Jordi Casacuberta, Quim Domene, Peré Solanilla i Rosa Serra. Observi's que tres d'aquests autors també apareixen en la llista anterior. En la tria que es fa en aquest llibre hi ha, si més no, una coincidència generacional i l'enfoc artístic evidencia un major rigor analític, però la referència rupturista no hi apareix gaire justificada. Els textos són obra d'E. Janer i F. Miralles, que també hem trobat entre els col·laboradors d'*Olot Art*.



Portada del llibre de Francesc Miralles i Eulàlia Janer, *Olot, temps de ruptura* (1979).

gristes, per exemple el rector Mn. Antoni Butinyà fou rellevat per Mn. Emili Montal en la parròquia de Sant Esteve, i van aparèixer dos nous setmanaris, *La Comarca d'Olot* i *L'Olotí*, que substituïren les antigues capçaleres.

Tot un conjunt de canvis que, en definitiva, responien a la transformació general que vivia els país arran de la nova situació política, i que s'inserien en una nova etapa, amb unes característiques, unes problemàtiques i uns centres d'interès, que ja no tenien gaire res a veure amb els dels anys anteriors.

Albert Batlle / Narcís Selles

Aquest text és una refosa ampliada dels articles "Aproximació a la dinàmica artística a Olot. Del desenrotllisme franquista a la monarquia parlamentària", dins Antònia CLARA (coord.), *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Girona: Ed. Museu d'Art de Girona, 2003, pp. 197-211; i "Dinàmiques artístiques i processos socioculturals a Olot. De l'autarquia al desenrotllisme", *Estudis Històrics de la Garrotxa*, nº 1, 2004, pp. 113-141.



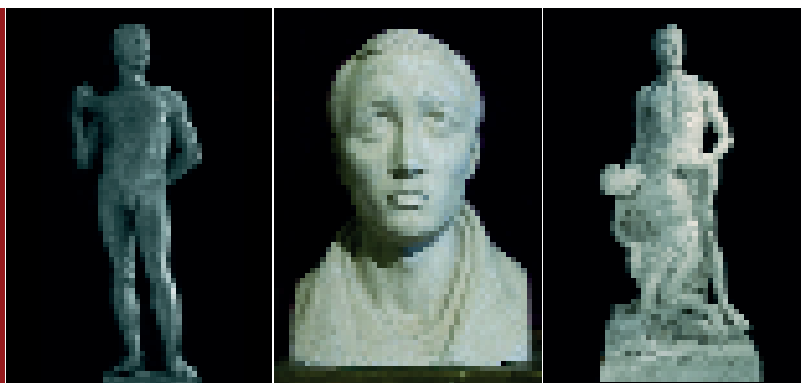
L'olotí Jaume Bach, instal·lat a Barcelona des de 1970, va col·laborar en la premsa humorística més significativa del moment –*El Papus*, *Barrabás*, *El Jueves*, *Por Favor*, etc. El 1979 va retornar a Olot i va passar a col·laborar en la nova publicació *L'Olotí*, on va il·lustrar aquesta portada al voltant de les primeres eleccions municipals de la democràcia.

Catalogació de l'obra exposada i apunt biogràfic dels autors representats

La catalogació de les peces exposades s'acompanya d'una breu semblança de cada un dels autors representats, així com d'una contextualització i una caracterització succinta de les obres seleccionades. Les referències biogràfiques abracen exclusivament fins a l'any 1979, data que clou el marc temporal de la nostra recerca. A la part final de cada un dels textos sobre els diferents autors, s'hi adjunta una tria bibliogràfica, centrada sobretot en treballs monogràfics. Sempre que ha estat possible s'ha mirat d'incloure la referència tant a alguna ressenya propera temporalment a les obres exposades com a assajos posteriors elaborats amb una major voluntat analítica o documental.

Josep Clarà Ayats

(Olot, 1878 - Barcelona, 1958)



1

2

3

1. *Atleta*, s/d [primers anys quaranta], guix, 206x47x56 cm. MCGO.
2. *Bust de sant Esteve* [estudi preparatori], 1949, guix, 50x40x28 cm. Col·lecció Museu-Tresor Parroquial de Sant Esteve d'Olot.
3. *Monumento a los caídos* [esbòs], 1950, guix, 138x73x63 cm. MCGO.

L'escultor Josep Clarà és possiblement l'artista d'origen olotí que ha tingut més projecció i rellevància internacional. La seva aportació fonamental es localitza, sens dubte, en les primeres dècades del segle XX. Ell fou un dels grans creadors de la iconografia noucentista i, un cop instal·lat a París, esdevingué un referent fonamental de la reacció neoclassicista, el que se n'ha dit el retorn a l'ordre, que es va donar en diferents països d'Europa occidental després de la Primera Guerra Mundial. Durant la Guerra d'Espanya va residir una temporada a Olot i en els anys posteriors hi féu diversos sojorns.

Sota el franquisme, Clarà va jugar un paper altament destacat i es va convertir en un dels noms emblemàtics de l'art oficial. Durant els anys de la postguerra la seva obra experimentà alguns canvis i encarnà valors invocats pel nou règim, l'escultor realitzà diverses peces molt en sintonia amb el clima polític dominant. La seva aportació fou presentada com una expressió d'ordre i de fidelitat a la tradició, un renaixement de la puresa i la perfecció enfront de l'anomenat "art degenerat", nom amb què els totalitarismes es referien despectivament a les avantguardes i a altres expressions estètiques de la modernitat.

El 1941 va rebre del govern feixista espanyol la distinció de Comendador de la Orden de Alfonso X el Sabio, l'any següent fou guardonat per la França col·laboracionista del mariscal Pétain i participà, com a figura destacada, en una important exposició d'art espanyol a Berlín, capital del Reich, organitzada per l'Instituto Ibero-Americano i la Sociedad Germano-Española, entitats vinculades a nuclis falangistes. La mostra, que després es traslladà a la Itàlia mussoliniana, es va fer en coincidència amb la concessió de la Creu de Ferro, màxima distinció de l'exèrcit alemany, al general Muñoz Grandes, cap dels voluntaris de la División Azul. Durant els anys cinquanta, la seva obra rebé nous reconeixements institucionals en el marc de les Biennals Hispanoamericanes d'Art.

Si bé el ressò de Josep Clarà mai no deixà d'estar present en els ambients culturals locals -Àngel Vila fins i tot li dedicà un curtmetratge- i hi esdevingué el paradigma de l'artista triomfador, la vinculació més directa del creador amb Olot té unes manifestacions concretes. Destaquem la realització, l'any 1949, de l'escultura de sant Esteve per a l'església olotina del mateix nom, ja que l'anterior havia estat destruïda durant la guerra. El 1953, l'Ajuntament de la ciutat instal·là la seva obra "Maternitat" en un espai públic, una temàtica grata al franquisme en què es donava una imatge de la dona totalment determinada per les seves funcions biològiques. I cinc anys més tard, poc abans de morir, va rebre l'homenatge de la corporació municipal i de l'Escola de Belles Arts i Oficis, i es va celebrar una exposició monogràfica de la seva producció artística. Una de les seves darreres realitzacions fou una imatge de santa Faustina que li va encomanar la família Solà Morales i que deixà inacabada.

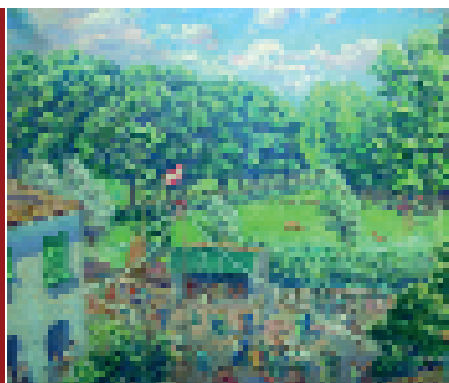
Les obres que presentem en l'exposició recullen, al costat dels elements de continuïtat, facetes inèdites força il·lustratives del nou estat de les coses en el terreny de l'art. Així, la imatge de virilitat i força de l'"Atleta" s'inspira en una temàtica posada d'actualitat arran dels ideologitzats Jocs Olímpics de Munic, amb les seves invocacions a la Grècia clàssica; mentre que el vessant apologètic i progandístic es fa present en els esbossos del cap de sant Esteve i en l'homenatge franquista als caiguts, unes obres al servei de les dues institucions —l'Església i l'Estat— damunt les quals es va assentar l'ordre franquista.

Tria bibliogràfica:

- J. T. [Joan Teixidor], "José Clarà", *Destino*, nº 239, febrer de 1942.
- Juan TEIXIDOR, "La evolución plástica del arte de José Clarà", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, 1949.
- José MUNTEIS BRACONS, "Ante la imagen de San Esteban, de José Clarà", *Pyrene*, nº 6, setembre 1949.
- Mercè DOÑATE, "La trayectoria artística de José Clarà", dins *José Clarà*, Saragossa: Museo Pablo Gargallo, 1995 [catàleg]
- Xavier BARRAL i ALTET, "El monumento als caiguts franquista de Clarà", dins *L'art de la Victòria*, Barcelona: Columna, 1996.
- Clarà. Catàleg del fons d'escultura*; Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997 [catàleg].
- Clarà escultor*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997 [catàleg].
- Clarà dibuixos*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997 [catàleg].

Ivo Pascual Rodés

(Vilanova i la Geltrú,
1882 - Riudarenes, 1949)



4

4. S/t, s/d [mitjan anys quaranta], oli sobre fusta, 65x81 cm. Col·lecció particular.

Fill d'una família benestant de la Geltrú, Ivo Pascual va esdevenir en el terreny de la pintura un dels artistes més destacats del Noucentisme. Els seus orígens ideològics es poden vincular als del nucli olotí de final del segle XIX, tots ells van pertànyer al Cercle Artístic de Sant Lluç, que feia del compromís catòlic un dels seus senyals d'identitat. Joan Llimona va ser un dels seus mestres. L'entorn relacional de l'artista abraçava personatges com Josep Carner, Francesc Pujols, Raimon Casellas, Torres Garcia o Eugeni d'Ors, que jugaren un paper decisiu en la definició del moviment cultural articulat al voltant del projecte polític de Prat de la Riba. El mateix Pascual va contribuir-hi activament amb la impulsió de Les Arts i els Artistes, que aplegava artistes i intel·lectuals afins a les directrius noucentistes.

El 1910 va visitar Olot gràcies al contacte que va establir amb Francesc Vayreda, també soci de l'associació catòlica, i, més tard, es va casar amb l'olotina Maria Bassols i s'instal·là a la capital garrotxina, com el seu amic i artista Ignasi Mallo. Del 1915 al 1934, Pascual va dirigir l'Escola Menor de Belles Arts; i a partir d'una proposta seva, la Generalitat de Catalunya va constituir l'Escola Superior de Paisatge i ell va passar a ocupar-ne la direcció. A Olot, Pascual va jugar un paper fonamental en la formació d'un ampli ventall de pintors locals, en la dinamització de la vida artística ciutadana —l'habilitació del Saló Citroën com a espai expositiu i l'obertura de la Sala Vayreda foren el resultat de la seva iniciativa— i en la projecció dels joves artistes olotins a Barcelona, gràcies als contactes que hi continuava mantenint.

Un cop acabada la guerra, Pascual, que havia estat soci del Casal Català, va tenir seriosos problemes amb el nou règim. Primer fou detingut i empresonat, i, quan semblava que s'havia resolt la seva situació, l'any 1941 se li va incoar un expedient de responsabilitats polítiques. Els informes de la Falange, l'Ajuntament i la Guàrdia Civil, veritable cúmul de despropòsits, el presentaven com un agitador i un aprofitat, quan en realitat era un home d'ordre, catòlic, servicial i d'idees més aviat conservadores. Fins i tot va jugar un paper destacat en la salvació del patrimoni artístic religiós davant les accions dels escamots incendiàries i va ajudar alguns coneguts a abandonar la zona republicana. El rector d'Olot, que també redactà un dels informes, va certificar la rectitud del seu comportament. Però fins al maig de 1946 no es va dictar l'acta de sobreesment definitiu. En tot aquest temps, antics col·legues i deixebles de l'Escola integrats en el nou ordre van deixar-lo en l'estacada, i pràcticament només el pintor Josep Pujol hi mantingué la relació i l'amistat, mentre que el crític Joan Teixidor va vindicar el valor de la seva aportació. En els seus darrers anys, va residir llargues temporades a Riudarenes.

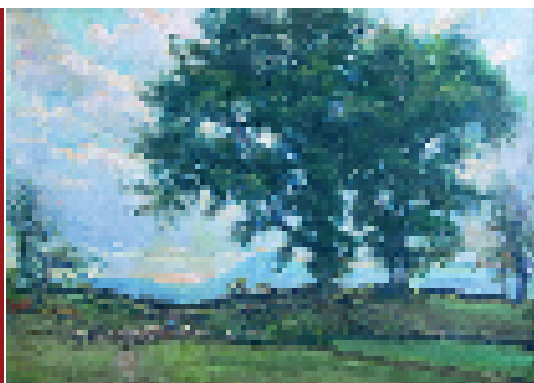
Després de la guerra, Pascual va celebrar exposicions a La Pinacoteca (Barcelona), i va participar en mostres col·lectives a Madrid, Bilbao i Barcelona. Una part de les seves pintures d'aquests anys incorporen nombroses banderes espanyoles i personatges representatius del vessant repressiu del nou règim (de falangistes armats a guàrdia civils). Un fet que es pot interpretar com l'expressió d'un estat de por davant una situació curulla d'arbitrarietats, venjances, violència i maniqueisme, i també com una voluntat d'evidenciar l'apropiació totalitària de l'espai públic. Un cop mort, alguns intel·lectuals olotins adscrits al franquisme, potser tocats per la mala consciència, van lloar els seus mèrits.

Tria bibliogràfica:

- J. T. [Joan Teixidor], "Ivo Pascual", *Destino*, nº 240, febrer de 1942.
J. T. [Joan Teixidor], "Ivo Pascual", *Destino*, nº 394, febrer de 1945.
José MUNTEIS BRACONS, "Ivo Pascual", *Pyrene*, nº 8, novembre de 1949.
Rafael TORRENT, "La suprema lección de Ivo Pascual", *¡Arriba España!*, nº 537 (6-8-1949).
J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Ivo Pascual Rodés", *¡Arriba España!*, nº 1251 (31-8-1963).
Alexandre CUÉLLAR BASSOLS, *El pintor Ivo Pascual, biografía íntima*, Girona: Dalmau Carles, Pla, S.A., 1983.

Josep Olivet Legares

(Olot, 1886 - Barcelona, 1956)



5

5. S/t, s/d [primers anys quaranta], oli sobre tela, 60x85 cm. Col·lecció particular.

Fill d'una família d'industrials, Olivet Legares fou un dels artistes olotins de la seva generació que va gaudir d'una major formació acadèmica. De jove compaginà els estudis de comerç amb l'assistència a l'Escola Menor de Belles Arts, on rebé una notable influència del professor Melcior Domenge. Posteriorment es va establir a Barcelona on va assistir a l'acadèmia de Francesc A. Galí. El 1913 es matriculà al Regio Instituto Superiore di Belli Arti de Roma per ampliar la seva formació. Durant aquesta època, va viatjar per Itàlia, França i Anglaterra. Arran de l'esclat de la Primera Guerra Mundial es va veure obligat a retornar a Espanya i es va traslladar a Madrid on ingressà al taller del retratista José María López Mezquita i participà en l'Exposició Nacional de Bellas Artes.

El 1916 va realitzar la seva primera exposició individual al Faians Català de Barcelona. I l'any següent, conjuntament amb el seu amic Nolasc Valls, mostrà la seva obra als Salones Iturrioz de Madrid. El 1918 es va instal·lar a Barcelona, on es vinculà en diverses iniciatives del Cercle Artístic de Sant Lluc. En aquests anys també exercí de professor de dibuix i pintura a les Escoles Pies, i posteriorment va muntar una acadèmia pròpia.

Va prendre part en diverses exposicions nacionals durant els anys vint i trenta. El 1923 retornà a Olot, la qual cosa no fou obstacle per continuar exposant individualment en les prestigioses Galeries Laietanes, on mantindrà una presència constant fins a mitjan dels anys trenta. El 1929 participà en la col·lectiva "Els artistes olotins" i l'any següent formà part d'una exposició col·lectiva a la Sala Vayreda.

Durant la Guerra Civil el pintor es refugià a la masia Reixach, situada als Hostaletes d'En Bas. Després del conflicte bèl·lic, retornà a Olot. Va reprendre la presència pública amb una exposició a La Pinacoteca l'any 1940, galeria en què exposà de forma continuada durant els anys quaranta amb un considerable èxit de vendes. També participà de nou en les conservadores exposicions nacionals d'art, de 1943 i 1945. Als anys cinquanta, va celebrar diverses mostres en La Pinacoteca de Barcelona, així com en altres galeries de l'Estat espanyol, com la Sala Alonso de Bilbao o el Saló Cano de Madrid. El 1958, dos anys després de la seva mort, la seva habitual sala barcelonina li va organitzar un homenatge.

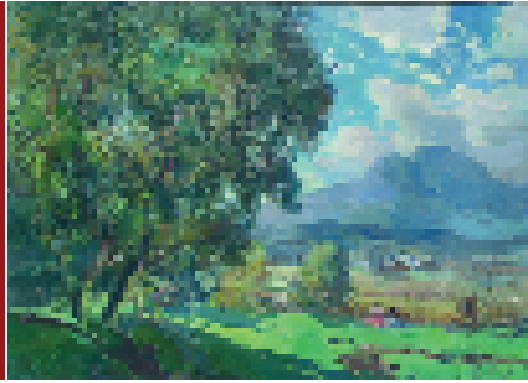
Olivet Legares va esdevenir un dels noms més emblemàtics i amb més projecció social entre els artistes perllongadors de l'anomenada Escola olotina. Els temes, les tècniques i el llenguatge plàstic de les seves pintures, així com el seu univers personal de valors amarat d'un profund catolicisme, expressen una marcada actitud de fidelitat a uns patrons tradicionals d'adscripció neoromàntica i costumista. La pintura seleccionada per a l'exposició n'és un bon exemple, en ella s'evidencia l'interès de l'artista per representar escenes característiques de la vida camperola —aplecs, pastors, ramats, oficis del camp, etc.—, lluny de qualsevol afany que pogués pertorbar la imatge idealitzada d'un món de pessebre, tancat en ell mateix i aparentment aliè als avatars de la realitat i la vida quotidiana.

Tria bibliogràfica:

B. M. J. [Josep Munteis Bracons], "Acotaciones a la pintura de J. Olivet Legares", *Pyrene*, nº 12, març 1950.
Josep Olivet Legares, Biblioteca Olotina, nº 75, Olot: Aubert, Imp., 1956.
Rafael MANZANO, *J. Olivet Legares*, Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1986.

Pere Gussinyé Gironella

(Olot, 1898 - 1980)



6

6. *La Pinya*, s/d [mitjan anys quaranta], oli sobre tela, 60x81 cm. Col·lecció particular.

Fill d'una família d'artesans, Pere Gussinyé es va formar a l'Escola Menor de Belles Arts d'Olot i a partir dels catorze anys va compaginar aquesta tasca amb la feina al taller d'imatgeria religiosa El Sagrado Corazón, també conegut com Anònima Mató. L'any 1917, va anar a Barcelona per completar la seva formació acadèmica i va assistir a l'acadèmia d'Ignasi Mallol, pintor que amb el seu amic Lu Pascual havien passat temporades a la Garrotxa. Durant aquest període barceloní també freqüentà els ambients vinculats al Cercle Artístic de Sant Lluç. Aquests relacions van propiciar que als vint anys participés en l'Exposició de Belles Arts organitzada per la Junta de Museus de Barcelona, Mallol era el secretari de la comissió organitzadora.

Al cap de poc, retornà a Olot per instal·lar-s'hi definitivament i dedicar-se a la pintura. Realitzà la seva primera exposició individual l'any 1928 a la Sala Parés de Barcelona, i posteriorment a la Sala Busquets. Més tard, obrí una acadèmia de dibuix i pintura al seu estudi. L'any 1937 entrà a treballar a l'Escola d'Arts i Oficis com a professor interí en substitució de Ramon Barnadas, i va obtenir la plaça en règim de propietat el curs 1941-1942. Paral·lelament, va continuar exposant en galeries com la Sala Levante de València, les Galeries Quint de Palma de Mallorca o la Sala Municipal d'Exposicions de Girona. Fou premiat al Saló de Otoño de Madrid el 1943. En aquests anys entrà en contacte amb la Sala Gaspar de Barcelona, galeria amb la qual treballarà habitualment fins a finals dels anys cinquanta, època en què la sala va canviar les seves línies expositives per opcions més modernes. A nivell local va exposar de forma continuada a la sala Francesc Armengol.

Va ser seleccionat diverses vegades en l'Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona (1942, 1943, 1945, 1950, 1951), en la de 1945 fou guardonat. També participà en les primeres Biennals Hispanoamericanes d'Art, i obtingué el primer premi en el certamen Premios Inmortal Gerona el 1958. El 1966 va guanyar el primer premi en el II Concurs de Pintura d'Olot i el 1977 va rebre la medalla de plata de la ciutat.

En els seus inicis la pintura de Gussinyé es va veure condicionada per artistes integrats en el projecte noucentista. Durant la postguerra no depassà aquests plantejaments, sinó que més aviat va reforçar el seu vessant acadèmic i el diàleg amb la tradició artística local, tal com es pot apreciar en l'obra presentada en l'exposició. Sobretot a partir dels anys cinquanta, l'autor va ampliar els referents estètics de la seva obra i aconseguí amarrar-la d'un segell propi definit per una pinzellada més solta i la plasmació d'un particular cromatisme.

Tria bibliogràfica:

José MUNTEIS BRACONS, "Notas a la pintura de Pedro Gussinyé", *Pyrene*, nº 4, 1949.

Pere Gussinyé, Biblioteca Olotina, Olot: Aubert, Imp., nº 11, 1949.

Doménech MOLI, *Acotacions per una biografia de Pere Gussinyé*, Olot: Galeria Quatre Cantons, 1978.

Alexandre CUÉLLAR, *Cinc Pintors Olotins*, Olot: Ed. El Bassegoda, 1988/89.

Bartomeu Mas Collellmir

(Les Preses, 1900-Olot, 1980)



7

7. *Librada Ferrarons Vives*, s/d [1943], oli sobre tela, 79x64 cm.
Col·lecció Ajuntament d'Olot.

Bartomeu Mas era fill d'un propietari rural, va estudiar a l'Escola Menor de Belles Arts d'Olot i a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona. El 1923 va entrar de professor en aquesta darrera institució, coneguda popularment com la Llotja, en qualitat d'ajudant meritori de perspectiva. Tres anys després, arran de la mort del seu germà, va retornar a la Garrotxa per tenir cura de la gestió del patrimoni familiar. Un cop instal·lat, va realitzar nombroses obres d'encàrrec, especialment de temàtica religiosa. Entre altres, per a esglésies de Sadernes, Sant Feliu de Pallerols, Vilajuïga, Les Preses o Olot. Paral·lelament, va celebrar exposicions a Barcelona (Galeríes Laietanes, Sala Parés, Sala Busquets), Olot (Sala Citröen, Sala Vayreda), Girona o Terrassa.

Els seus orígens i adscripció socials, el seu catolicisme i les seves vinculacions amb el món eclesial devien ser determinants a l'hora de prendre partit en la Guerra d'Espanya. Ben aviat, Mas Collellmir abandonà la ciutat i es va posar al servei del govern militar que encapçalava la sublevació contra la República i s'incorporà com a dibuixant cartellista al Departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda per al qual realitzà nombrosos treballs de caràcter apologètic d'entre els quals es té constància de l'execució d'un retrat de Franco.

Després de la guerra va retornar a Olot i, a causa del seu compromís amb el nou ordre, es va convertir en un dels homes forts del règim en el terreny artístic. Va entrar de professor a l'Escola de Belles Arts i Oficis, de la qual va ser nomenat director el 1951, càrrec que exercí fins a la seva jubilació l'any 1970, i va dirigir la restauració de diverses esglésies olotines. Com a director, va racionalitzar el funcionament del centre, va introduir-hi noves especialitats de gravat, ceràmica i esmalts, i va lluitar per elevar el nivell, la capacitat acadèmica i els mitjans de l'Escola. La seva preocupació didàctica com a mestre de perspectiva va portar-lo a elaborar el llibre *Perspectiva del artista. Método "Cuerda del arco"* (1952). També va donar classes a l'Escola Pia, del 1957 al 1972. Durant aquests anys, va exposar en les sales Francesc Armengol d'Olot, La Pinacoteca i Parés de Barcelona. I, ja jubilat, en la Sala Municipal de Girona.

La rellevància de Mas Collellmir en l'Olot més oficial té un altre reflex en el fet que va ser l'autor de vuit dels retrats que formen part de la Galeria d'Olotins Il·lustres de l'Ajuntament, entre els quals hi ha l'obra que hem seleccionat dedicada a la beata Lliberada Ferrarons. Aquesta figura va ser convertida pel nacionalcatolicisme en un model per a la classe treballadora, en un motiu propagandístic del règim i en un pretext per a la mobilització de masses en plena postguerra. Bartomeu Mas també fou l'autor de les pintures que figuren en la sagristia de la parròquia de Sant Esteve dedicades a quatre clergues. La pintura de paisatge, segons els canons més tradicionals i entesa com a encarnació de l'ànima del lloc, fou una altra de les temàtiques que conreà el personatge.

Tria bibliogràfica

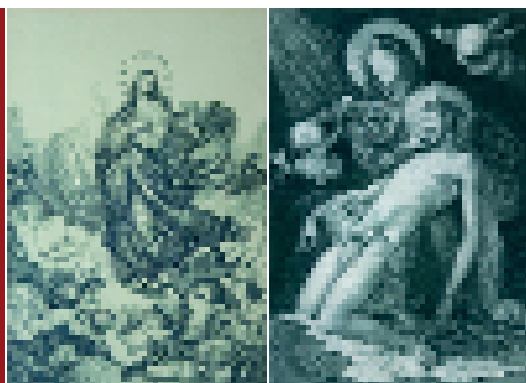
Bartomeu Mas Collellmir, Biblioteca Olotina, Olot: Aubert, Imp., nº 24, 1950.

Joan SALA et al., *Bartomeu Mas Collellmir (1900-1980)*, Olot : Museu Comarcal de la Garrotxa, 1991 [catàleg d'exposició].

Josep MURLÀ, "Centenari del naixement de Bartomeu Mas i Collellmir", *La Comarca d'Olot*, nº 1079 (14-12-2000).

Jaume Casas Sargatal

(Olot, 1903-1963)



8

9

8. S/t, s/d [mitjan anys quaranta], ploma sobre paper, 42x29 cm.
Col·lecció particular.
9. S/t, s/d, [mitjan anys quaranta], ploma sobre paper, 45x32 cm.
Col·lecció particular.

El jove Casas Sargatal va adquirir una sòlida formació com a dibuixant a Barcelona sota el mestratge de Feliu Elias, posteriorment va exercir de delineant al despatx de l'arquitecte barceloní Llongueres. A final dels anys vint, arran del seu casament, va tornar a Olot i va fer de senefista en la indústria d'imatgeria religiosa, on també treballava el seu pare, fins que va deixar aquesta ocupació per passar a fer feines d'il·lustració per a diverses editorials de Barcelona, com la prestigiosa Carroggio. També va assistir en qualitat d'alumne a l'Escola Superior del Paisatge.

Arran de la guerra fou cridat a files i lluità al servei de la República. En tornar del front, fou detingut i empresonat per les autoritats franquistes locals i, posteriorment, enviat a la Seu Vella de Lleida, que havia estat habilitada com a presó, on restà durant uns quants mesos. Després del seu alliberament, gràcies a l'aval d'un dirigent falangista local, s'incorporà a l'Anònima Mató, en què ja havia treballat abans.

La seva habilitat en el dibuix a la ploma el portà a col·laborar com a il·lustrador a les revistes *¡Arriba Espanya!* i *Pyrene* durant els anys quaranta i cinquanta. Molts dels seus dibuixos més emblemàtics formen part de les il·lustracions per a les edicions especials nadalencques del setmanari oficial, però també hi ha mostres esparses d'un altre tipus de dibuix, més modern i sintètic, influït per Xavier Nogués, que recull escenes de la vida quotidiana. El 1949 fou premiat en un concurs d'il·lustracions a la Sala Vayreda. Durant aquesta època va conrear el pessebrisme, participà en l'Exposició d'Art Pessebrístic de Barcelona (1949), organitzada pel Foment de les Arts Decoratives. També va treballar per a l'industrial J. Ensesa, li feia reproduccions d'obres mestres de la pintura espanyola del fons del Museu del Prado per decorar la seva finca de S'Agaró.

A començament dels anys cinquanta va entrar com a professor de dibuix a l'Escola Pia d'Olot, institució per a la qual realitzà una pintura mural. Va pintar els tapissos de l'església del Carme d'Olot, i realitzà diversos frescos per a les esglésies de Torelló, Sant Privat de Bas o Llocalou. El 1954, va participar en la restauració de l'església del Tura d'Olot sota la direcció de Martí Casadevall, i tingué cura de la pintura del presbiteri; l'any següent, s'ocupà de la decoració de la volta de l'absis. També va rebre l'encàrrec de pintar els timpans d'aquesta mateixa església, que no va realitzar mai, tot i que se'n conserven els projectes.

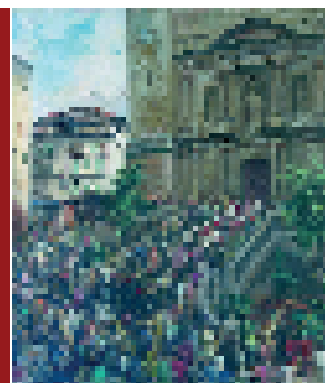
Una bona part de l'obra de Jaume Casas Sargatal es localitza en el terreny de la pintura religiosa. Una temàtica que, en els seus anys joves, ja havia merescut el seu interès. El fet que fos una de les persones més capacitades tècnicament per a la realització de grans frescos i murals explica que se li assignessin força encàrrecs des de les instàncies eclesials, malgrat no respondre pròpiament a la figura de l'artista addicte al nou règim. Moltes de les seves imatges i composicions s'inspiren en autors, tenebristes o no, de la tradició del barroc espanyol. A banda d'aquesta temàtica, també va tractar escenes costumistes i pintoresques, en les quals juga un paper destacat la recreació de la natura, els vestits o les figures, copsades amb un gran preciosisme i riquesa de detalls.

Tria bibliogràfica:

- B. M. J. [Josep Munteis Bracons], *¡Arriba España!*, nº 424 (29-5-1946).
Alexandre CUÉLLAR, "J. Casas Sargatal", *¡Arriba España!*, nº 660 (9-2-1952).
José MUNTEIS, "Una pintura de Josep Casas Sargatal", *Pyrene*, nº 42, 1953.
M^a Carme VERDAGUER ILLA, *L'escultura a Olot*, Olot: Ed. El Bassegodà, 1987.

Vicenç Solé Jorba

(Olot, 1904- El Brull, 1949)



10

10. *Diumenge de Rams*, 1943, oli sobre tela, 70x60 cm. Col·lecció particular.

Vicenç Solé Jorba es va formar a l'Escola Menor de Belles Arts d'Olot sota el mestratge de Celestí Devesa, Martí Casadevall i Lu Pascual. Aquest darrer, exercí una considerable influència sobre l'alumne, així com Francesc Vayreda i Ignasi Mallol. L'any 1919, fidel al món artesanal familiar, entrà a treballar al taller de sants El Arte Cristiano, una feina que alternava amb la dedicació a la pintura artística i el pessebrisme.

El 1920 auspiciat per Lu Pascual participà en una exposició col·lectiva a la galeria Dalmau de Barcelona, i l'any següent a la Sala Camarín. Els anys 1921 i 1923 fou premiat en un concurs per dibuixar la portada del programa de Festes del Tura. De nou amb l'ajut de Pascual, va realitzar la seva primera mostra individual a la Sala Camarín de Barcelona el 1925, i posteriorment a Figueres i Girona. A partir de 1928, va començar a exposar a la prestigiosa Sala Parés de Barcelona, i no deixarà de fer-ho fins a la fi de la seva trajectòria artística. L'acord amb aquesta galeria li va permetre assolir una major projecció i avançar cap a la seva professionalització com a pintor, que va aconseguir el 1933, any en què va deixar definitivament l'ocupació al taller de sants.

El 1929 participà en una mostra col·lectiva al Saló Citroën d'Olot, més tard exposaria sovint en aquesta sala, i posteriorment també a la Sala Vayreda. Entre els anys 1932-1935 va prendre part en el Saló de Tardor de Barcelona. En aquest període, va incorporar noves temàtiques en les seves pintures, com escenes de fires, mercats i tartanes, que donaren una certa personalitat a les seves teles. L'any 1935 substituï Celestí Devesa com a professor de dibuix natural a l'Escola d'Arts i Oficis.

En plena Guerra Civil, intentà passar la frontera francesa però fou detingut per una patrulla republicana i traslladat a la presó Model de Barcelona. Va ser acusat de desertió i condemnat a vuit anys d'internament en camps de treball. Al cap de poc, fou enviat al centre penitenciari de Cerdanyola del Vallès, fins que per la intercessió d'un conegut amb responsabilitats al bàndol republicà fou alliberat. En finalitzar la guerra, es va reincorporar a l'Escola de Belles Arts i va ser un dels artistes més compromesos ideològicament amb el nou règim.

Reprengué la seva tasca de pintor amb una exposició a la Sala Parés al 1940, i una altra el mateix any a la sala Vilches de Madrid. Els anys 1941 i 1945 va participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, i el 1942 en la de Barcelona. Durant els anys quaranta, mitjançant les relacions i els contactes de la Sala Parés, exposà en ciutats com Madrid, València o Bilbao, on obtingué un remarcable èxit comercial. A Olot, va prendre part activa en diversos esdeveniments oficials, entre els quals cal destacar la commemoració del centenari de la mort de Lliberada Ferrarons, per a la qual va pintar un gran retrat.

Després de la seva mort per tuberculosi, la Sala Parés li va dedicar una exposició d'homenatge que obtingué força ressò en la premsa del moment. També es feren exposicions d'homenatge a Girona, Olot i Santa Coloma de Farners.

L'obra *Diumenge de Rams* (1943), que mostra una aglomeració de gent a les escales de Sant Esteve durant la celebració d'un acte litúrgic, forma part del repertori representacional amb què es va anar construint una determinada imatge de la realitat fortament condicionada pels mites i valors del tradicionalisme catòlic triomfant.

Tria bibliogràfica:

- J. T. [Joan Teixidor], "V. Solé Jorba", *Destino*, nº 244, març de 1942.
José MUNTEIS, "Vicente Soler Jorba", *Pyrene*, nº 7, octubre de 1949.
Luis ARMENGOL, "El paisajismo lírico de Solé Jorba", *Pyrene*, nº 16, juliol de 1950.
Alexandre CUÉLLAR, *Cinc pintors Olotins*, Olot: Ed. Bassegoda, 1988/89.
Alexandre CUÉLLAR, *Vicenç Solé Jorba*, Olot: Edicions d'Art, 2004.

Joaquim Marsillach Codony

(Olot, 1905-1986)



11

11. S/t, s/d [mitjan anys quaranta], oli sobre tela, 33x46 cm.
Col·lecció particular.

Joaquim Marsillach, que provenia d'una família lligada al món dels oficis i l'artesanat, inicià la seva formació a l'Escola Menor de Belles Arts d'Olot, on tingué de professors Ignasi Mallol i Enric Galwey. En acabar els estudis entrà a treballar en diversos tallers de sants com a daurador. A començaments dels anys trenta es va establir a Barcelona, on exercí de publicista. El 1935 va assistir a l'Escola Superior de Paisatge i va realitzar la seva primera exposició individual a la Sala Vayreda. El mateix any, exposà a les galeries Laietanes de Barcelona. El 1936 participà en l'exposició organitzada per l'Escola Superior de Paisatge a la Casa de l'Ardiaca de Barcelona. Durant aquest període va consolidar els aspectes bàsics del seu llenguatge pictòric, que recreava alguns dels llocs comuns del paisatgisme local.

Segons informacions de l'historiador Jordi Pujiula, Marsillach fou durant uns mesos de la guerra membre del PSUC, una adscripció política, però, que no hem de relacionar amb un especial compromís militant, sinó amb un fet relativament freqüent en uns moments convulsos en què aquesta organització era vista com un garant d'ordre. Gairebé al final del conflicte bèl·lic fou cridat a files pel govern de la República, però va acabar incorporant-se a les tropes anomenades nacionals.

El 1940 va inaugurar una exposició a la Sala Barcino de Barcelona, i l'any següent ja va contactar amb la Galeria Augusta, on exposarà en nombroses ocasions al llarg de la seva trajectòria. A partir d'aquests anys, el pintor va iniciar una carrera ascendent que el portarà a ser seleccionat en l'Exposició Nacional de Belles Arts (1942), celebrada a la ciutat comtal. La seva obra esdevingué un dels paradigmes de l'anomenada Escola olotina i assolí importants èxits comercial. El 1943 va rebre un important homenatge a Barcelona en què se li reconeixia el lloc destacat que ocupava en el mercat artístic del moment. A la celebració, assistiren personalitats rellevants com Josep Clarà, i crítics d'art com Joan Cortés. També comptà amb l'adhesió de Lluís Monreal, comissari de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

El 1950 va participar com a actor en el film *Bellvespre* d'Àngel Vila. Al llarg d'aquesta dècada, va exposar en la Sala Municipal d'Exposicions de Girona, la Galeria Augusta, les Galerías Españolas, la Sala Prat de Barcelona, la Sala Lafuente de València, la Galeria de Arte de San Sebastián i les Galerías Biosca de Madrid. També va col·laborar en l'organització de la primera Fira del Dibuix d'Olot. Fou seleccionat en manifestacions col·lectives com la II Biennial Hispanoamericana d'Art (1953), en el XV Saló d'Octubre del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca (1956), en l'Exposición Nacional de Bellas Artes (1960) o en una exposició organitzada per l'institut Català de Cultura de Mèxic (1962). El reconeixement més explícit a la figura del pintor es va produir amb motiu de la concessió de la Medalla de Plata de l'Escola de Belles Arts d'Olot l'any 1964.

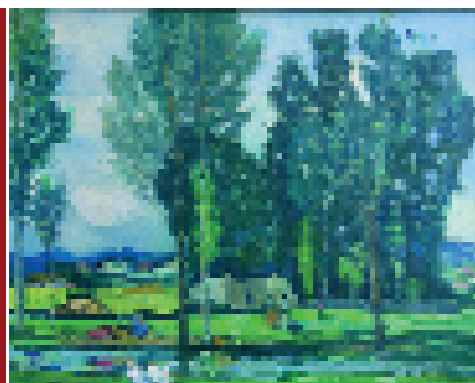
El quadre que hem triat de Marsillach il·lustra els estrets vincles i les dependències que va mantenir bona part de la pintura olotina dels anys quaranta amb determinats temes d'inspiració rural basats en uns esquemes retòrics arrelats al passat. L'aparent anacronia d'aquesta mena d'obres no ha de fer perdre de vista la seva ajustada imbricació amb els valors i els requeriments ideològics dominants en l'època.

Tria bibliogràfica:

J. T. [Joan Teixidor], "Joaquim Marsillach", *Destino*, nº 246, abril 1942.
Joan CASULÀ, *Joaquim Marsillach*, Biblioteca Olotina, Olot: Aubert, Imp., nº 5, 1948.
Alexandre CUÉLLAR, *Cinc Pintors Olotins*, Olot: Ed. El Bassegoda, 1988/89.

Josep Pujol Ripoll

(Olot, 1905-1987)



12

12. S/t, s/d [segona meitat anys quaranta], oli sobre tela, 65x81.
Col·lecció particular.

Josep Pujol, fill d'una família de classe treballadora, va iniciar la seva formació a a l'Escola Menor de Belles Arts d'Olot en una atmosfera cultural marcada pel Noucentisme. Hi tingué de professor lu Pascual, de qui sempre es reclamà deixeble. Els pintors Francesc Vayreda i Ignasi Mallol també foren fonamentals en el seu aprenentatge. Després de treballar dos anys a Barcelona amb el joier Jaume Mercader, el 1926 es va traslladar a París on va viure uns mesos. L'estada a la capital francesa li va permetre conèixer els clàssics i la modernitat artística; més tard viatjà a Itàlia. Un cop retornat a Catalunya va exposar a la Galeria Dalmau i, en diverses ocasions, a la Sala Parés. A Olot, mostrà la seva obra a les sales Citroën i Vayreda. Després de treballar amb l'escenògraf Domínguez a Barcelona, va assistir a l'Escola Superior de Paisatge, on va fer d'ajudant de Xavier Nogués en les classes de gravat i posteriorment hi esdevingué mestre de taller.

Les inquietuds de Pujol no es limitaren a l'esfera artística, sinó que ben aviat es va involucrar en activitats polítiques i socials. Durant la seva primera estada a Barcelona s'incorporà a Estat Català, i l'any 1931 participà en la fundació a Olot del Bloc Obrer i Camperol (BOC), una organització que més tard es fusionaria amb el Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM). Els anys vint i trenta Pujol també escrigué a la premsa local, a *La Lluna d'Olot* (1927), *Esquerra* (1934-35) i *Camarada* (1937), òrgan de premsa del POUM. Abans d'acabar la guerra espanyola s'exilià a Ceret tant a causa de la repressió stalinista contra la dissidència revolucionària, com davant la possibilitat d'haver de partir al front i la perspectiva d'un triomf feixista. Després d'un intent frustrat d'anar a Suïssa i atesa la situació internacional provocada per l'ofensiva nazi, va retornar a Olot, on havia restat la seva esposa. Les autoritats franquistes van imposar-li uns mesos de confinament domiciliari. En la nova circumstància, Pujol va decidir lliurar-se de ple a la pràctica de la pintura i viure de l'art. Aquells foren uns anys difícils, sobretot per a la seva família. Va celebrar exposicions a Olot i Barcelona, fou seleccionat en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona (1942), i esdevindria un dels principals referents dels pintors joves més inquietos.

Els anys cinquanta començà a ser reconegut, el 1952 va guanyar el premi de pintura de la Diputació de Girona i un dels atorgats a Olot en el marc dels Jocs Florals. Més endavant, fou guardonat amb el Sant Jordi de la Diputació de Barcelona, i el 1965 es va fer amb el premi de la Penya Punyalada, que significà la seva consagració artística entre determinats nuclis socials. El suport que va rebre de certs sectors de la intel·lectualitat catalana contraris a les noves tendències artístiques, especialment de Josep Pla, ben relacionat amb personatges i grups de la burgesia, va afavorir que l'obra de Pujol adquirís una aureola culturalista i de qualitat, i que, sobretot a partir de la segona meitat dels anys seixanta, es convertís en un creixent objecte de desig. L'industrial i mecenes Ramon Sala esdevindria un dels protectors de Pujol i el principal col·leccionista de la seva obra última.

La pintura de Pujol va anar evolucionant a partir d'un marc conceptual que ja es trobava definit durant el període noucentista. Una opció estètica que, sense renunciar a la figuració tradicional, va portar-lo a una assumpció pràctica de l'art com a realitat autònoma, en què la sistematització de l'aplicació i disposició del color sobre la superfície de la tela, l'ajustada estructuració dels espais i l'acurada construcció de les formes van esdevenir, cada vegada més, els objectes nuclears del seu interès. L'obra que hem triat de Pujol, d'un elaborat i força singular cromatisme en relació a la tradició paisatgística local, correspon a un moment de trànsit, on al costat de les evidents dependències a uns models del passat s'apunten plantejaments plàstics que desplegarà en anys posteriors.

Tria bibliogràfica

J. T. [Joan Teixidor], "José Pujol", *Destino*, nº 41 (28-2-1942).

Josep PLA, *Retrats de passaport*, Barcelona: Ed. Destino, 1970.

Jordi PUJIULA, *Josep Pujol i Ripoll. Glossa biogràfica*, Acte d'homenatge al Saló de Sessions de l'Ajuntament d'Olot, Olot: [Ed. Ajuntament d'Olot], 1980.

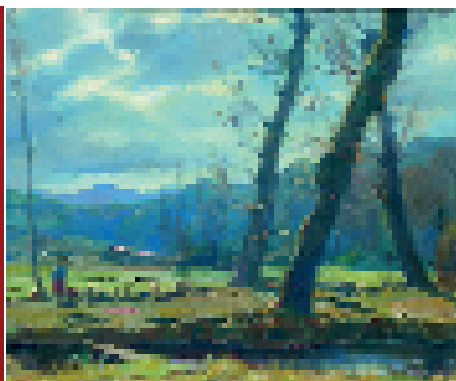
Sigríd WERNING i Jordi PUJIULA, "Josep Pujol, collage per a un artista", *Gra de Fajol*, nº 1, 1980.

Jordi PUJIULA, "El mestratge pictòric de l'olotí Josep Pujol", *Revista de Girona*, nº 121, març-abril 1987.

Domènec MOLI, *Josep Pujol*, XXVIII Premis Ciutat d'Olot, Olot: [Ed. Ajuntament d'Olot], 1994.

Ramon Barnadas Fàbrega

(Olot, 1909-Vic, 1981)



13

13. S/t, 1944, oli sobre tela, 54x65 cm. Col·lecció particular.

Ramon Barnadas entrà de molt jove a l'Escola Menor de Belles Arts, que en aquells moments estava sota la direcció d'Iu Pascual. Durant els anys vint va conèixer Enric Galwey, que residia a Olot durant els estius, de qui va rebre un notable influx. El 1927 realitzà la seva primera mostra individual a les Galeries Laietanes de Barcelona i en els anys posteriors participà en exposicions a Barcelona, Girona i Olot -Sala Vayreda i Saló Citroën-. Durant aquest període alternà la seva vocació per la pintura amb la feina al taller El Inmaculado Corazón de Maria, fundat l'any 1922 per iniciativa del seu pare, Sabel Barnadas.

A partir de 1935, va assistir com a alumne a l'Escola Superior de Paisatge, es beneficià d'una beca per impartir un curs d'aiguafort a l'Escola d'Arts i Oficis de Figueres, junt amb Xavier Nogués, i fou nomenat professor interí de l'Escola d'Arts i Oficis d'Olot. Un cop va esclatar la Guerra Civil, marxà de la ciutat i s'integrà en l'anomenat bàndol nacional. Al cap de poc va exposar a Sant Sebastià, on s'aplegaven nombrosos addictes de les forces enfrontades a la República. Quan va finalitzar el conflicte armat s'incorporà com a professor a l'Escola de Belles Arts i Oficis d'Olot. I es vinculà en diverses iniciatives a favor del nou règim.

També va reprendre les exposicions a la capital catalana, concretament a la Sala Barcino, on celebrà diverses mostres al llarg dels anys quaranta, i fou escollit per Lluís Monreal, responsable governatiu de la selecció oficial de l'Estat espanyol, per participar en la Biennial de Venècia. Durant el curs 1941-42, deixà la plaça de professor per dedicar-se exclusivament a la pintura. Fou seleccionat per participar en l'Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona de l'any 1942. La seva professionalització com a pintor va portar-lo a realitzar nombroses exposicions a Olot, València, Barcelona o Mallorca. En aquella època, alternà les estades entre Olot i Barcelona, on instal·là un estudi. L'èxit comercial de la seva pintura, ajustada als requeriments de la demanda, va portar-lo a instal·lar-se a la ciutat comtal, on Barnadas visqué prop de tres anys, fins que el 1953 retornà definitivament a Olot. El seu retorn va coincidir amb l'emergència creixent de noves propostes estètiques que posaven en evidència el desfasament del paisatgisme olotinista, un dels corrents que havia hegemonitzat el mercat artístic de la postguerra.

A la capital garrotxina, el seu caràcter extrovertit va portar-lo a participar en tertúlies i impulsar activitats i iniciatives vàries, com la represa de la Fira del Dibuix. El 1962 participà en una exposició col·lectiva a Mèxic al costat d'altres autors olotins, sota l'organització de l'Institut Català de Cultura, la presentació del catàleg va anar a càrrec del crític conservador Joan Cortés, de qui Barnadas esdevindria un gran amic. La seva obra experimentà una certa obertura temàtica i enriquí progressivament el seu llenguatge plàstic. Durant aquesta dècada va continuar mostrant la seva obra en diverses ciutats, va presentar-se en força concursos i va rebre diversos guardons -Diputació de Girona (1963), El Deporte en las Bellas Artes de Barcelona (1965), Premis Ciutat d'Olot (1967), Setmana d'Art de Morella (1969), etc.-. Amb els seus amics Gussinyé i Marsillach, exposà en algunes poblacions suïsses.

A Barcelona es va vincular amb els ambients de l'associació La Punyalada, formada per personalitats com el col·leccionista Gustau Camps o el crític Rafael Santos Torroella. Durant els anys setanta exposà en nombroses sales d'art, entre altres les Galeries Españolas, la Grifré & Escoda, o la Nonell de Barcelona, i Les Voltes i Quatre Cantons d'Olot.

La pintura seleccionada per a l'exposició recrea els esquemes retòrics habituals de la pintura d'inspiració ruralista dels anys quaranta a Olot i els valors sentimentals i ideològics que hi van aparellats.

Trià bibliogràfica

"Exposición de Ramón Barnadas", *¡Arriba España!*, nº 201 (9-1-1943).

Luis ARMEGOL PRAT, "Dibujos de Barandas", *Pyrene*, nº 7, octubre 1949.

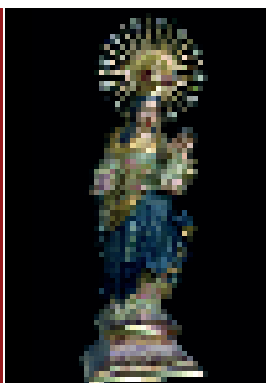
Domènec MOLI, *Ramon Barnadas. Pintor a Olot*, Olot: Ed. Aubert, 1981.

Alexandre CUÈLLAR, *Cinc Pintors Olotins*, Olot: Ed. El Bassegoda, 1988/89.

Antoni MONTURIOL (coord.), *Ramon Barnadas*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 1997 [catàleg].

Àngel Vila Aulí

(Olot, 1911-1954)



14



15

14. *Verge del Roser*, 1944, talla de fusta policromada, 76x25x20 cm.

Col·lecció particular.

15. *S/t*, fotografia, Teixidor Arxiu d'imatges.

Àngel Vila va iniciar la seva formació a l'Escola Menor de Belles Arts, i l'any 1928 es va matricular a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts de Barcelona per ampliar els seus estudis. Va freqüentar l'estudi de Felip Coscolla, amb qui va aprendre les tècniques escultòriques. Arran de l'Exposició Internacional de Barcelona, va rebre diversos encàrrecs oficials. L'any 1929 va retornar a Olot, on realitzà la seva primera exposició individual al Saló Citroën. També va fer caricatures per a revistes locals com *El despertador* o *L'oncle Joan*, i va començar a conrear la fotografia. El 1930, va guanyar la medalla de plata del concurs d'aquarel·listes catalans, convocat per la Sala Parés de Barcelona, i el 1931 el segon premi en un concurs de cartells turístics per promoure Olot. Va assistir com a alumne a l'Escola Superior de Paisatge i com a tal participà en l'exposició col·lectiva celebrada a casa l'Ardiaca de Barcelona.

Arran de la sublevació militar i l'esclat de la Guerra Civil, es va passar al bàndol franquista i fou destinat al front d'Aragó, on va ser ferit i traslladat a un hospital de Sant Sebastià. Un cop recuperat es va integrar als serveis de premsa i propaganda de l'anomenada Espanya nacional. En finalitzar la guerra va assistir a l'Escola de Belles Arts i Oficis d'Olot. L'any 1941 decorà el Saló Novel amb pintures al fresc, i el 1944 es va instal·lar en un nou estudi amb laboratori fotogràfic i va començar a fer fotografies del paisatge de la comarca i a filmar les primeres pel·lícules de caràcter domèstic. Els fotògrafs Esteve Morer i Emeterio Vélez foren dos dels seus mestres en aquesta especialitat. Dos anys després, va exposar les seves pintures i escultures a la Sala Armengol, i el 1947 va fer una mostra de fotografies al Centre Excursionista. L'any següent va presentar la seva obra a la Sala Rovira de Barcelona, i va esculpir una imatge de Sant Ramon Nonat per a l'església del Tura d'Olot. El 1949 va dissenyar la capçalera de la revista *Pyrene*. Durant aquests anys, va aconseguir diversos premis i el 1954 realitzà la seva darrera exposició a la Sala Vayreda, juntament amb Ramon Reig. A Olot, Àngel Vila fou de les primeres persones que va usar el mitjà cinematogràfic amb una certa ambició estètica. Al costat de diversos curtmetratges on pretenia adoptar una posició de testimoniatge, com *Benedicció de palmes* (1951), també és autor, entre altres, d'obres com *Clarà*, *Croquis de primavera*, *Terra Olotina* (1949), amb guió i textos de l'intel·lectual falangista J. Oriol Prat, o *Bellvespre* (1950), que tot i les seves limitacions s'apuntalen en unes estructures narratives cada cop més elaborades, per bé que cap d'aquestes obres no incorporen el so. Va rebre nombrosos guardons en concursos de cinema amateur.

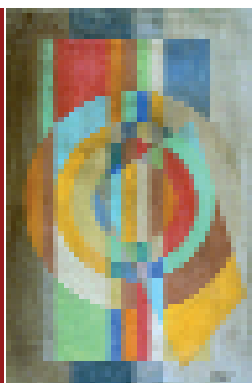
Hem parlat de testimoniatge, però cal aclarir que la mena de captació que feia Vila de la realitat apareix fortament condicionada per la selecció i el punt de vista adoptat. La seva tria temàtica i la perspectiva acríticament connivent amb què ens és oferta resulten altament denotatives d'un determinat estat de les coses i del posicionament ideològic de l'autor. En efecte, les seves filmacions destaquen per l'omnipresència del nacionalcatolicisme, la rellevància atorgada a determinats grups socials, la mirada naturalitzadora cap als mecanismes de socialització en el sistema de valors imperants i les constants apel·lacions a un món bell i harmònic, fins al punt que la dinàmica de la societat apareix supeditada als cicles de la naturalesa, com si en fos una mena d'emanació. Enlloc no hi apareix la vida de cada dia, la feixuga quotidianitat de la majoria. Tampoc no hi ha classe obrera, ni fàbriques, ni en prou feines ciutat ni infraestructura urbana, reduïdes generalment a simples escenografies per a celebracions. En les seves escenes multitudinàries la gent sol ser tractada com a mera comparsa, agent passiu de cerimònies vàries protagonitzades pels notables i les autoritats locals. La visió endiumenjada i feliç que ofereix Àngel Vila en els seus films contribueixen a la mitificació d'una imatge idíl·lica de la realitat. Així, doncs, podem afirmar que l'ús d'un nou mitjà de representació no va modificar substancialment l'imaginari vehiculat per l'anomenada Escola olotina, de manera que la seva obra fílmica apareix ben integrada en l'ordre simbòlic dominant dels anys de la postguerra. L'escultura *Verge del Roser* exemplifica una altra de les activitats a què es va dedicar l'hàbil i multifacètic personatge, la realització de models originals per a la producció industrial i seriada d'imatges religioses. L'artista estava vinculat familiarment al taller Successors de J.J. Sacrest, del qual el seu pare i Rosa de Roca eren els principals accionistes.

Tria bibliogràfica:

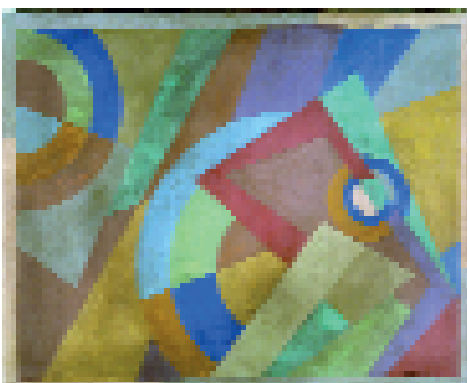
- E. C., "Terra Olotina en el C.E.C. de Barcelona", *Arriba España!*, n° 526 (231-5-49).
Carles de BOLÓS, *Angel Vila*, Biblioteca Olotina, Olot: Aubert, Imp., n° 35 i 36, 1952.
J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "A Angel Vila Aulí", *Arriba España!*, n° 795 (16-10-1954).
Toni MONTURIOL et al., *Angel Vila*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 1989 [catàleg].

Virgili Batlle Vallmajó, “Virgilio”

(Olot, 1915 - Tolosa de Llenguadoc,
1947)



16



17

16. S/t, 1943, tècnica mixta sobre tela, 92x61 cm. Col·lecció particular.

17. S/t, 1943, tècnica mixta sobre tela, 72x92 cm. Col·lecció particular.

Les obres que ens han arribat d'aquest autor van ser produïdes en la seva totalitat a França on es va refugiar després de la Guerra d'Espanya. I és que la vida de Batlle ens apareix dramàticament marcada per l'experiència del conflicte bèl·lic; en el seu cas hi ha, potser més que en cap altre dels artistes representats en aquesta publicació, un abans i un després d'aquell enfrontament brutal.

S'ha de dir que la memòria de l'artista —que signava les seves obres amb el nom “Virgilio”— havia restat completament esborrada en la ciutat i el país en què va néixer i es va formar, i que no ha estat fins fa ben poc que ha començat a fer-se present arran de la decisió dels seus hereus de posar a la venda el llegat plàstic del pintor olotí. Per tant, aquestes ratlles parteixen d'una insuficiència d'informació i tenen un to de provisionalitat que només una futura recerca aprofundida sobre el personatge i la seva trajectòria podrà superar. Hem volgut incorporar-lo en aquesta exposició per diversos motius. D'una banda, per deixar constància de la cultura de l'exili, de totes aquelles persones que van haver d'abandonar el país a causa del triomf franquista, i, de l'altra, per conèixer i reconèixer el valor d'una obra, realitzada en unes condicions de penúria i marginalitat, que perllonga la via de la modernitat i les avantguardes, i que, històricament, situa el seu autor en una posició pionera entre els artistes nascuts a l'Estat espanyol que van conrear l'abstracció geomètrica.

El contrast entre la pintura localista i ultraconservadora promoguda a Olot els primers anys de la postguerra i l'obra cosmopolita i receptiva a nous plantejaments formals i conceptuals que evidencia la proposta estètica de Batlle, apunta les possibilitats artístiques i culturals que es van perdre amb la imposició de la dictadura i l'endarreriment en què va caure el país.

Segons els estudiosos que han començat a investigar en l'obra i el personatge, sembla que l'artista, fill d'una família humil, a principi dels anys trenta va anar a viure a Barcelona, després d'haver treballat a Olot en la indústria de la imatgeria, si bé s'han trobat indicis que apunten la persistència dels vincles i les relacions amb la seva ciutat. La revolta dels militars va agafar-lo a Madrid, des d'on va decidir retornar a Catalunya per passar a realitzar tasques propagandístiques a favor de la causa republicana i incorporar-se a la FAI. Va combatre en la batalla de Belchite, al front d'Aragó. El febrer de 1939, va marxar a l'exili i, després de passar pel camp de refugiats d'Argelers i escapar-se'n, anà a París on conegué Picasso i el seu cercle. Batlle va fer diversos retrats de l'artista malagueny inspirats en el cubisme. A la capital francesa, va participar en una mostra titulada “Exposición de Pintores de la España Libre”.

L'ofensiva nazi contra França i l'estat de salut precari de l'artista —havia agafat la tuberculosi durant la guerra—, van fer que es traslladés a viure en un lloc més segur i de clima més benigne, concretament a Tolosa, on hi havia una nombrosa colònia d'exiliats anarquistes. A la ciutat occitana va continuar pintant i hi realitzà una exposició en què mantenia l'experimentació d'arrel neocubista. La seva recerca plàstica va acabar-lo portant al conreu d'una abstracció geomètrica que sembla recollir suggeriments i ressons de diversos corrents estètics (constructivisme, neoplasticisme, orfisme, etc.). Les seves pintures més agosarades s'acosten a plantejaments formals de l'art internacional més avançat de l'època.

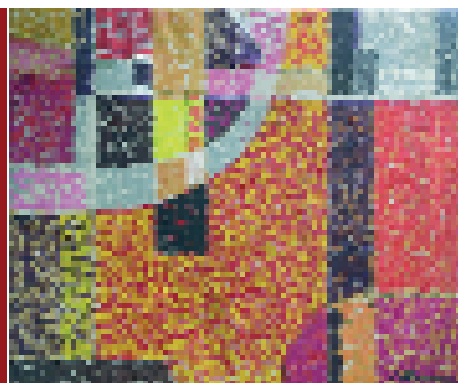
A l'hora d'assajar la interpretació de l'obra de Virgilio, pensem que cal evitar de caure en el mer visualisme, i més aviat hem de veure les formes i els colors de les seves teles en relació a la utopia llibertària en què creia el nostre personatge, és a dir, com l'expressió d'un afany per construir una realitat altra superadora del món i la misèria existents.

Trià bibliogràfica

Isabel GARCIA, “Virgilio, la pintura recuperada”; Juan Manuel BONET, “Virgilio, mensaje en una botella”; Mónica BALLESTER i Susana LESCURE, “Técnica y procedimientos en los lienzos de Virgilio”, dins *Virgilio Vallmajó (1914-1947)*, Madrid: Galería José de la Mano, 2005 [catàleg].

Marian Oliveras Vayreda

(Olot, 1924-1997)



18

18. S/t, 1963, oli sobre tela, 49x59 cm. Col·lecció particular.

19. S/t, s/d [mitjan anys seixanta], oli sobre fusta, 45x98 cm. Col·lecció particular.

20. S/t, s/d [mitjan anys seixanta], oli sobre fusta, 45x98 cm. Col·lecció particular.



19



20

Oliveras va créixer en un ambient familiar que, certament, predisposava al conreu de l'art. En efecte, el seu avi era el novel·lista i pintor Marian Vayreda, Francesc Vayreda era el seu oncle, i nombrosos parents propers i llunyans també practicaven alguna activitat creativa lligada a les arts o les lletres. D'altre banda, la bona posició social de què gaudia va afavorir que pogués dedicar-se sense neguits especials al cultiu de les seves inquietuds. En paral·lel a l'activitat artística, Oliveras va treballar i arribà a exercir la direcció de l'empresa familiar d'imatgeria religiosa, El Arte Cristiano, fundada a final del segle XIX per alguns dels noms emblemàtics dels iniciadors de l'Escola olotina.

De jove, va començar a assistir a l'Escola Menor de Belles Arts i, ben aviat, hi va veure reconegut el seu talent amb la concessió d'un primer premi de dibuix. Oliveras, com altres artistes de la seva generació, va agafar Josep Pujol com a principal referent estètic local, però va anar molt més lluny que el vell mestre, si bé la concepció de l'art com el fruit d'un procés laboriós i concentrat, lluny d'urgències i improvisacions, i la pràctica de la pintura com la construcció d'un món autònom, amb les seves pròpies lleis i normes, impregnen en bona part la seva particular manera de fer. Durant el període temporal considerat, Oliveras va fer escassíssimes exposicions individuals de la seva obra. Per un costat, perquè entenia la seva dedicació a l'art com una pràctica íntima i personal, quasi religiosa, una mena de refugi o espai privilegiat de manifestació desinteressada d'un univers interior que sembla mantenir una relació vital, de joia i meravella, davant l'ordre del món i de les coses. I, per l'altre, perquè, atesa la seva situació professional, tenia assumit que mai no viuria de la pintura i que, per tant, no tenia gaire sentit preocupar-se excessivament de difondre la seva obra i fer passos per aconseguir alguna mena de reconeixement social.

La majoria d'exposicions que va celebrar foren a Olot, primer a la sala Francesc Armengol (1961 i 1964) i després a Les Voltes (1976 i 1978). En mostres col·lectives, es limità a Olot i Girona. D'aquestes darreres, cal destacar la que celebra amb el grup Indika, l'any 1952, en què s'aplegaven alguns dels artistes més renovadors de la regió de Girona. El 1972, Oliveras va guanyar el segon premi d'aquarel·la de la Diputació de Girona, i diversos guardons a Tossa i Banyoles. Al llarg de la seva trajectòria, també va tenir cura de diversos treballs per a espais públics d'Olot i l'església dels Caputxins.

En l'obra d'Oliveras trobem diverses línies de treball que podem acotar en dos pols, des d'aquelles obres que recreen llocs comuns de la tradició local amb més o menys originalitat fins a les que depassen àmpliament aquestes expectatives i plantegen qüestions relatives a la pintura en tant que llenguatge específic. Les peces que hem triat s'inscriuen en aquesta segona orientació, la més interessant d'altra banda. En elles, al costat d'una atenció manifesta cap a aspectes que afecten la conformació del mateix mitjà i una recerca de l'essencialitat i el purisme plàstics, hi alena un profund sentiment poètic que suggereix una subjectivitat propensa a una empatia feliç i confiada, mena de franciscanisme, envers tot allò que l'envoltava.

Trià bibliogràfica

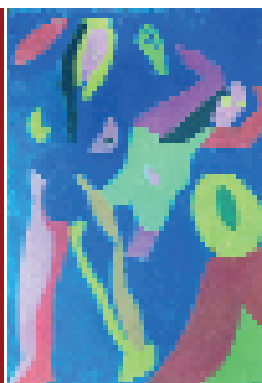
J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Marián Oliveras, acuarelista", *¡Arriba España!*, nº 1138 (17-6-1961).

J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Marián Oliveras, reflexivo estilista geometrizable", *¡Arriba España!*, nº 1283 (23-8-1964)

Maria DOMENE (coord.), *Marian Oliveras*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2001 [catàleg].

Esteve Serrat Puig, "Paxinc"

(Olot, 1927- 1997)

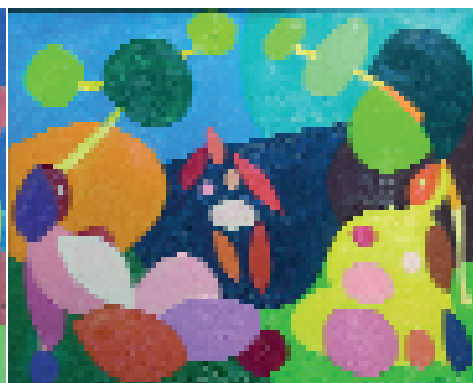


21

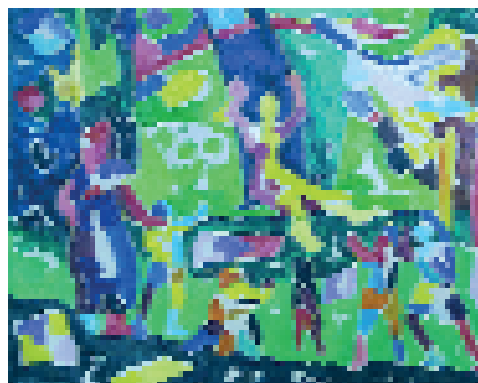
21. *S/t*, 1951, pastel sobre paper, 70x50 cm. Col·lecció particular.

22. *Les Banyistes*, s/d [mitjan anys cinquanta], oli sobre tela, 80x99 cm. Col·lecció particular.

23. *Primavera*, s/d [mitjan anys cinquanta], oli sobre tela, 71x98 cm. Col·lecció particular.



22



23

Esteve Serrat "Paxinc", provinent d'una família menestral, es va iniciar al dibuix i la pintura de forma autodidacta. Després de finalitzar els estudis primaris entrà a treballar al taller d'imatgeria religiosa Anónima Mató. El 1947, va rebre els seus primers guardons a Girona i a l'Exposició Nacional de Madrid. Va fer la seva primera exposició individual a la Sala Vayreda l'any 1950, en què també va tenir cura de la realització d'uns decorats teatrals per a l'Orfeó Popular Olotí.

Als vint-i-sis anys, inicià els seus estudis a l'Escola de Belles Arts d'Olot, en aquells moments sota la direcció de Bartomeu Mas Collellmir. Una decisió que, atesa l'edat d'Esteve Serrat, possiblement no sigui aliena a una certa sensació d'inseguretat davant algunes crítiques rebudes que vinculaven la seva particular manera de fer, allunyada dels canons estètics dominants, a una manca de domini tècnic. Dos anys després va participar en la creació de l'associació Cràter d'Art, on s'aplegaven artistes i intel·lectuals olotins, amb els quals impulsaria nombroses iniciatives i hi realitzaria diverses exposicions. El 1957 va mostrar la seva obra a la sala Francesc Armengol, i va participar en una col·lectiva a la galeria Matisse de Berna.

Un cop va finalitzar els seus estudis a l'Escola d'Art d'Olot, s'establí a Madrid, on compaginà la seva feina com a decorador de cinema amb l'assistència a l'Academia de Bellas Artes de San Fernando, a partir de la qual obtingué una beca per ampliar estudis a París. El 1959 va retornar a Olot per reincorporar-se al taller de sants i va guanyar el primer premi de gravat al concurs de la Diputació de Girona. L'any següent, fou seleccionat per participar en l'Exposició Nacional de Bellas Artes de Madrid i va fer una mostra individual a les Sales Municipals de Girona i a la Francesc Armengol, on celebraria diverses exposicions en anys posteriors. Durant la dècada dels setanta va realitzar exposicions individuals a Olot i Vilanova i la Geltrú, i va participar en diverses mostres col·lectives (Olot, Palamós, Ripoll, Girona, Barcelona i Madrid).

La trajectòria d'Esteve Serrat "Paxinc" es va caracteritzar per una marcada voluntat d'assimilació dels llenguatges de la modernitat artística i un afany innegable d'experimentació. Les seves primeres recerques, molt condicionades per les deficiències culturals i la manca d'informació de l'època, també es van veure limitades per les exigències i actituds emanades d'un context molt conservador i restrictiu. Els seus referents principals, per bé que abasten un ventall molt ampli i eclèctic, provenen sobretot del fauvisme i del cubisme, especialment Matisse, Picasso o Braque, però també Chagall, Duffy o Miró. Un conjunt heterogeni que sovint intentava conjuminar, a voltes contradictòriament, amb models més tradicionals i arrelats a l'ambient local. En la seva obra, també destaca l'interès per representar escenes de la vida quotidiana i de la cultura popular de l'època amb un estil viu i sintètic.

Malgrat els problemes i les limitacions que hem apuntat, algunes de les seves pintures, com les que hem triat per a aquesta exposició, marquen veritables fites en el desenvolupament del fet artístic a la ciutat d'Olot.

Tria bibliogràfica:

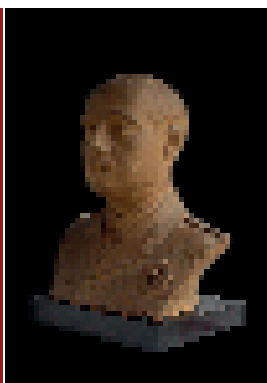
José M. MIR MAS DE XEXÀS: "Paxinc, el artista rebelde", *¡Arriba España!*, nº 1105 (29-10-1960).

Maria DOMENE (coord.), *Esteve Serrat Puig, "Paxinc". La seducció de les avantguardes*. Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2000 [catàleg d'exposició].

Eduard ARBÓS, "L'Esteve Serrat, en Paxinc", *La Comarca d'Olot*, nº 1205 (26-6-2003).

Leonci Quera Tisner

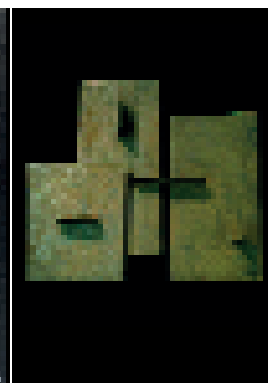
(Olot, 1927-Pina de Ebro, 1964)



24



25



26

24. *Bust de Franco*, 1948, terracota, 41x34x24 cm. Col·lecció particular.

25. *S/t, s/d* [final anys cinquanta], pintura tècnica mixta sobre paper, 30,5x25,5 cm. MCGO.

26. *S/t, s/d* [1962-1964], planxes de ferro soldades, 52x63x12 MCGO.

La trajectòria de Leonci Quera, un artista de sòlida formació acadèmica, reflecteix les modificacions i els canvis de valors viscuts per l'art des dels anys quaranta als primers seixanta en l'Estat espanyol. En efecte, la seva obra pot veure's com el fruit d'un procés gradual d'adaptació a les profundes transformacions que va viure el camp artístic, els llenguatges de l'art i les polítiques culturals franquistes durant aquell període.

L'habilitat tècnica de Quera es va manifestar ben aviat a l'escalf del seu pare, el també escultor Cristòfol, que treballava en els tallers de sants olotins i que tenia cura de la producció d'originals, una pràctica en què també s'inicià el fill. Alumne distingit de l'Escola de Belles Arts d'Olot, guanyador del Premi Mulleras de l'Ajuntament el 1941, becat tres anys més tard per la Diputació de Girona i l'Ajuntament olotí per estudiar a Barcelona, guardonat als disset anys amb el Premi Miquel Mateu a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Barcelona, becat el 1950 per la Fundació Cuyàs, el jove academicista Quera era vist pel món institucional com la gran esperança que havia de prendre el relleu del vell patriarca, Josep Clarà. L'any 1952, en acabar els estudis a l'Escola Superior de Belles Arts Sant Jordi, va viatjar a Itàlia mitjançant una beca del Consell Municipal de Barcelona. I tres anys després va ser el Cercle Maillol que li va possibilitar ampliar estudis a París. Va participar en exposicions a la capital francesa, Barcelona (Saló d'Octubre, III Biental Hispanoamericana, Saló de Maig, etc.) i en diverses ciutats de l'Estat espanyol (Granada, Còrdova, Oviedo, etc.). Va guanyar els premis de dibuix i escultura dels concursos de la Diputació de Girona, i l'any 1964 va exposar individualment a la Sala Amadís de l'Ateneo de Madrid, un dels principals espais institucionals oberts a una certa modernitat artística. Poc després, quan semblava que se li obrien unes perspectives especialment falagüeres, va morir d'accident.

El bust de Franco que presentem en l'exposició va presidir l'Ajuntament d'Olot fins a l'any 1976. La realització d'aquesta obra, més que respondre a una especial identificació de Quera amb el dictador, reflecteix tant l'assumpció d'una situació política de fet —en coincidència amb capes significatives de la població— com els condicionants derivats d'una dependència del món oficial en tant que dispensador de beques, premis, encàrrecs i reconeixements als artistes. Ara bé, la peça en concret pot considerar-se una mostra d'art explícitament franquista atesa la funció per a la qual es va crear i el paper social que va jugar. Ens ha semblat interessant incorporar-la a l'exposició tant per propiciar la reflexió sobre els mecanismes consensuadors emprats pel règim autoritari, més enllà de la repressió pura i dura, com per evidenciar les aparents contradiccions en què molts artistes hagueren de moure's per tal de reeixir en un ambient de precarietat i estretors. Val la pena esmentar que, pocs anys després de fer el bust, Quera no tingué inconvenient a pintar un mural inspirat en el poema patriòtic de Ventura Gassol, "Les tombes flamejants", per a l'exiliat republicà a França i bèstia negra del franquisme local, Antoni Planagumà. Aquestes i altres col·laboracions de Quera ens parlen de les ambigüitats i les complexitats de les relacions entre l'obra i el creador, l'art i el poder, i extensivament entre la societat i el règim.

L'obra de Quera va evolucionar tot establint una dialèctica fecunda entre determinades derivacions informalistes i certs corrents que pretenien avançar cap a concepcions més normatives i objectivadores del producte estètic. L'aportació senyera de Quera, tot i produir-se en un context politicocultural d'oficialització de l'art formalment més avançat, correspon a les obres fetes mitjançant planxes metàl·liques, en què l'ocupació de l'espai parteix d'una articulació de formes bidimensionals segons una concepció d'escultura construïda, això és ni modelada ni esculpida. En elles, la racionalitat compositiva s'alia amb una finalitat transcendent, la recerca d'una espiritualitat i un equilibri que Quera identificava amb el procés mateix de depuració formal.

Tria bibliogràfica

B. M. J., [Josep Munteis Bracons], "El arte de Leoncio Quera Tisner", *Pyrene*, nº 15, juny 1950.

Ángel CRESPO, "La escultura de Quera Tisner", *Artes*, nº 52 (28-3-1964).

Mercedes MOLLEDA, José M. DE SUCRE, "Quera Tisner", *Cuadernos de Arte*, nº 41, 1964.

Alexandre CIRICI et al., *Exposición Homenaje a Leoncio Quera Tisner*, Girona: Diputació de Girona, 1964 [catàleg].

Mostra Antològica Leonci Quera, Olot: Ajuntament d'Olot, 1981 [catàleg].

Pilar FERRÉS (com.), *Leonci Quera. La consciència de l'espai*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2002 [catàleg].

Frederic Comellas Bertran

(Olot, 1928-1980)



27

28

27. *S/t, s/d* [segona meitat dels anys seixanta], oli sobre tela, 61x50.

Col·lecció particular.

28. *El trampillo, s/d* [segona meitat dels anys seixanta], oli sobre tela, 92x73 cm.

Col·lecció particular.

Frederic Comellas va començar a treballar als disset anys en un taller de sants d'Olot, una feina a què es dedicarà fins al 1966, moment en què decideix viure exclusivament de la pràctica de l'art aprofitant que el mercat artístic va experimentar un espectacular dinamisme, per bé que el suport econòmic que li suposava la botiga regentada per la seva esposa també va contribuir a fer viable aquesta decisió. Josep Aulí i sobretot Josep Pujol esdevingueren dos dels seus mestres i amics, d'ells va aprendre que una pintura és, per sobre de tota altra cosa, un artefacte retòric, un mecanisme de precisió on res no és gratuït i tot crea significació.

Comellas fou un autor que celebrà poques exposicions i encara la majoria van tenir lloc els darrers anys de la seva vida. Durant els cinquanta va participar en mostres col·lectives a Barcelona i València, i el 1957 exposà individualment a la Sala Vayreda d'Olot. La dècada següent celebrà diverses exposicions a la galeria Francesc Armengol i a partir de l'obertura de Les Voltes, el 1972, es va convertir en un dels seus artistes habituals. Durant aquests anys es va relacionar estretament amb l'escriptor i crític d'art Domènec Moli, que va donar-li suport des de la premsa local i va incorporar-lo en diverses iniciatives editorials. L'any 1976, Comellas va presentar la seva obra a la galeria barcelonina Dau al Set de la mà de Joan Ponç, que tenia en alta consideració la pintura de l'artista olotí.

Una de les principals aportacions de Comellas es localitza en el terreny de les temàtiques, les quals, d'una banda, erosionen els llocs comuns i la imatge plaent de la tradicional pintura paisatgística olotina, i, de l'altra, introdueixen motius inèdits en el repertori representacional de l'art local. Hi ha tota una sèrie d'obres que es poden relacionar amb una certa idea de l'esperpent, es tracta de deformar determinades visions instituïdes de la realitat per fer visible la seva veritable naturalesa. De manera que conills escorxats, xais putrefactes devorats pels voltors, cossos i matèries en descomposició, espais humils i racons llòbrecs, mosques, cucs, aus carronyeres, monges o guàrdies civils formen part de la iconografia d'un univers plàstic que pretén donar compte del costat fosc de la vida.

Ja en algunes de les seves primeres pintures paisatgístiques tocades per un expressionisme obscur alenava aquest esperit, però a finals dels seixanta va modificar substancialment l'escala cromàtica dels seus quadres i va introduir un colorit més viu i lluminós, al costat de la sistematització d'una tècnica puntillista i minuciosa, que, per contrast amb la seva mirada ombrívola, potenciava el vessant més grotesc de la realitat. En els casos més reeixits, Comellas és també el pintor de les presències inquietants, rera el món de la quotidianitat i els ambients banals o bé rera l'esclat colorístic o la calma aparent d'una atonalitat penumbrosa s'insinua quelcom de terrible, signes d'agonia, devastació i mort. L'aparador anodí d'una perruqueria de moda es pot convertir en l'escenari pervers d'una col·lecció de testes decapitades.

Tria bibliogràfica

J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Federico Comellas", *¡Arriba España!*, nº 1185 (19-5-1962).

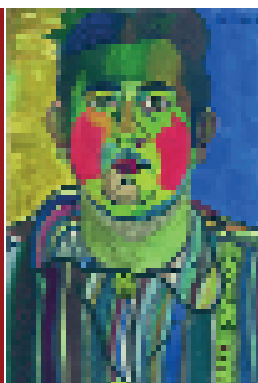
J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Federico Comellas, agnóstico expresivista", *¡Arriba España!*, nº 1361 (30-10-1965).

MOLI, "Federico Comellas", *¡Arriba España!*, nº 1460 (7-10-1967).

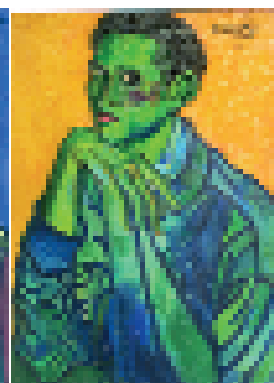
MOLI et al., *Comellas. Exposició antològica*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 1988 [catàleg].

Jordi Curós Ventura

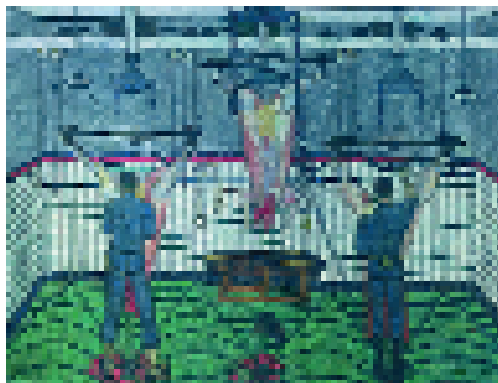
(Olot, 1930)



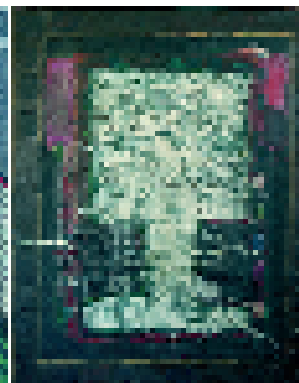
29



30



31



32

29. *Autoretrat*, 1950, pintura al guaix sobre paper, 66x47 cm. Col·lecció particular.

30. *Retrat de Leonci Quera*, 1950, pintura a l'oli sobre tela, 102x74 cm. Col·lecció particular.

31. *S/t* [sèrie *L'escorxador*], 1955, oli sobre tela, 89x116 cm. Col·lecció particular.

32. *S/t*, 1961, tècnica mixta sobre tela, 100x81 cm. Col·lecció particular.

La infantesa de Jordi Curós es va desenvolupar en l'estat de precarietat i misèria dels anys de la postguerra. Una situació especialment difícil per a les persones que, com Curós, formaven part de les classes populars. El clima de dificultats i estretors en què va créixer no semblava augurar-li un futur gaire prometedor; la seva formació escolar i acadèmica fou limitada –va assistir tres anys a l'Escola de Belles Arts i Oficis fins que l'orientació restrictiva del centre acabà propiciant la seva sortida–, i les seves relacions amb l'*establishment* artístic olotí no van ser gaire falagueres. Malgrat tot, el 1947 va rebre el Premi Mulleres, un reconeixement primicer de la seva vàlua.

Per guanyar-se la vida, va entrar a treballar de ben jove en un taller d'imatgeria religiosa. Però enfront dels canons estètics propugnats des de les instàncies artístiques locals, Curós, que per la seva història personal no compartia bona part de les convencions ideològiques i culturals establertes, optà per construir-se els seus propis referents en diàleg permanent amb tota la bibliografia sobre temes artístics que va trobar a la Biblioteca d'Olot. El fauisme i l'expressionisme en un primer moment, i les personalitats de Van Gogh, Gauguin, Picasso, Miró, Dufy i, més tard, Buffet inspirarien algunes de les seves millors obres.

Amb només dinou anys va celebrar la seva primera exposició personal a la Sala Vayreda de la ciutat. El suport que va rebre de Joan Teixidor i Alexandre Cirici, admirats de la potència plàstica del jove pintor, fou decisiu en l'inici de la projecció extralocal de Curós, que el 1950 ja va exposar individualment a Barcelona gràcies a l'interès dels dos crítics, ben relacionats amb l'entorn artístic més viu de la capital catalana. No és superflu ressenyar que l'espai on va mostrar la seva obra –El Jardín– tenia poc a veure amb les galeries més convencionals on els pintors olotins solien exhibir la seva obra, i que el tipus de públic que assistia a una i altres sales també era diferent.

I, a partir d'aquí, va començar la seva meteòrica carrera, que va portar-lo a ser seleccionat per Eugeni d'Ors, ja l'any 1953, per participar en l'exposició de l'Academia Breve de Arte en el Salón de los Once de Madrid; una instància que, malgrat el seu elitisme, les seves dependències oficials i les seves evidents limitacions, representava una de les plataformes artístiques menys encarcerades estèticament i més obertes intel·lectualment de l'època. A la regió de Girona, Curós va participar en la fundació del grup Indika, que aplegava els noms més compromesos en la renovació artística.

El 1954 viatjà a París becat pel Cercle Maillol, i en regressar es va instal·lar a Barcelona, sense perdre el contacte amb Olot. Quatre anys després retornà a la capital francesa gràcies a l'Ajuntament de la ciutat comtal. Arran d'aquesta nova estada adoptà

una poètica de base informalista, a la qual es va adscriure bona part de la joventut artística catalana més inquieta per l'influx de l'obra de Tàpies. Al llarg de la dècada, Curós prengué part en mostres col·lectives a Madrid, París, Barcelona (III Biennal Hispànica i III Saló de Maig), Chicago o Lausana i celebrà exposicions individuals a Montevideo, Caracas, Buenos Aires, Barcelona o Olot. El 1964 va guanyar el primer premi de pintura de la Diputació de Girona. Poc després s'incorporà a la Sala Parés i s'estabilitzà en el conreu d'un tipus de pintura més convencional amb el qual obtingué un èxit comercial destacable.

Les pintures que hem seleccionat de Curós corresponen als seus moments més rellevants, quan s'alineava amb les tendències d'avantguarda del país. Cal insistir en el tall que aquestes obres van suposar en relació al context artístic local, tant en el pla formal com conceptual, fins al punt que semblen l'antítesi de determinats tòpics de l'olotisme pictòric dels anys quaranta, una mena de subversió de l'imaginari establert. Així, en podríem destacar l'arbitrarietat enfront d'una suposada fidelitat al natural, la transgressió dels codis enfront de la continuïtat acrítica dels models, la deformació enfront de l'equilibri i la mesura, o la captació de la tensió i la violència quotidianes enfront de la interessadament mitificada pau bucòlica del camp. Especialment digne d'esment és el retrat de Quera, no només pel que té de relectura subjectiva i desprejudiciada d'un gènere artístic concret, sinó també pel fet que ajunta dues de les personalitats més significatives del moviment modern a la ciutat.

Tria bibliogràfica

Juan TEIXIDOR, "La joven pintura de Jordi Curós", *Pyrene*, nº 8, novembre 1949.

A. CIRICI-PELLICER, "Curós", *Voy*, nº 5 (4-3-1952).

J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Jordi Curós", *¡Arriba España!*, nº 872 (14-4-1956).

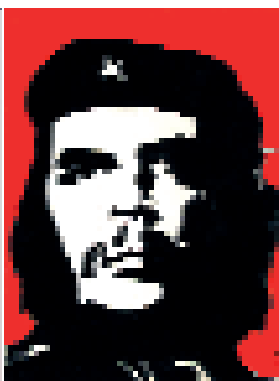
J. M. MIR MAS DE XEXÁS, "Jordi Curós se ha vuelto abstracto", *¡Arriba España!*, nº 1038 (4-7-1959)

María DOMENE (coord.), *Jordi Curós*, Olot: Museu Comarcal de la Garrotxa, 2001 [catàleg].

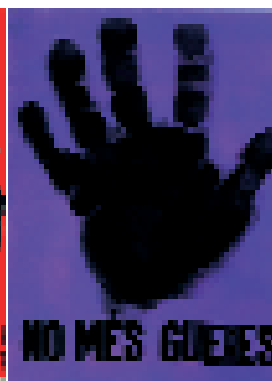
Grup d'Ara (1968-1973)



33



34



35



36



37



38

Miquel Plana (Olot, 1943)

33. *M'agrada la llibertat*, s/d [1968], trepa, tinta i tipografia, 81x61.

Col·lecció de l'autor.

34. *El Che*, s/d [1968], trepa i tinta, 81x61 cm. Col·lecció de l'autor.

35. *No més guerres*, s/d [1968], trepa, tinta i tipografia manipulada, 81x61 cm.

Col·lecció de l'autor.

Quim Domene (Olot, 1948).

36. *Prohibit prohibir*, s/d [1968], trepa i pintura plàstica, 80x60 cm.

Col·lecció de l'autor.

37. *Volem pa amb oli*, s/d [1968], trepa i pintura plàstica, 80x37 cm.

Col·lecció de l'autor.

Miquel Plana i Joan Carrillo (Campillos, 1948).

38. *Grup d'Ara. Pòsters*, 1968, trepa i tinta, 53x38,5 cm. Col·lecció particular.

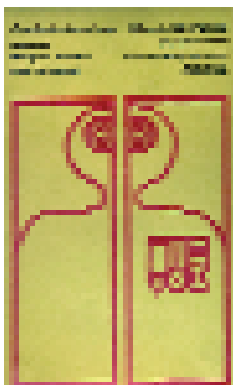
El Grup d'Ara es va constituir l'any 1968, amb Joan Carrillo, Miquel Plana i Quim Domene, poc després que aquest darrer retornés d'un viatge a París on va viure l'esclat de la revolta de maig. Les grans mobilitzacions estudiantils i l'ús del cartell com a eina d'agitació política van impactar fortament el jove artista. A Olot es començaven a viure, sobretot en els sectors universitaris i en alguns nuclis catòlics crescuts a l'ombra del Concili Vaticà II, els primers signes rellevants de contestació política. No casualment, Plana i Domene participaven activament en aquesta nova dinàmica, i formaven part de l'equip *d'Olot-Misión* i del grup de joves que van iniciar el qüestionament d'hàbits socials, valors ideològics i esquemes culturals dominants en la societat de l'època.

El Grup d'Ara celebrà tres mostres, la primera el 1968 a la galeria Vda. Armengol, la segona a la sala Francesc Armengol el 1971, i la tercera a la sala municipal de Camprodon el 1972, que comptà amb la incorporació de Fidel Barcons. Cada exposició fou diferent, tant en les tècniques i els mitjans emprats com en els plantejaments, les orientacions i les finalitats. La primera, titulada "Pòsters", fou la més interessant i la més receptiva als batecs de l'actualitat, estava directament influïda per l'experiència parisenca de Domene i la recepció de les noves subcultures juvenils (música pop i folk, referents i icones generacionals, formes d'agencament personal, etc.). En ella, els joves artistes invocaven el pòster, un mitjà característic de la cultura industrial que venia investit d'una aurèola de modernitat, esperit lúdic i revolta, si bé el tractament individualitzat i artesanal que ells en feien es trobava lluny de la seva funcionalitat i capacitat d'irradiació massiva. Les obres que hem pogut localitzar d'aquella exposició destaquen per la seva frescor i immediatesa, i l'ús d'un llenguatge elemental, desprejudicat i obert a estratègies declaradament apropiacionistes. Una part dels treballs es van fer de forma col·laborativa, mentre que unes altres eren d'elaboració individual. Val la pena subratllar la presència del mot "socialisme" en una de les obres de Domene, en tant que expressió d'una voluntat de trencar constrenyiments classistes en el terreny artístic i alhora afirmació sociopolítica directament confrontada a l'ordre establert.

La segona exposició va ser el fruit de l'aprenentatge de la tècnica del gravat a l'aiguafort a l'Escola de Belles Arts d'Olot, on van assistir els membres del grup. Carrillo feia temps que n'era alumne. L'objectiu era fer-se amb el domini d'un mitjà que permetés una veritable producció seriada, però els condicionants tècnics van propiciar la realització d'unes obres més convencionals. Mentre que la darrera mostra, que aplegava gravats, dibuixos i ceràmiques, ja es trobava més a la vora d'una exposició col·lectiva que no pas d'un plantejament en comú.

La importància del grup ve del fet que introduïren uns plantejaments clarament rupturistes en relació als precedents artístics immediats. En els seus primers treballs s'evidencia la voluntat de superar una concepció artística purista i tancada en ella mateixa, centrada sobretot en problemes estètics i poc receptiva a la vida quotidiana, les subcultures populars emergents i el nou paisatge visual definit pels mitjans de difusió massiva. La seva aspiració antielitista els va portar a buscar, malgrat contradiccions i mancances, la superació de l'aura de l'obra única mitjançant l'ús de tècniques reprogràfiques i de nous materials i formats.

Encara l'any 1973, Plana, Domene, Carrillo i Barcons van participar en una exposició al costat de Rosa Serra, Jaume Bach i Lluís Joanola a la galeria Les Voltes, però ja no com a Grup d'Ara. Aquell mateix any, Domene i Plana també presentaren una carpeta, que recollia diversos cartells de temàtica pacifista d'una gran força visual, sota el títol *Experiències sobre un tema* a la llibreria Les Voltes de Girona. Una aportació que pot ser vista com la culminació formalment més reeixida i ideològicament més crítica d'unes inquietuds encetades amb el Grup d'Ara.



Miquel Plana-Quim Domene

39. *Experiències sobre un tema* (1973). Tinta, trepa, impressió gràfica.
Col·lecció dels autors [carpeta de cartells].

39

Tria bibliogràfica

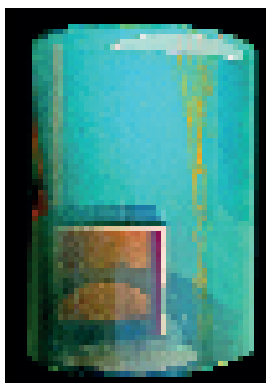
JOSÉ M. [Josep M. Bonet], "Miguel Plana, Joaquín Domene y Juan Carrillo", *Olot-Misión*, nº 668 (11-10-1968).

Eulàlia JANER, Francesc MIRALLES, *Olot, temps de ruptura*, Barcelona: Edicions Artigràfica, 1979.

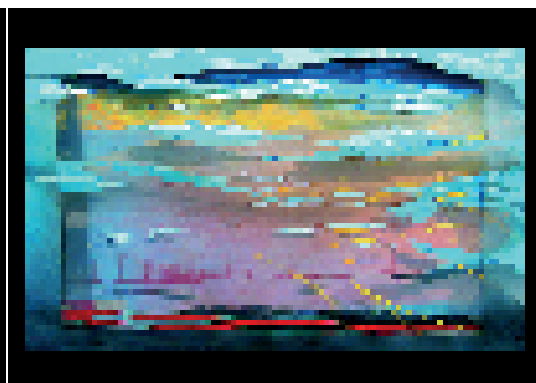
Eulàlia JANER, "Notes entorn de la plàstica olotina actual", dins *Plàstica olotina actual*, Olot: Ajuntament d'Olot i Diputació de Girona, 1981 [catàleg]

Lluís Badosa Conill

(Sant Joan les Fonts, 1944)



40



41

40. *Caixa espacial I*, 1971-1972, tècnica mixta sobre tauler, 50x65x25 cm.

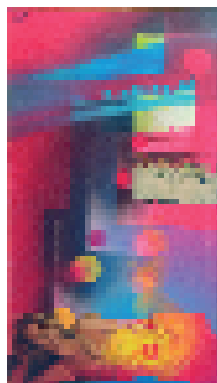
Col·lecció de l'autor.

41. *Caixa espacial II*, 1972, tècnica mixta sobre tauler, 44x74x9 cm.

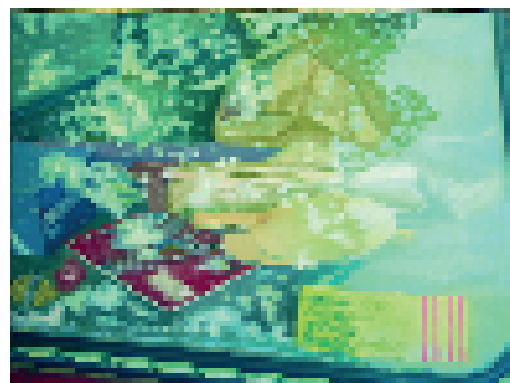
Col·lecció de l'autor.

42. *Fecunditat espacial en roig*, 1972, tècnica mixta sobre tauler, 75x40 cm. Col·lecció de l'autor.

43. *Reflexos atmosfèrics-6*, 1974, oli sobre tela, 97x130 cm. Col·lecció de l'autor.



42



43

Lluís Badosa, fill d'una família de petits comerciants, va començar la seva formació a l'Escola de Belles Arts i Oficis d'Olot, després va fer magisteri a Girona i posteriorment cursà estudis a l'Escola Superior de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona. En aquest període va col·laborar activament en la premsa local i va participar en diversos projectes ciutadans, com la fundació del Centre d'Iniciatives Turístiques. A Olot va treballar de professor de dibuix a l'institut de secundària. El 1970 es traslladà al País Basc per exercir la docència en la càtedra de color de l'Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, dirigida per José Milicua, que havia estat un dels seus mestres. Del 1972 al 1976, Badosa va ocupar el càrrec de director del centre basc. Al llarg d'aquests anys va mantenir els vincles amb la Garrotxa i va anar diverses vegades a París, en viatges d'estudi, i també va visitar Àustria, Suïssa, Alemanya i Itàlia, on va assistir a la Documenta de Kassel i la Biennal de Venècia. Precisament, Badosa va dedicar alguns articles i conferències a comentar i valorar aquestes manifestacions senyeres de la contemporaneïtat artística internacional. Durant els anys setanta va exposar individualment a Olot, Barcelona, Sant Sebastià, Vitòria i Madrid.

Lluís Badosa és conegut i reconegut sobretot per la seva sèrie de pintures titulades "Macroestructures", que van tenir una forta repercussió en els mitjans artístics de l'Estat espanyol. L'inici d'aquesta obra va venir motivat pel seu contacte amb l'entorn industrial de Bilbao. En ella, la grisor visual de les ferralles, la maquinària i les arquitectures característiques de l'ambient siderúrgic es veu utòpicament transfigurada per un esclat de color. Aquesta temàtica industrialista, però, tendeix a obrir-se cap a vies conceptuals diverses, sigui cap a qüestions socials i polítiques, sigui cap a preocupacions antropològiques i existencials. Però abans d'arribar a les macroestructures, cal destacar la seva recerca al voltant dels mètodes i les formes tradicionals de representació de la disciplina pictòrica. En efecte, mitjançant la idea de reflex va introduir la multidimensionalitat en la superfície plana de la tela i, en coincidència parcial amb certes aportacions del corrent hiperrealista, va afrontar alguns aspectes especialment denotatius de la realitat urbana contemporània.

Dues de les obres que hem triat de Lluís Badosa corresponen a una breu i poc coneguda etapa de caire experimental localitzada els primers setanta on, d'una banda, es condensen algunes de les seves preocupacions essencials, tant en el vessant estrictament plàstic com en el terreny del pensament i la vivència personal, i, per l'altra, s'hi apunten alguns temes de caire simbòlic que tindran un desenvolupament específic en futures sèries de pintures. Les peces seleccionades tracten, mitjançant una recerca formal altament conceptualitzada, un seguit d'aspectes cars a certs corrents intel·lectuals d'inspiració vitalista que imbricaven el món de la libido i les motivacions pulsionals amb qüestions espirituals i d'ordre cosmològic.

Tria bibliogràfica

TIBULL [Sigrid Werning], "Art", *Olot-Misión*, nº 978 (20-12-1974).

Ana Maria GUASCH, "Luis Badosa: una realidad abierta y plural", *Guadalimar*, nº 33, juliol 1978.

Joan SUREDA, *Badosa*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.

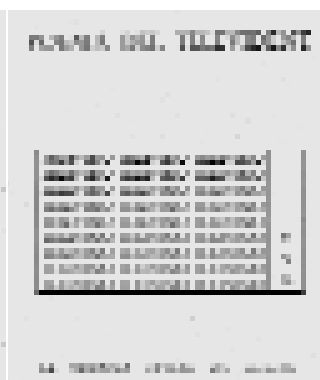
Carmen Gloria SOBRINO SÁNCHEZ, *Luis Badosa: Vida y obra*, Bilbao: Departamento de Pintura-Universidad del País Vasco, 1996 [tesi doctoral editada en format cd].

Miquel Plana Corcó

(Olot, 1943)



44



45

44. *Realitats d'avui, homes massa*, 1967, poema visual, del llibre *Poemes blancs i negres*, 1970. Col·lecció de l'autor.

45. *Poema del tevident*, 1967, poema visual, del llibre *Poemes blancs i negres*, 1970. Col·lecció de l'autor.

46. *La joventut d'Olot enfront del racisme*, 1967, tinta, roleu i tipografia, 78x61 cm. Col·lecció de l'autor.

47. *Bertolt Brecht-68*, 1968, tinta, espàtula i tipografia, 66x51 cm. Col·lecció de l'autor.

48. *El burí i la ploma*, 1978-1980, llibre de bibliòfil. Col·lecció de l'autor.



46



47

L'aportació de Miquel Plana segurament no s'entendria del tot si obviéssim el seu treball, de ben jove, en els tallers de Gràfiques Olot, regentats per Josep Congost. En efecte, la seva vinculació professional amb el món de la impressió gràfica fou decisiva tant per obrir-li els ulls davant les múltiples possibilitats que oferien els mitjans tipogràfics i les tècniques reprogràfiques per a la creació artística com per orientar-lo posteriorment cap a l'especialització bibliofílica. D'altra banda, la seva relació personal amb Congost, una persona que des de l'autodidactisme va conrear la poesia i es va construir una remarcable base literària i cultural, va resultar fonamental en el seu procés d'aprenentatge i d'obertura intel·lectual, fins al punt que, durant una època, Plana també escrigué poemes. Miquel Plana es va formar en el món de l'escultisme, com bona part de les persones que van acabar dirigint el moviment antifranquista a Olot, i aquesta vinculació el va posar en relació amb els nuclis catòlics progressistes articulats, des de final dels anys seixanta, al voltant del setmanari d'Acció Catòlica, *Olot-Misión*, on va col·laborar com a il·lustrador. La revista es convertiria en un lloc de trobada i en un instrument rellevant de les forces d'oposició a la Dictadura. Tot plegat va propiciar que Plana, l'any 1976, fos un dels noms destacats en la creació de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa.



48

Plana va aprofundir la seva formació a l'Escola de Belles d'Arts d'Olot on es va introduir en la calcografia i la ceràmica. Va exposar a Olot, Figueres, Girona, Barcelona, Cadaqués o Vic, en les exposicions del Grup d'Ara i en diverses mostres col·lectives (Premi Joan Miró, Saló de Maig de Barcelona, Exposició Internacional de Gravat a Eivissa, Fontana d'Or, etc.). El 1973 va guanyar el segon premi de gravat de la Diputació de Girona, i el 1976 el premi de recerca. El seu primer llibre de bibliòfil fou *Un núvol apretat per la tramuntana* (1973). En els anys següents va realitzar altres volums —com ara *Cadaqués* (1974), *Paràboles de l'ultima Thule* (1974), *Mussols* (1976), *La pell de la ciutat* (1977) o *Eivissa* (1977)— en què col·laborà amb diversos escriptors. Una de les seves obres més ambicioses va ser *El burí i la ploma* (1978-1980), amb trenta-tres textos d'autors olotins i trenta-tres aiguaforts d'artistes de la ciutat.

Els poemes visuals i els cartells que hem triat de Miquel Plana, d'un esperit crític i d'una frescor i senzillesa molt d'acord amb els valors que pretenien transmetre, reflecteixen magníficament un determinat ambient sociocultural i unes determinades inquietuds de certs sectors joves que, sota l'influx del moviment pacifista i d'un cristianisme que bevia de l'esperit d'obertura del Concili Vaticà II, començaven a prendre consciència de la realitat del país i a comprometre's amb la seva societat. Els esdeveniments cívics i culturals, els recitals de música folk, les sessions de cine-club o les representacions teatrals, que són els temes a què es refereixen els cartells que va realitzar, eren unes vies útils per començar a construir unes xarxes de relació i uns espais de sociabilitat que resultaran fonamentals en el procés d'organització de la ciutadania enfront de les formes d'enquadrament, control i influència pròpies de l'ordre autoritari.

Tria bibliogràfica

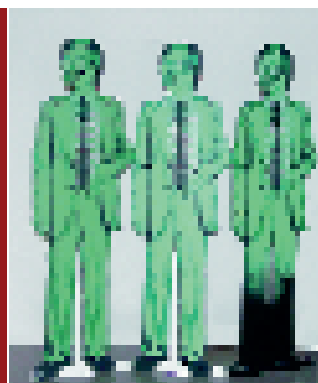
DD. AA., *Miquel Plana. Trajectòria gràfica (1966-1992)*, Olot: Comissió Premis Ciutat d'Olot, 1992 [catàleg].

Jordi PUJIULA, "Entrevista amb Miquel Plana", *Vitrina*, nº 10, 1999.

DD. AA., *Miquel Plana, artista y bibliófilo*, Madrid: Biblioteca Nacional-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003 [catàleg].

Quim Domene Berga

(Olot, 1948)



49

49. *Sarrià, mon amour*, 1975, tècnica mixta sobre fusta, 180x150x2 cm. Col·lecció de l'autor.

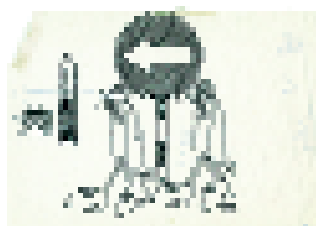
50. *S/t*, tinta sobre paper, 31x11 cm., publicat a *Olot-Misión*, nº 772 (7-11-1970). Col·lecció de l'autor.

51. *S/t*, tinta sobre paper, 17,5x25 cm., publicat a *Olot-Misión*, nº 837 (19-2-1972). Col·lecció de l'autor.

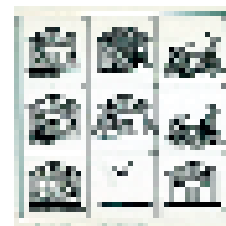
52. *S/t*, tinta sobre paper, 18x18,5 cm., publicat a *Olot-Misión*, nº 1077 (10-12-1976). Col·lecció de l'autor.



50



51



52

Domene fou l'artista olotí que va mostrar una més gran consciència política i una voluntat més explícita d'incidir en l'erosió dels valors, els esquemes i les ideologies propis del món instituint del tardofranquisme. Segurament devia influir en aquesta actitud el fet que, de ben jove, col·laborés amb dibuixos i acudits a la premsa local en què, des d'una mirada crítica i sorneguera, atenia la realitat quotidiana, posava en qüestió aspectes de l'ordre establert i recollia les reclamacions sorgides des d'instàncies diverses de la societat olotina. Cal subratllar l'ús que feia de les tensions i conflictes del microcosmos local, així com de les tradicions i pràctiques populars, per articular un eficient discurs en clau irònica de les misèries del règim.

Com altres artistes de la seva generació, la seva formació primera no va venir de l'Escola de Belles Arts i Oficis, tot i que hi acabaria assistint per aprendre la tècnica del gravat, sinó del treball en la indústria gràfica. Després d'un temps en una impremta va entrar en una agència de publicitat. Durant els setanta, va celebrar exposicions individuals a Sant Joan de les Abadesses, Girona, Castelldefels, Olot, Sant Cugat del Vallès i Banyoles, i va participar en nombroses mostres col·lectives (Olot, Girona, Barcelona, Estocolm o Manresa). L'any 1973 va guanyar el premi de gravat del Concurs d'Art de la Diputació de Girona. Fins a la segona meitat de la dècada no conreà la pintura, i ben aviat ja usà el mitjà acrílic, cosa que també assenyala un hiat amb la tradicional preeminència local de la pintura a l'oli.

Domene va formar part activa de tots els assajos autoorganitzatius que van emprendre els artistes olotins, del Grup d'Ara a l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa passant pel Grup 9 de Nou. També va participar en el moviment teatral que es va generar a Olot a final dels anys seixanta, i que tenia en Pere Planella el seu cap de brot. Domene va tenir cura de la realització de les escenografies de les obres *Procés d'un bruixot* (1970) i *Assassinat a la catedral* (1975). L'any 1976 va presentar a la galeria Sant Lluc la mostra "La Muy Leal", que tingué un gran ressò públic, sobretot entre els sectors de l'oposició democràtica. En ella, l'artista intentava perllongar la línia crítica dels seus acudits, però amb una formalització més ambiciosa. El 1979, fou un dels artistes seleccionats per la galeria Sant Lluc en el projecte editorial i expositiu, *Olot, temps de ruptura*.

A mitjan dels anys setanta va entrar a militat a Convergència Socialista de Catalunya, fou un dels impulsors de l'Assemblea de la Garrotxa, participà en l'assemblea constituent del PSC-C i en les primeres eleccions municipals de l'any 1979 es va presentar a les llistes d'ERC.

L'obra de Quim Domene té diferents vessants, des dels treballs més immediats, directes i amb una marcada funcionalitat social fins a les aportacions més elaborades i amb una finalitat prioritàriament estètica. La nostra tria ha atès sobretot la primera orientació, dins la qual s'emmarquen la sèrie d'acudits publicats a la premsa local així com diversos cartells que recullen suggeriments del *pop art* i dels nous realismes. L'obra *Sarrià, mon amour* també s'integra en aquesta línia i es fa ressò d'una campanya popular impulsada per l'oposició democràtica en contra de la degradació ambiental i els interessos especulatius de la paperera Torras Hostench, una gran empresa on es donava una flagrant connivència entre el poder econòmic i el poder polític durant el tardofranquisme

Tria bibliogràfica

TIBULL [Sigrid Werning], "Kim Domene y la *Muy Leal*", *Olot-Misión*, nº 1075 (26-11-1976)

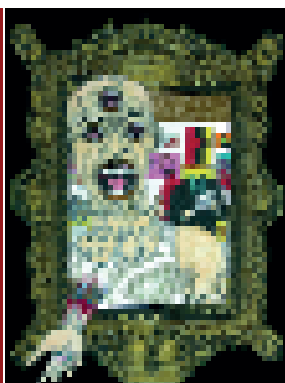
Eulàlia JANER, Francesc MIRALLES, *Olot, temps de ruptura*, Barcelona: Edicions Artigràfica, 1979.

David SANTAELÀRIA, Antoni MAYANS (coord.), *Domene: cartells i gravats (1968-1998)*, Olot: Arxiu Històric Comarcal d'Olot i Museu Comarcal de la Garrotxa, 1999 [catàleg].

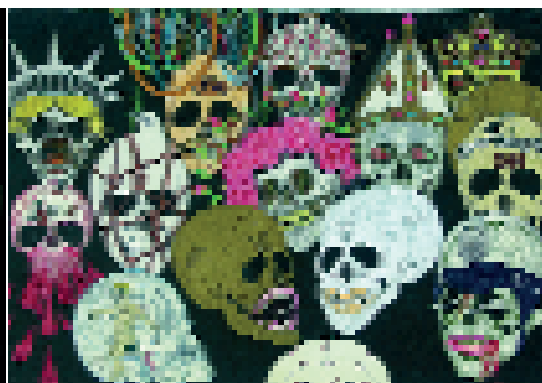
Joan SERRA CAPALLERA, "[Auto]retrat d'un artista", 440. *La revista d'Olot*, nº 106, agost 2005.

Toni Huertas Cos, “Zappa”

(Castellfollit de la Roca, 1948)



53



54

53. *Instint prohibit*, 1974, tinta sobre paper, 65x51. Col·lecció de l'autor.

54. *Poema de la crisi*, 1975, tinta sobre paper, 33x51. Col·lecció de l'autor.

55. *Passat, present i futur d'una raça*, 1977, tinta sobre paper, 51x65. Col·lecció de l'autor.

56. *El rovell del règim i la gema del règim*, 1977-78, tinta sobre paper, 51x65. Col·lecció de l'autor.



55



56

Els dibuixos que Huertas va realitzar durant el tardofranquisme es caracteritzen per l'ús d'un detallisme obsessiu de base microgràfica, que transmeten un profund contingut transgressor en relació als valors establerts, mena de crònica esbiaixada d'una societat en procés de canvi i alhora reflex d'inquietuds personals sota l'influx de l'anomenat món contracultural.

L'emergència d'aquest vent contestari arreu dels països occidentals expressava una resposta radical i certament idealista a les formes d'homogeneïtzació cultural i a la integració social de la classe obrera en les estructures capitalistes i en la societat de consum. Una onada de revolta que pretenia situar la joventut, els aturats i els exclosos socials com a nous subjectes històrics d'insatisfacció, i alhora superar la vella cultura burgesa. Un corrent vitalista que s'apuntalava en aportacions intel·lectuals on convivien un bigarrament de noms, orientacions i tendències, i que propugnava formes d'alliberament en què primaven més les qüestions individuals que no pas les col·lectives.

A la regió de Girona, aquesta nova sensibilitat va tenir en Damià Escuder el seu principal ideòleg. En el terreny de la creació, l'artista Lluís Güell, autor de diverses discoteques —a Olot va dissenyar L'Envelat del Follet (1973)—, en fou un dels seus representants més destacats, al costat de Josep Bosch “Piculives” o Joan Antoni Palau. A la Garrotxa, el ressò d'uns tals plantejaments va influir damunt certs sectors joves i d'estudiants vinculats especialment al món del teatre i a la música rock (grups Hoc i Pa Torrat). Però a diferència de la major part d'aquells joves, Huertas no era un fill de les capes mitjanes emergents, sinó un assalariat des del setze anys que, sense cap mena de formació acadèmica, va trobar en el conreu del dibuix una via on projectar angoixes, neguits, avercions i ràbia.

Durant els primers anys setanta, Huertas va plasmar en les seves obres un món en ebullició, una mena de magma orgànic envoltant, amb una presència recurrent dels mites i la iconografia cristiana enmig d'escenes de violència i sadisme. Un univers visual curull de detalls i podrit de significacions en què els símbols es fan carn i habiten entre personatges i objectes sotmesos a tota classe de fusions i metamorfosis. En els seus dibuixos apareixen nombroses al·lusions a l'art i l'alta cultura combinades amb manifestacions de la cultura de masses i el món del còmic *underground*, segons un tipus d'estratègia apropiacionista amb voluntat paròdica, desmitificadora i antiartística. Tot plegat amb suggeriments visuals i recursos formals provinents de la tradició surrealista. Uns referents no gens casuals, ja que Huertas havia entrat en contacte personal amb Dalí i altres autors empordanesos com Evarist Vallès o l'activista cultural Josep Maria Joan Rosa, adscrit al conceptualisme, durant el temps que va treballar a Figueres, de l'any seixantnou al setanta-quatre. Una altra via d'influència va venir del seu coneixement de l'ambient londinenc alternatiu on es movia el seu germà Eliseu, dibuixant i membre del grup Vagina Dentata Organ.

Toni Huertas, a banda de participar en activitats artístiques, musicals i teatrals a Figueres, Castellfollit i Olot, va prendre part en algunes exposicions col·lectives a Barcelona, com la titulada “Opercula latrinae” (1973), organitzada pel crític Josep Vallès, o la “Mostra d'Art Realitat” (1974) al Col·legi d'Aparelladors.

Tria bibliogràfica

Narcís SELLES, *Toni Huertas Cos “Zappa”*, Olot: Casa de Cultura, [1982] [cartell-programa d'exposició].

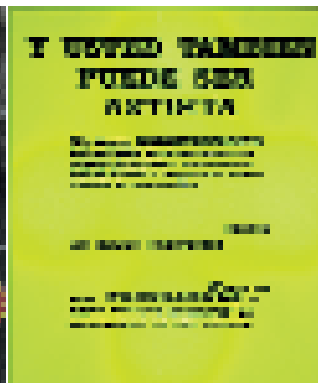
Narcís SELLES, “Entre els marges i la carretera”, *A 440 m. sobre el nivell del mar*, nº42, setembre 1999.

Àlex Nogué Font

(Hostalets d'en Bas, 1953)



57



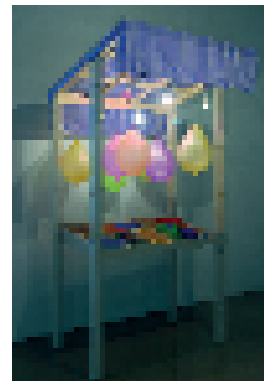
58

57. A, s/d [mitjan anys setanta], tècnica mixta.

Col·lecció de l'autor.

58. *Trencacaps* [fragment], 1975, tècnica mixta, 84x70 cm. Col·lecció de l'autor.

59. *Xiringuito*, 1978, tècnica mixta, 226x110x100 cm. [versió reconstruïda, 2005]. Col·lecció de l'autor.



59

Àlex Nogué va iniciar la seva formació artística a l'Acadèmia de Lluís Carbonell i a l'Escola de Belles Arts d'Olot. Posteriorment, continuà els seus estudis a l'Escola d'Arts i Oficis de Balaguer i a l'Escola Superior de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona, on es va llicenciar l'any 1975. La seva primera exposició va ser el 1971 a la Casa de Cultura d'Olot, conjuntament amb Joan Sala, que també provenia de Belles Arts, on presentà un conjunt d'obres basades sobretot en referents informalistes. Ben aviat, va deixar enrere aquesta poètica i va començar la seva recerca de caire més experimental en connexió amb alguns dels plantejaments artístics més radicals del moment. Els principals fruits d'aquesta etapa es van poder veure a les mostres d'art que se celebraven anualment a la Fontana d'Or de Girona. A partir de 1979, va encetar una etapa d'intervenció en el paisatge.

L'aportació de Nogué l'hem de vincular amb alguns dels grans canvis que van viure internacionalment les pràctiques artístiques a final dels anys seixanta i primers setanta. Uns canvis que venien a ser el correlat de l'emergència de noves dinàmiques socials i de múltiples corrents de pensament que plantejaven alternatives de tot ordre a unes societats que, en paral·lel al seu espectacular desenvolupament econòmic i a l'extensió de la cultura consumista, veien créixer en el seu si nombrosos elements de contradicció. La peça titulada *A*, d'un cromatisme que fa pensar en certes expressions visuals de la cultura popular, forma part d'una sèrie de treballs centrats en la reflexió sobre la pintura com a llenguatge, els quals es caracteritzen per utilitzar la inicial del nom de l'artista com a element de manipulació plàstica i resignificació conceptual. Aquests obres, que assagen l'exploració dels límits de la disciplina, conduiran Nogué a l'abandó de la pintura per passar a investigar altres mitjans i maneres de fer derivats de les pràctiques artístiques que reprenien, amb una nova intencionalitat crítica, certs aspectes de l'experiència històrica de les avantguardes. A la regió de Girona, el grup Tint-2 de Banyoles, Pere Noguera de La Bisbal i, en part, Josep M. Joan Rosa de Figueres esdevingueren, des de punts de partida i finalitats molt diferenciats, els principals conreadors d'aquesta orientació conceptualista.

L'obra de Nogué més significativa d'aquest període és possiblement *Trencacaps* (1975), una instal·lació que constava de diferents peces cúbiques que, combinades de manera adequada, formaven imatges representatives de distints estils artístics. Dins els cubs hi havia elements acústics que sonaven en bellugar els seus contenidors. La proposta també incorporava un rètol de llum amb forma de panell publicitari que, amb una forta càrrega irònica, instava el públic a esdevenir artista. L'obra recull la influència de determinats plantejaments provinents bàsicament del moviment conceptual, com ara la reflexió metalingüística, l'aspiració participativa, la voluntat de transllimitar les fronteres entre l'art i la vida, o, en fi, la crítica a la mitificació de l'artista.

El muntatge *Xiringuito* (1978) recreava una paradeta de fira, amb petits objectes com caramels o papers pintats a l'abast del públic, i tot d'elements denotatius d'un ambient festiu. Cal subratllar que tant aquesta obra com, en menor mesura, *Trencacaps* establien una dialèctica tensional amb el context expositiu on es presentaren, les sales d'un edifici oficial que acollia les principals manifestacions artístiques de la regió de Girona. La parada de Nogué semblava arrencada del seu ambient original i col·locada en un entorn estrany, venia a ser com una mena de presència discrepant, lúdica i precària, en un espai solemne consagrat al gran art, raó per la qual podem vincular aquesta obra amb certes estratègies descontextualitzadores properes a formes de crítica institucional.

Tria bibliogràfica:

Domènec MOLI, "Un nuevo misticismo artístico", *Olot-Misión*, nº 806 (3-7-1971).

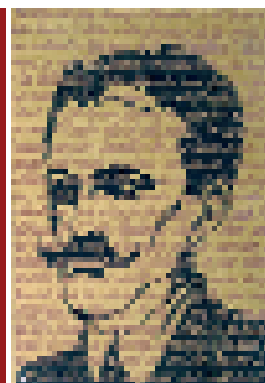
Carne ORTIZ, "La complicitat del bosc", *Papers d'Art*, nº 52, 1er trimestre 1993.

Albert BATLLE/Maria DOMENE, "Àlex Nogué", *Esquerp*, nº 2, hivern 2001.

Narcís SELLES (coord.), "Pràctiques d'intervenció i estratègies de dissentiment a la regió de Girona els darrers trenta anys", *Papers d'Art*, nº 80, 2n i 3er trimestre 2001.

Assemblea d'Artistes de la Garrotxa

(1976-1978)



60

60. Joaquim Danés. *El camí d'una vida*, Olot, 1977, 35x26x5 cm., [llibre de bibliòfil]. Col·lecció particular.

A Olot, la nova situació que va obrir la mort de Franco fou el detonant perquè els sectors de l'oposició democràtica constituïssin les seves plataformes organitzatives per tal d'incidir en la realitat social i política. A diferència d'altres zones del país, la regió de Girona va ser dels llocs on va ser més difícil articular l'organisme unitari conegut com a Assemblea de Catalunya, que aplegava bona part del moviment antifranquista. Ara bé, això no vol dir que no existissin persones i grups compromesos, de temps, en la lluita contra la Dictadura malgrat les limitacions que imposava un context on operaven forces i interessos contradictoris.

Possiblement, l'endarreriment organitzatiu de les forces polítiques democràtiques i els baixos nivells de politització de la ciutadania van ser dos dels motius que van propiciar que a Girona i Olot s'impulsessin grups d'acció simbòlica destinats a conscienciar la població en uns nous valors cívics i a difondre uns nous imaginaris arrelats en la tradició del catalanisme, la democràcia i el progressisme social. Aquests grups activistes eren les anomenades assemblees d'artistes.

L'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (ADAG) va definir un model específic d'intervenció sociocultural que va inspirar la creació de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa (AAG), de la mà bàsicament de Quim Domene i Claudi Casanovas. Al seu costat es van alinear Miquel Plana i Joan Carrillo, posteriorment Xavier Codina i, més endavant, Antoni Santos i Anna Manel·la. Aquest grup era el que feia les propostes inicials, en gestionava el desenvolupament i tenia cura dels diversos aspectes infraestructurals, posteriorment altres artistes o estudiants universitaris (Jordi Fortet, Joaquim Ventolà, Pilar Ferrés, etc.) se sumaven a la realització concreta de les activitats.

Les iniciatives que va impulsar l'AAG venien a expressar la necessitat de sortir al carrer per manifestar-se en llibertat sobre els temes que afectaven la vida col·lectiva i alhora tenien l'objectiu de recuperar una memòria històrica que el franquisme havia pretès esborrar. També es posicionaren en contra de les limitacions i els constreïments que la comercialització de l'art havia imposat a la dinàmica artística a Olot. Cal destacar el fet que els principals membres de l'assemblea no formaven part del nucli d'artistes que s'havien beneficiat del boom de vendes que, des de finals dels anys seixanta, experimentava el mercat de l'art a la ciutat; per tant la seva crítica també es pot entendre com un intent de trencar la situació de quasi monopoli de què gaudien les opcions artístiques més tradicionals vinculades a l'anomenada Escola olotina. Les activitats de l'AAG van consistir en la redacció d'una enquesta sobre les relacions entre art i mercat a Olot, una pintada de murals al carrer, una mostra d'homenatge al metge i historiador Joaquim Danés amb l'edició d'un llibre de bibliòfil, diverses accions en defensa de la zona volcànica de la Garrotxa, una manifestació lúdica i alhora crítica al voltant de l'educació franquista mitjançant la manipulació d'uns pupitres escolars i una exposició a favor de la llibertat d'expressió arran de la detenció i el consell de guerra contra els membres dels Joglars. També realitzaren alguns cartells per a l'Assemblea de la Garrotxa.

Algunes d'aquestes manifestacions es van fer en col·laboració amb les forces polítiques antifranquistes, mentre que unes altres van ser impulsades exclusivament pel grup d'artistes amb el suport del setmanari *Olot-Misión*, que aplegava representants de la major part de les organitzacions democràtiques. Els referents estètics de l'AAG eren plurals, com ho eren els llenguatges artístics dels seus membres, per bé que el ressò dels nous realismes, sobretot, i d'un vague i difús conceptualisme són presents en algunes de les seves realitzacions i propostes, emmarcables en la categoria d'art públic.

Tria bibliogràfica

TIBULL [Sigrid Werning], "El llibre de l'Assemblea", *Olot-Misión*, nº 1117 (30-9-1977).

TIBULL [Sigrid Werning], "Pupitres a l'Hospici", *Olot-Misión*, nº 1132 (20-1-1978).

Claudi CASANOVAS, "Inici i resum de les activitats de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa", *Gra de Fajol* (Olot), nº 1, juny 1980.

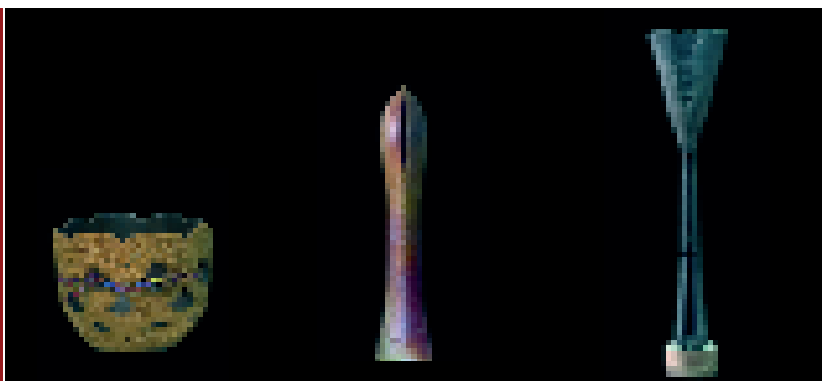
Eulàlia JANER, "Notes entorn de la plàstica olotina actual", *Plàstica olotina actual*, Olot: Ajuntament d'Olot-Diputació de Girona, 1981 [catàleg].

Margarida CASACUBERTA i ROCAROLS, Joan SALA i PLANA, "Assemblea (d'Artistes) de la Garrotxa", dins *Cultura i ciutat*, Olot: Ajuntament d'Olot-Diputació de Girona, 1997.

Narcís SELLES, *Art, política i societat en la derogació del franquisme*, Gaüses: Llibres del Segle, 1999.

Cooperativa Coure

(1979-2001)



61

62

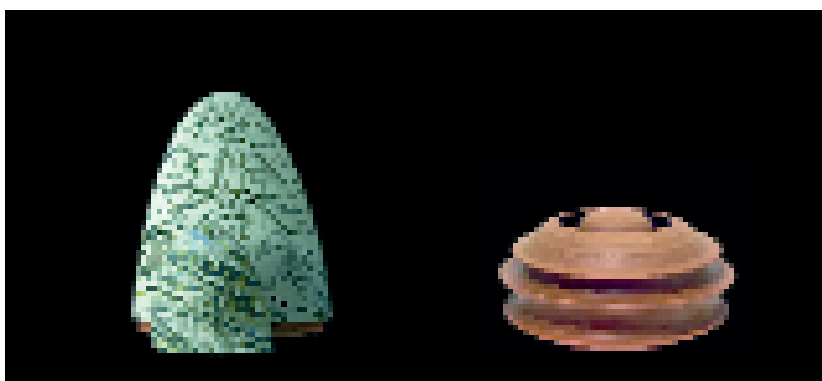
63



64

65

66



67

68

Xavier Bulbena (Barcelona, 1949).

63. S/t, s/d [segona meitat anys setanta], 16x20x20cm., gres refractari, fils telefònics, esmalt de manganès. Col·lecció de l'autor.

Joan Carrillo (Campillos, 1948).

64. S/t, s/d [1976], argila, vernís de plom saturat de ferro, 55x9x9 cm. Col·lecció de l'autor.

Claudi Casanovas (Barcelona, 1956).

65. S/t, s/d [1976], argila, negre de fum, 116x29x14 cm. Col·lecció de l'autor.

Xavier Codina (Olot, 1952).

66. S/t, s/d [segona meitat anys setanta], 8x8,5 i 6'5x8,5 cm., fang vermell, esmalt alcalí amb coure. Col·lecció de l'autor.

Joaquim Monsalvatge (Barcelona, 1945).

67. S/t, s/d [segona meitat dels anys setanta], 56x16x16 cm., gres, esmalt de ferro i manganès. Col·lecció de l'autor.

Albert Rusalleda (Cassà de la Selva, 1950).

68. S/t, s/d [1976], gres, esmalts diversos, 39x52x24 cm. MCGO.

Jaume Toldrà (Ulldemolins, 1946).

69. S/t, s/d, [segona meitat anys setanta], gres porcellana, esmalt de feldespat, 33x28x7 cm. Col·lecció de l'autor.

Isabel Torquemada (Camprodon, 1947).

70. S/t, s/d [1978], argila encerada, 11x21 cm. Col·lecció particular.

El moviment de ceramistes que es va iniciar a Olot la segona meitat dels anys setanta té un dels seus orígens en Joan Carrillo. Ell va ser el primer que, ja a l'inici de la dècada, es va instal·lar amb la seva companya en una casa als afores d'Olot per muntar-hi un taller i construir-hi un forn. La seva motivació era indestriable d'un projecte de vida que es volia alternatiu al model socialment dominant i que recollia el ressò de noves formes de subjectivitat que qüestionaven el tipus de productor disciplinat, l'estandardització dels comportaments, i l'ofec de la creativitat personal pel treball alienat o els hàbits consumistes. Al seu voltant es van anar agrupant altres joves que compartien plantejaments similars, i també ceramistes de fora que van triar l'entorn garrotxí per establir-se.

La constitució formal de la Cooperativa Coure va tenir lloc l'abril de 1979 amb Xavier Bulbena (Barcelona, 1949), Joan Carrillo (Campillos, 1948), Claudi Casanovas (Barcelona, 1956), Xavier Codina (Olot, 1952), Joaquim Monsalvatge (Barcelona, 1945), Albert Rusalleda (Cassà de la Selva, 1950), Jaume Toldrà (Ulldemolins, 1946) i Isabel Torquemada (Camprodon, 1947). Aquesta decisió va ser la culminació d'un seguit de converses, intercanvis i iniciatives anteriors en comú.

En efecte, per un costat, el nucli socialment més actiu de ceramistes havia coincidit en les activitats de l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa, de manera que la motivació col·lectiva i la conscienciació ideològica al voltant de les relacions entre producció artística i mercat ja formaven part dels seus interessos i preocupacions. Per un altre costat, uns quants ceramistes van començar a exposar junts i, de mica en mica, es va anar ampliant el nombre de participants, si bé no tots acabaren coincidint en la cooperativa. L'any 1977 va tenir lloc a la galeria Leonci Quera l'exposició "Quatre amics ceramistes", amb J. Carrillo, C. Casanovas, X. Codina i X. Bulbena. Més tard, celebraren mostres a Sant Feliu de Guíxols, Sant Joan de les Abadesses i Banyoles, en què I. Torquemada es va afegir al grup. L'any 1978, s'incorporaren la resta de membres fundadors arran d'exposicions a Olot i Terrassa. Posteriorment, un cop constituït el col·lectiu, encara hi hagueren noves incorporacions.

De la confluència d'aquestes dues experiències, i sota la inspiració de les associacions de ceramistes anglesos, que Monsalvatge i Toldrà coneixien de primera mà, va néixer la Cooperativa Coure, que partia d'una clara voluntat d'incidència sociocultural i d'un projecte d'autoorganització, tant per construir autònomament la pròpia vida com per comercialitzar directament la seva obra, al marge dels canals existents, i evitar així l'apropiació de les plusvàlues per les galeries d'art.

L'any 1979 van inaugurar una botiga on venien les peces dels membres de l'agrupació, van impartir un curs de ceràmica per als ensenyants de la comarca, editaren un opuscle on es recollien algunes de les tècniques pròpies de la disciplina i, finalment, van muntar un estand a la Fira de Sant Lluç d'Olot on exposaren els productes de la cooperativa i feren demostracions al públic de la tècnica de tornejar. Durant prop de deu anys van funcionar com una cooperativa socialment i culturalment activa, malgrat les contradiccions internes. Dins l'agrupació, va esdevenir habitual la tensió entre els autors que defensaven una opció prioritàriament creativa, d'autonomia artística, deslligada de l'estricta funcionalitat i els que propugnaven models més artesanals, atents a les demandes i necessitats del públic i als requeriments del mercat, en què predominava una finalitat utilitària de l'objecte ceràmic. L'any 2001 es va produir la dissolució legal de la societat, per bé que una part dels seus membres ja havia abandonat temps abans la cooperativa.

Tria bibliogràfica

Eulàlia JANER, Francesc MIRALLES, *Olot, temps de ruptura*, Barcelona: Edicions Artigràfica, 1979.

Eulàlia JANER, "Notes entorn de la plàstica olotina actual", dins *Plàstica olotina actual*, Olot: Ajuntament d'Olot i Diputació de Girona, 1981 [catàleg].

DD. AA., *Des del Fang*, Girona: Ed. Fundació Caixa de Pensions, 1987 [catàleg].

Joan CARRILLO (coord.), *A cuita-coure a coure-cuita*, Olot: Cooperativa Coure, 1988 [catàleg].

Maria DOMENE, "La Cooperativa Coure. Una experiència singular", *Papers d'Art* (Girona), nº 80, 2n i 3er trimestre 2001

La crítica d'art Olot. Recull antològic.

Luis Armengol, "El sentimiento artístico en el acto necrológico", *¡Arriba España!*, nº 9 (8-4-1939).

Oriol Prat Moliner, "Revalorización de Don Quijote y el Arte Español", *¡Arriba España!*, nº 13 (6-5-1939).

J. M. Capdevila Masó, "El nuevo estilo", *¡Arriba España!*, nº 15 (20-5-1939).

Carlos de Bolós Vayreda, "La obra integral de Vayreda", *¡Arriba España!*, nº 221 (29-5-1943).

José Munteis Bracons, "Ante la imagen de San Esteban, de José Clará", *Pyrene*, nº 6, setembre 1949.

Juan Teixidor, "La joven pintura de Jordi Curós", *Pyrene*, nº 8, novembre, 1949.

Rafael Torrent, "El Viernes Santo en Olot, de J. Vayreda", *Pyrene*, 12, març 1950.

B. M. J. [Josep Munteis Bracons], "Notas sobre pintura", *Pyrene*, nº 36-37, març-abril 1952.

Sebastián Congost Pla, "El arte y su callejón", *¡Arriba España!*, nº 690 (6-9-1952).

J. M. Mir Mas de Xexàs, "La escuela olotina vista por un olotense", *¡Arriba España!*, nº 814 (26-2-1955).

[Domènec] MOLI, "En torno al arte abstracto. A modo de defensa", *¡Arriba España!*, nº 1116 (14-1-1961).

Ramon Grabolosa, "Olot i l'actualitat artística", *Serra d'Or*, nº 9, setembre 1964.

J. Ramoneda Molins, "La pintura olotense: del arte al consumo", *Olot-Misión*, nº 731 (10-1-1970).

Q. E. [Joaquim Espanyol], "La pintura malalta", *Olot-Misión*, nº 870 (21-10-1972)

Tibull [Sigrid Werning], "Kim Domene y la *Muy Leal*", *Olot-Misión*, nº 1075 (26-11-1976)

Jordi Pujiula, "Per una política cultural", *Olot-Misión*, nº 1124 (18-11-1977).

Joan Capdevila, Kim Domene, Jordi Pujiula, Sigrid Werning, "El mercat de l'art a Olot", *Olot-Misión*, nº 1179 (22-12-1978) [extractes].

Luis Armengol, “El sentimiento artístico en el acto necrológico”, *¡Arriba España!*, nº 9 (8-4-1939)

Pocos hechos acaecen en la vida que tengan tanto un complejo de sentimientos acumulados, en un momento dado, como el proceso del homenaje necrológico. La guerra ha hecho que se recrudescieran mucho más, todavía, estas escenas de tributo funerario y es por añadir, también, la circunstancia de que tengan que ir acompañadas de una íntima representación del sadismo y la crueldad refinada, en concordancia con la proporción de las atrocidades cometidas. Es por esto que hoy la magnitud sentimental de estos homenajes, constituye un agigantamiento del proceso espiritual que contenían las dedicatorias ceremoniales de antaño. Hoy, además, es algo vivo, muy vivo y *nuestro*, asimismo, un deseo de perpetuarlo porque la desdicha nos ha deparado fueran escogidas en horrible selección, las ilustres víctimas que se immortalizan ya con solo su nombre.

El dolor, el sufrimiento, y, superiormente, el sacrificio por la Patria, han levantado nuestra espiritualidad colectiva a un exponente tal de grandeza que, aunque no tuviésemos el corazón directamente lastimado por los surcos que cada mártir nos ha abierto en él, seríamos conducidos por un frenesí de amor eterno hacia el héroe anónimo, que es y será siempre un hermano más en la prestancia de la sangre por el ideal.

El homenaje necrológico es el lenguaje gesticular de un pueblo que más se expresa cuando más calla, por cuanto este silencio vivo de las honras fúnebres, estampa toda la remoción interior de cada cual, no ya para estimular el instinto de venganza, sino para algo más alto, muy alto, que es el afán de recobrar aquellas indefectibles pérdidas con el ejemplo religioso y la virtud nacional.

Son gráficas estas palabras de Pitágoras: “Para elevar las almas a la unión divina, es preciso desprenderlas de esa envoltura mortal que las tiene encadenadas y les comunica sus manchas”. Nuestros mártires se sublimaron de esta manera. Ellos despojáronse de los atavíos terrenales despreciando todas las contingencias de la vida y, en esta sutileza del sacrificio, crearon una nueva postura estética: la victoria definida de la entereza moral contra todas las potencias físicas. ¿No es igualmente otra victoria de lo moral sobre lo físico el fenómeno del arte? ¿No es el arte la expresión técnica de la belleza y la sublimidad? Por consiguiente, cuando lo bello se manifieste, sean las que sean las condiciones en que lo haga, el arte aparece ante nuestros ojos.

Ante tal razón no podemos dejar de ver expuestas, en estas solemnes honras fúnebres, las notas más atisbantes del sentimiento estético, a pesar de que el dolor nos dé margen más que al padecer actual frente al volumen de la desventura.

Liguemos estrechamente las palabras *fervor* y *sentimiento artístico*. Si la una significa pasión inclinada hacia una cosa pura, la otra quiere decir predilección entusiasta por las formas bellas. Pero como no va a ser lo puro objeto de belleza? He aquí la identificación palmaria entre la emoción dolorosa del acto necrológico y las notas estilizadas del sentimiento artístico. Por ella es tan grande esta actitud ante la inmortalidad de aquellos martirios consumados. Por ella se hermanan el Arte y la vida durante unos momentos.

Oriol Prat Moliner, “Revalorización de Don Quijote y el Arte Español”, *¡Arriba España!*, nº 13 (6-5-1939)

Es reciente el final de la semana del libro español; la semana consagrada al repaso, a la meditación, y a la exaltación de las gloriosas letras Nacionales. Semana que se inicia el día 23 de Abril, jornada inolvidable, aniversario de la muerte modesta, ignorada, pueblerina, cristiana y humanísima del maestro indiscutible de la prosa española, de la figura culminante de nuestra literatura: D. Miguel de Cervantes Saavedra. El intuidor genial del espíritu español eterno e incomprensible. El creador del símbolo D. Quijote, alieno y gallardía inmarcesibles de España. El Cid, cuya presencia veladora no se aparta de la vera de la patria, descendido a la prosa, rodeado de un ambiente prosaico pícaramente frustador de sus nobles empresas, y que fueron acumulando el suceder desgano de los siglos.

Este año, año de la Victoria, año de apoteosis Nacional, se impone la celebración de esta fecha gloriosa con más fervor y más ímpetu que nunca. Este año que, precisamente, D. Quijote se abre paso por entre la mediocridad de su época y la aún más densa de épocas posteriores y recobra la fina y bizarra silueta de Cid Campeador.

Tales evocaciones Cervantinas, te invitan o te conducen a la apremiante, dinámica y tentadora empresa de apuntar unas consideraciones sobre lo que debe ser la literatura Española en el futuro próximo, la literatura íntimamente integrada al Glorioso Movimiento Nacional, —literatura de páginas azules con cubierta de alas imperiales; el Arte incorporado en la totalidad viviente en marcha e imperante, que es la España de hoy confiada al caudillaje de Franco.

¿El cambio brusco e impetuoso que estamos presenciando; la instauración definitiva de valores, de principios, de procedimientos, profundamente nuestros, que se ha realizado, implicará una disminución de vuelos a nuestra literatura? ¿Contemporizará tan solamente ésta de una manera discreta con el nuevo estado de cosas? ¿O se remontará batiendo sus alas en el aire regenerado, rozando los luceros, espíritus ausentes de España a alturas insospechadas? Tengo fe absoluta en este último destino. La literatura Nacional Española el día que consiga su total y perfecta concreción en el cuerpo del Movimiento, que logre anular el copioso lastre que una formación, un ambiente, unos prejuicios, acumularon sobre la sensibilidad y la mente de sus artífices, no existirán barreras para su ímpetu, ni parangón para sus realizaciones. Realizaciones definitivas, inmortales entre las inmortales, perennes, místicas, sagradas..., la sublimación real e indeleble de la raza en carrera de prodigiosa superación.

Ante todo, la nueva producción literaria, debe de poseer un precedente noble, debe corresponder a una trayectoria viva, real, a una acción y un ideal sano, encauzado y fecundo. Será meteoro de la fantasía, preludio o culminación de gestas unánimes reales y tan-

gibles... Espuma, vaho, cresta rutilante desprendiéndose impetuosa en pleno proceso enérgico de consecución. Efluvio del individuo en marcha colectiva, abierto en halo, abarcando e iluminando toda la esfera de la colectividad. Lejos de la expansión estéril del individuo aislado, rezagado, inferior, aturdimiento, que tan sólo es lamento o delirio, o blasfemia, o sarcasmo que aceleradamente se pierde en el vacío de la descomposición. Flechas rojas —las creaciones del arte futuro o ya presente— disparadas por jinete azul, cruzando el aire como heraldos predecesores de la implacable Cabalgata Nacional.

Alguien puede objetar que esta tendencia a la desindividualización —aparente, ficticia, indiscutiblemente— acarree disminución de recursos, amengüe y dificulte la creación literaria o artística en general: error diametral. Todo el suelo de una patria se ofrecerá al artista para hundir en él sus raíces. Toda la savia de una raza para su ímpetu sancionador. ¡Toda una atmósfera sagrada para la respiración de sus hojas! El sol Imperial de España para impulsar su lozanía. ¿No són estos recursos superiores a los que ofrece la maceta, quizá aporcelanada, robando espacio en invernáculo lúgubre? A tales términos de abandono fatal condujo la individualización, aguda y destemplada al artista. Una de tantas consecuencias del espíritu liberal francés de a finales del siglo diez y siete, que haciéndose suya la noble explosión romántica, generó al arte del pasado siglo y el de lo que va del presentes, substancialmente lamentable y exponente preciso de la aguda decadencia moral y material de la humanidad en estos últimos tiempos.

En el futuro, la obra de arte va a ser “algo” y más que nunca, “alguien” el artista. Alguien que siente, ama por impulso racial; vive, fantasea, actúa, muere, si es preciso, por la patria. No el sujeto desviado, conspirador y saboteador de cuanto laudable se inicie, renegado de todo, excepto de su personalidad insignificante y arruinada, que vive por su fatuidad lamentable e insensata... y que muere apagadamente o en ridícula estridencia por cualquiera insigne estupidez. Será en lo futuro alguien el artista y su obra, un servicio, una hazaña, una conquista imperdedora y fértil. Será la voz de la raza, de la patria, del frenesí imperial, concretada en las gargantas privilegiadas.

Y como colofón, aludamos una vez más a nuestro insigne caballero Don Quijote... Invitémosle a desperezarse de su prolongada somnolencia... ¡Préparese para su cuarta y definitiva salida! por fin la Patria está a la sazón de ello. Apréstase a cabalgar este Quijote rejuvenecido, airoso, robusto,..., este Quijote que quizás es Amadís, o Ruy Díaz de Vivar... o Francisco Franco... Ha resucitado, no es fábula, el ambiente caballeresco... En la puerta no aguardará a nuestro caballero un rocinante inapetente, escuálido y veletudinario, sino el corcel reluciente y fogoso... Armas empuñará del más fino acero y no de cartón irónico... Celada gloriosa y no vacía de barbero lugareño, resguardará su cabeza... ¡Embravecerse, que los castillos de nuestra tierra son ya de nuevo gigantes aguerridos que rendir!... ¡los rebaños se han convertido en ejércitos! ¡las ventas, en castillos! ¡los venteros en alcaldes! Dulcinea, ya no es zafia aldeana, sino angélica doncella, dulce premio al caballero culminante... Tu escudero, peón de tus andanzas, compañero de tus fatigas, ya no será el Sancho bruto, socarrón, gástrico y vulgar, será, señor Don Alonso Quijano el Bueno, la juventud española entera que cree en ti, que siente como tu sientes, y que sueña con un puesto de honor en el libro que ha de contar tus gestas maravillosas: La Historia de España.

J. M. Capdevila Masó, “El nuevo estilo”, *¡Arriba España!*, nº 15 (20-5-1939)

El arte es el fruto de la tendencia del hombre a universalizarse. El hombre, al crear, deja para la posteridad su obra, hace que ésta se perpetúe a través de los tiempos y de los pueblos, pero todo hecho artístico encuéntrese donde se encuentre, evoca al estado de ánimo que a su vez depende del temperamento y carácter del artista creador. Así, es posible determinar si una obra de arte cualquiera es fruto de un temperamento o de un momento de optimismo, y hasta —y en sentido contrario— si es el resultado de un mal humor, de una indigestión o de una noche de insomnio. Es tan sensible el artista, que si es posible determinar cosas tan insignificantes, más claras aparecerán las características de la época y hasta de las ideas que en dicha época han dominado.

El estilo de época es el que con más facilidad se aprecia. Muy reciente es todavía la diferencia de estilo de la época de nuestros abuelos, por ejemplo, y de la nuestra.

En la de ellos, en que se vestía con ampulosidad, con muchas ropas, muchos miriñaques, muchos faldones; en que las mujeres adornaban profusamente el más pequeño trozo de su sinuosa figura; en la que los hombres saciaban los más fantásticos caprichos en el dibujo y cuidado de unos elegantísimos bigotes o patillas; nació y se dio lugar a un estilo: el de esta ampulosidad y barroquismo. Evidentemente que unas gentes que tenían estas costumbres y este gusto, que todas sus acciones respondían a la misma posición sobrecargada, ceremoniosa, lenta y afectada, tenían que hacer sentir en el arte, como estigma de su estilo, la expresión de estas formas de comportarse. Y efectivamente así fue su estilo; en literatura muy afectado, largo y extraordinariamente sentimental. Amores, engaños, declaraciones amorosas de cuarenta páginas, y títulos tan complicados como “Virgen y Madre”, “Los engaños de una solterona o treinta años en tartana”, “El secreto del mendigo o veinte años de injusto destierro”. Y en oratoria dio lugar al estilo castelariano. A mi siempre me ha parecido que un discurso de Castelar era lo mismo que un sombrero de señora de principios del novecientos.

La corta duración de tal período, no dio tiempo a dejar tan claramente marcado su sello, en la escultura, en la música y en la arquitectura, pero no obstante, ¡que diferencia del estilo actual! Más simple, más dinámico, más sencillo, en el vestir, en el hablar, en el amor y en todas las formas de comportarse. Éste tiene la ventaja de ser de mejor gusto —léase falta de complicaciones innecesarias— y el defecto de estar materializado en demasía. Dos estilos correspondientes a dos concepciones que de la vida se ha tenido.

El estilo en general, es una forma de manifestarse de la vida, y el artístico será por lo tanto la forma de darse a conocer mediante una obra que tienda a conseguir la belleza. Cada cual se manifiesta en la vida según la ideas que de la vida misma tiene, y si estas ideas son las que determinan la forma de manifestarse en la vida, ellas serán también las que señalarán la forma de manifestarse en el arte. Esta manifestación, esta forma de darse a conocer depende de la formación espiritual del artista en primer lugar y luego de

las ideas y del ambiente en que artista y obra se hayan hecho, de ahí que nuestra revolución llevará como consecuencia —cuando existan individuos educados y creados por ella— un nuevo estilo artístico y un nuevo arte.

¿Cuál será este arte? ¿Cuál será este estilo? El que surja del poder creador artístico de unos hombres que estén impregnados de nuestro sentido de la vida, de individuos que practiquen nuestra concepción de la vida. Conociendo por lo tanto este sentido y esta concepción, podemos avanzar cual será el nuevo arte y el nuevo estilo artístico.

Hemos dicho repetidamente otras veces que nuestra concepción de la vida supone el triunfo del altruismo sobre el egoísmo individual, del espíritu sobre la materia, de esta forma nuestro arte será antes que todo arte, sentimiento y en segundo término técnica, y esta técnica fuertemente marcada por la vida.

Nuestro nacional-sindicalismo toma al hombre tal como es en la plenitud de toda su vida, pero reconoce una jerarquía de los valores espirituales, vigorizando los más nobles y rechazando los inferiores. El arte del período positivista se caracterizó por el famoso naturalismo, el cual ya en los hombres, ya en las cosas iba a la busca de elementos viles, como para corresponder a la degradación a la que había llegado la concepción del hombre y de la vida. Era un arte que gravitaba hacia la materia, y como arte habla solamente a una esfera inferior de la naturaleza humana. Otro arte, el esclavo, surgido más en contacto con el oriente, tiene una predilección especial por las formas más malsanas de la vida interior, aún siendo a veces gran arte, es algo que oprime, que priva la respiración, que causa angustia como una pesadilla. También el arte surgido en el período de la posguerra conscientemente simbolista o expresionista, es arte que expresa ansia desordenada de espíritus que buscan su camino y no lo encuentran, signo indudable del hundimiento de la fe que la humanidad puso en el materialismo.

El nuevo arte y su expresión estilística no pueden contener ninguna de estas bajas y materiales expresiones, así por ejemplo el novelista que nos venga con una novela en la que se refleja, en su estructura y en su espíritu la sociedad burguesa, afrancesada, mundana y corrompida del siglo pasado, no será del nuevo estilo. El que escriba un libro sobre la guerra y muestre solamente el aspecto tétrico del odio humano, tampoco será el nuevo estilo, ni lo será el que se dedique a sutilizar torturadamente sobre los escasos momentos de su vida poética, para ofrecerlos al público como joyas exquisitas de realidad; éste no será además, del mismo temple que el que ama el sol y el aire puro. El que ve la naturaleza a través de deformaciones y ampulósidades simbólicas, ha de convenirse que lo que queda es siempre el aspecto grotesco de la deformación.

El arte y el estilo nuevo serán de una claridad solar. Serán una visión clara, volitiva, serena de la vida. Será un arte donde la masa viva como fuerza espiritual, donde lo robusto y sano triunfe sobre lo débil y flaco, y lo verdadero brille con luz natural sin artificios de reflectores, donde la sencillez y la austeridad se impongan a la ampulosidad y al floreo. Serán un arte y un estilo tradicional y al mismo tiempo moderno.

Carlos de Bolós Vayreda, “La obra integral de Vayreda”, *¡Arriba España!*, nº 221 (29-5-1943).

Mi conocimiento directo con el artista don Joaquín Vayreda fue cabalmente a través de sus dibujos. Pero entonces era yo muy pequeño y los dibujos que a mi me interesaban no eran precisamente sus obras maestras sino los simples trazos infantiles que para entretenerse se complacía en dibujarme sobre un papel cuando en las veladas de invierno venía a pasar un rato en la tertulia de la rebotica de mi casa.

Mas si entonces abría unos grandes ojazos ante las ocas y los gallos y los cerdos a que el lápiz de mi tío sabía dar vida, andando el tiempo los he abierto con mucha mayor admiración ante la copiosa obra que el artista nos ha legado; obra que, con los años, en vez de envejecer, va ganando fuerza y exquisitez como el vino rancio dentro de un buen barril.

Y así, a la imagen del bondadoso amigo de los niños que desde mi infancia me quedó grabada en la memoria, se ha superpuesto la del artista de cuerpo entero que uno adivina al fijarse con espíritu crítico y documentado en su densa y variada producción.

Y al perfilar esta imagen integral yo quisiera superar la que años atrás alguien nos presentó como definitiva al poner en circulación el pragmatismo de que en el pintor Vayreda lo único que tenía valor eran sus paisajes.

Cierto es que el maravilloso paisaje olotense que a todas horas contemplaba el artista desde su misma casa o en sus paseos, tuvo un influjo predominante en el proceso de su formación, pero esto no nos autoriza para desvalorizar sus aptitudes respecto a otros géneros. Claro que en estos su producción es menos abundante, pero ahí están las obras verdaderamente magistrales que llevan por nombre “Tarde del Viernes Santo”, “Recança”, “Arri Moreu”, “Les primeros calces”, “L’enterro del gos”, algunas de las cuales merecieron altas recompensas en exposiciones y todas fueron objeto de imparciales elogios de los entendidos.

La maestría en el dibujo que poseía Vayreda es de todos reconocida; y ensalzada hasta lo sumo por hombre tan competente como Berga y Boix quien afirma en su elogio necrológico del gran pintor, que “llegó a una perfección no alcanzada por ninguno de los dibujantes que le precedieron en España durante el siglo XIX”. Pues bien, una maestría tal le hacía apto para abordar todos los géneros y para resolver todos los problemas de perspectiva y de composición que se le presentasen.

Y corriendo parejas con la habilidad de su mano hay su cultura artística. Vayreda, como su amigo y contemporáneo Berga y Boix, se desvivieron por pertrecharse con un buen bagaje de conocimientos. Los escritos que de ambos quedan en archivos particulares y en la prensa local así lo atestiguan.

Partiendo pues de un Vayreda culto y copiosamente documentado en todos los ramos que con el arte se relacionan, y además hombre reflexivo y concentrado, dotado de un gran corazón y enamorado de nuestras típicas costumbres, que pensava maduramente sus obras con mente de poeta, sus producciones de todo género nos hablarán un lenguaje que seguramente nos resultaría ininteligible con un mero examen superficial. Y entonces veremos cómo sus obras maestras son no sólo estimables por su técnica y su factura sino por el alma y el ambiente que en ellas aletean. “Recança” es todo un poema que pudo traducir en sentidísimas rimas el inspirado señor Saderra; “Les primeros calces” es otro poema que hizo revivir en versos muy expresivos Sans y Bori; “Tarde de Viernes Santo”, “Arri Moreu” y el mismo “Entero del gos” son también poemas, que esperan una pluma que los glose.

El cuadro del Sagrado Corazón que posee nuestra parroquia, dentro de su clasicismo es una obra de carácter religioso que respira una gran seriedad y está resuelta con una fuerza y un equilibrio que pocos igualarían.

Y aun existe otra pintura suya, muy poco conocida, que siempre hemos contemplado con admiración por lo reveladora de las dotes de nuestro pintor. Es un cuadro abocetado —el cual se reproduce en esta página— que se guarda en la casa solariega de Vayreda y representa la entrada de Savalls en Olot después de su golpe de mano que dio por resultado el copo de la columna Nouvilas en Castellfolit.

Las figuras de los dos jefes montados en briosos caballos constituyen el tema central de la composición y difícilmente serían mejor tratadas por los especialistas en el género.

Seguramente que en presencia de su abundante producción hallaríamos otros asuntos que corroborarían esta mi opinión. Pero creo que los apuntados bastan y sobran para acreditar a un artista y consagrarlo como a pintor en cuya obra integral hay mucho que admirar y aprender.

José Munteis Bracons, “Ante la imagen de San Esteban, de José Clará”, *Pyrene*, nº 6, setembre 1949.

La mística halló su más pura expresión en esa imagen de San Esteban de nuestro José Clará, el preclaro escultor de la emoción viva. La voz de la santidad recostada en el regazo de nuestra tradición, volvía a entonar el monólogo de su éxtasis. ¿Cuándo tiempo permaneció muda? La piedra antes sensible a la forma pura y externa, obediente a la mano creadora, daba ahora su mística ofrenda al espíritu. Y el artifice, con la magia de su poder extraordinario, levantaba el silencio de la piedra oscura y profundizaba, de nuevo, como en otras ocasiones hiciera, la vida desnuda de las almas, dando a la piedra sentimiento humano, anhelo de infinito.

Como un resumen de lejanas concepciones, esa imagen de Clará renueva, depurándola y despojándola de superados accidentes, de rudos realismos, la historiografía de los tradicionales ingenieros españoles. Es verdad que para el arte, para aquello que podríamos llamar arte puro, el tiempo pasa en vano, encerrándolo en una zona privilegiada, donde los siglos se permiten embellecer con su pátina dorada, las obras que pasaron a la posteridad, pero una distanciamiento de climas, de épocas, de tendencias e incluso de gustos, hace diferenciar, sino el sentido original, por lo menos la sensibilidad de ahora de la de antes. Así, más cerca de nuestra vida y de nuestros sentimientos, el misticismo que refleja esta imagen nos habla profundamente, tan simple y profundamente como hablan los mármoles convertidos en formas puras, pero de otra manera, más íntimamente, más al corazón que al cerebro, por cuanto encarna a la perfección el sentido religioso que alienta nuestras almas por razón de las propias creencias, y por razones tradicionales.

Del translúcido alabastro lucrábase la concepción del artista, concepción subordinada al ascetismo que debía informarla, o mejor, al que aquella debía promover desde lo alto de su pedestal, dejando de pertenecer a un posible razonamiento decorativo para trocarse en desnuda realidad espiritual, huérfana de humanas reminiscencias, limpia de otra luz que no fuera la del alma dulcemente arrobada.

Este es el sentido interno de su obra. Y éste es, a fin de cuentas, su arte, único norte que le guía. Al margen ya, de su vida superior, anécdotas y recuerdos, quizá cifrara su gloria en dar a su casa solariega la medida de la propia fe. En dejar constancia de sus sentimientos entre ese fundir y refundir de vidas de sus manos y el eterno atractivo del terruño. Puede que nada le acogiera nunca con más alborozo que la extática visión del campo, del bosque, del río, inmarcesibles en su fisonomía y en su amor.

Desaparecen entre brumas sus primeros ensayos y aquella humilde y sabrosa didáctica. ¡Cuán lejos ya, *le jardin du capitain!* Todo es lejano menos la realidad de su arte siempre presente. La línea suave que arranca a la piedra oscura sigue viva como antes. Palpará en el tiempo el bronce y el mármol, como la palabra augusta de Moreas, o la voz de Debussy, o la llama eterna de la danza de Isadora.

Ese es nuestro José Clará. No cometeríamos la puerilidad de repetir una biografía que todos, quien más quien menos, guardamos amorosamente, siguiéndole los pasos, orgullosos de sus obras y avaros de sus triunfos.

Juan Teixidor, “La joven pintura de Jordi Curós”, *Pyrene*, nº 8, novembre, 1949.

Debo agradecerle a Marian Oliveras la oportunidad de conocer la obra de un joven artista olotino, Jordi Curós, que me ha producido una viva impresión. No siempre son de agradecer estas oportunidades ya que es frecuente el vacío detrás de las alabanzas que prodigamos a los amigos. Pero en este caso no se equivoca Marian Oliveras. Y no me extraña cuando pienso en la sensible inteligencia de este joven olotino, artista también, autor de estas aceradas acuarelas y de bien intencionados óleos.

Pero se trata de Jordi Curós. Ya su entusiasta mocedad, el ímpetu que pone en sus palabras, la libertad de espíritu que le ennoblece, la sonrisa franca, pudieron predisponerme a la simpatía. Pero existen además, y sobre todo, sus cuadros. Unas telas anchas, caudalosas, llenas de brío, de una suntuosidad cromática que revela gran riqueza espiritual. Dibuja con trazos enérgicos que tienden a veces a la caricatura, a un expresionismo que confieso que casi me asusta. Todo en un exceso de carácter, de personalidad que nos sorprende frecuentemente con hallazgos de una seguridad muy rara teniendo en cuenta sus pocos años. Esta seguridad es, naturalmente, atisbo, fuerza de intuición. No vamos a creernos que nos hallamos ante un pintor formado. Pero precisamente este gusto de fruta en agraz nos pone en la pista de algo auténtico que de no mediar una circunstancia adversa o una incomprensión tiene que cuajar forzosamente.

Jordi Curós rompe con violencia con sus precedentes más inmediatos: quiero decir con los precedentes más obvios que pudieran proporcionarle el ambiente, la tradición pictórica local. Pero ya se sabe que fenecieron muchos talentos en las salas del Prado, de cuyas paredes cuelgan tantas obras maravillosas. Romper con la tradición se hace a veces necesario cuando ésta ya no nos sirve para nuestra inquietud; cuando en la secuencia de los años se amortiguó la razón vital que creara unas formas y unas fórmulas, y queda solo un callejón que se va cerrando, donde se ahogan las verdaderas posibilidades expresivas. Esta mítica rebelión de los hijos contra los padres —la muerte necesaria del jefe viejo de la tribu que está en el origen de las historias de héroes y dioses— es la clave de toda cultura viva. Y una gran parte de nuestra admiración —y de nuestro respeto— para Jordi Curós proviene de que en su caso puede constatar una vez más este hecho decisivo.

Para valorar debidamente esta voluntad creadora de Jordi Curós debe tenerse en cuenta su circunstancia; precisamente el peso excesivo de aquel ambiente que el artista intenta sacudirse. Porque aquí cuadro lo de la relatividad de las geografías. Su gesto no sería revolucionario en París o en cien otras ciudades europeas. En su búsqueda de orientaciones, Jordi Curós, ha recorrido a revistas y libros que como ya sabemos no es otra cosa que un expediente más. Pero se utiliza lo que se puede y lo que vale es la pasión que se pone en este afán de abrirse ventanas en la cámara cerrada de la sensibilidad. Ahora Curós anda por los empastes encendidos y ásperos de Van Gogh y en sus dibujos le salen aquellos perfiles picasianos del año 1920. No puede decirse que todo esto sea demasiado nuevo. Todos los antecedentes de su obra ya son lección y tradición en los museos del mundo. Pero no obstante su obra suena a nueva porque afirma la fe en la realidad de la tela; quiero decir, en esta autonomía e independencia que debe poseer toda obra de arte. Apoyándose en elementos figurativos o no figurativos, una tela es algo absoluto, distinto, irreversible, que vale por sí mismo, y que por lo tanto no debe confundirse nunca con la realidad que nos envuelve. Es la obra del hombre; no puede ser mero reflejo, trasunto de una realidad externa. En todo caso lo será de la suya propia, de la del artista, manifiesto de golpe en el ritmo de sus formas, en la gama de sus colores.

Es esto lo que intenta Jordi Curós: hallarse a sí mismo; porqué el modelo, el paisaje, lo que pintamos ya está hallado cuando nacemos; no hay necesidad ni posibilidad de “reproducirlo” una vez más. Lo que interesa, tanto física como espiritualmente, es reproducirnos a nosotros mismos; y con nosotros todo lo que nos rodea y contribuye a hacernos como somos; y entonces, sí, dentro de nosotros, entrañado en nosotros, puede salir otra vez a flote este paisaje que habrá perdido toda su calidad de estereotipia para convertirse en algo nuevo, extraño, milagroso, como la vida misma que nos nace cada día.

Rafael Torrent, “El Viernes Santo en Olot, de J. Vayreda”, *Pyrene*, 12, març 1950.

En estos días que la Iglesia Católica conmemora la Pasión y Muerte de Jesucristo, queremos honrar las páginas de nuestra revista reproduciendo el magnífico lienzo del pintor olotense Joaquín Vayreda, “El Viernes Santo en Olot”, que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1871.

Este cuadro, de la primera época de Vayreda, en que aun no había llegado a la madurez, tuvo mucho éxito. Fue propuesto para una medalla y, dicese, lo adquirió, más tarde, el entonces rey de España, D. Amadeo de Saboya. En el Museo Vayreda de nuestra ciudad hay una réplica del mismo cuadro. Es de un realismo muy sobrio, quizá con algunos contactos con la pintura de Rosales.

A Vayreda se le ha valorado como paisajista, olvidando injustamente el mérito pictórico de sus temas de figura. Estos se dividen en dos grupos: uno, de trazos ligeros y elegantes, influenciado por Fortuny y Barrau, aunque con visión y dicción propia. Pertenecen al mismo “La Procesión de las colegialas” y “Nodrizas”, ambos en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. La otra dirección de Vayreda figurista, como señala acertadamente el reputado crítico de arte Rafael Benet, es más ruda, menos aparentemente hábil y elegante en la pincelada. Este estilo es precisamente el mejor valorado por la crítica y el coleccionismo actuales. Es el de “Recança”. “Missa d’aurora”, “Record trist”, “El pagés” y “La lliçó de cant pla”, este último en el Museo Provincial de Gerona. Pero el lienzo de figura más formidable de Vayreda es la magnífica “Pagesa fent mitja”, de la actual colección Plandiura, de una grave elegancia velazqueña y de un intenso realismo que supera todos los peligros de la anécdota pictórica.

Son de un género costumbrista muy bien estructurado, aunque inferior al grupo precedente, “L’enterró del gos”, “Jugant a la procesó” y “Las primeras calces”. Esta última pintura tiene una réplica menos feliz que la primera versión.

“El Viernes Santo en Olot”, aparte su indiscutible mérito, siempre tendrá para los olotenses una estimación evocadora y sentimental.

La representación del impresionante Cristo de Amadeu, extendido en la nave central de nuestro templo de San Esteban, con el “nazareno” a sus pies, un anciano y humildes devotas tocadas de blancas capuchas, nos recuerda toda la honda tristeza del Viernes Santo y aquella devota piedad de nuestros antepasados.

Toda la composición refleja fielmente el dolor cristiano por la muerte de Jesús: su cuerpo clavado en el madero infamante, el rostro compungido de las mujeres, la negra silueta del “nazareno”, la gravedad del anciano, la mortecina luz del atardecer...

El cuadro invita a la evocación más allá del mismo, pero como parte integrante de su espíritu. Las lámparas de la iglesia están apagadas; los altares, sin cirios y sin ropas; las sacras, caídas. Pasa la luz por las cancelas abiertas; enseguida se contiene en las losas. Por el dolor de Cristo y su iglesia han envejecido las flores, las palmas y los damascos. El palio, plegado, se recuesta contra un muro. El oro es casi ocre; la cera se arracima en los hacheros y llora lágrimas ardientes por la maldad del género humano, al propio tiempo que implora del Padre Eterno la gracia de su perdón.

B. M. J. [Josep Munteis Bracons], “Notas sobre pintura”, *Pyrene*, nº 36-37, març-abril 1952.

En el desarrollo de las artes es materia principal la inquietud. Las obras sin esta laboriosa gestación en el mundo interno del artista pueden ser, a pesar del conocimiento a fondo del oficio, obras insubstanciales, que no alcancen la cúspide de la discusión ni lleguen a provocar reacción alguna. Por tanto nos damos cuenta a menudo de la complejidad de toda obra artística, sea ésta lograda en una u otra forma de las muchas que sirven de expresión a las artes. Es natural, pues, la supeditación de toda incidencia, la inhabilidad inclusive, a ese máximo interés que radica en el fondo de toda obra de arte, fondo por otra parte inasequible a cuantos acosumbran a tener una visión superficial de las cosas, más inclinados a lo externo que a la profunda sugerencia.

De todo lo dicho se desprende la necesidad de hacer posible el conocimiento de ese fondo invisible de las obras por medio de una facilidad y una ductilidad de expresión, para lo cual son necesarios conocimientos adecuados, por cuanto esa vida al margen casi siempre del contenido real, es quien da el justo valor (precisamente el valor que no se cotiza materialmente) a toda obra artística, lejos de la posición cezanniana, relativa a la pintura, de *no dar a la pintura otro fin que la pintura misma*.

Gussinyé posee la virtud de la insatisfacción. Su producción gravita sobre ese inalcanzable deseo que le acucia a lo largo de toda su carrera. La falta de uniformidad en su producción pictórica, por lo que atañe a lo externo, que es una de sus más importantes obtenciones, nos demuestra como la carencia de aquella solución de continuidad, se alimenta de una inquietud constante, creadora, absolutamente personal, que traduce sinceramente su posición ante el modelo. El crédito que la crítica concedió en múltiples ocasiones a su obra, descansa en buena parte sobre esta condición de la cual no se apartan sus dibujos ni la producción resultante de los distintos procedimientos de los cuales se sirve.

Posee Gussinyé personalidad propia en continua evolución. En el trazo de sus dibujos, de los cuales damos una muestra en estas mismas páginas, se destaca la ceñida habilidad y la excelente visión del claroscuro.

Sebastián Congost Pla, “El arte y su callejón”, *¡Arriba España!*, nº 690 (6-9-1952).

Cuando se me invitó a colaborar con un pequeño trabajo sobre arte en este número extraordinario, acepté gustosamente el encargo, entre otras razones por la desahogada libertad que se me daba en cuanto a la elección del tema. Aunque muy lejos de ser escritor, me asaltó la idea de escribir algo sobre las interminables polémicas —tan en boga en nuestros días— surgidas a raíz de las opuestas tendencias de escuelas y estilos. Sin embargó, sacrifiqué enseguida tan apasionado tema en aras a otro más árido, que no se presta a lirismo alguno, pero que, además de su palpitante actualidad, afecta a la esencia misma del arte y a sus devotos.

Me refiero al coleccionismo falto de base, a la afición que tienen determinadas personas de acumular sin ton ni son, aunque con innegable buena fe, toda clase de obras en tanto ostenten el marchamo de artísticas.

Da grima, ciertamente, de presenciar el espectáculo antiestético, insubstancial y epidérmico que ofrecen ciertas colecciones de arte particulares. Muchas de las obras, adquiridas a veces a costa de un laborioso esfuerzo pecuniario, no tienen más valor que el de un frívolo ornamento colgado a la pared. Al visitante dotado de mediana sensibilidad que entra en uno de estos salones donde su dueño cree guardar un pequeño tesoro artístico, le resulta del todo imposible acomodar la mirada —como ocurre en las obras genuinamente artísticas— en ninguna de las telas encuadradas en magnífico marco. Instintivamente, la vista se escurre hacia el suelo buscando protección en los dibujos simétricos del enladrillado, donde, a lo menos, encuentra un momentáneo alivio.

No se pretende presentar los hechos con trazo grueso de caricatura. Desgraciadamente, responden a una realidad. Quizá el primer paso en falso que da el presunto coleccionista consiste en la manía de adquirir “en secreto” las obras. Quien desea comprar un óleo, una escultura o un dibujo, obrará muy santamente, si no es persona ducha en la materia, de asesorarse cerca el amigo versado o guiarse por la crítica honesta. Se trata, en resumen, de adquirir un objeto regularmente de elevado precio y, por lo tanto, además del valor estético inherente en él, debe de conservar al menos, con el tiempo, el valor monetario de origen.

Existen muchas obras plagadas de efectismos que seducen al primer golpe de vista. Resulta aventurado, pues, de precipitarse en la adquisición y sin más ni más llevársela a casa, como quien, entrando en una tienda de gangas, sale de ella con un par de zapatos bajo el brazo. Esta falta de reflexión por parte del aficionado coleccionista, que le lleva a menudo a enamorarse de lo más superfluo y fugaz, induce al artista desaprensivo o falto de talento, a producir en serie cuadros “colocables”, llegándose así paulatinamente a la industrialización del arte. (Léase pseudoarte: el arte excluye, por su misma naturaleza, cualquier proceso industrial).

Pintar cuadros, por ejemplo, a un precio fijo por metro cuadrado es ya hoy en día un hecho, aunque vergonzoso, real. Y estas obras

de arte estandarizadas se han impuesto, a copia de golpes de audacia, a la sensibilidad poco cultivada de la masa, y han encontrado a su "público".

Por otra parte existen muy buenas pinturas, excelentes dibujos y esculturas limpias de plagio, que yacen arrinconadas, mordidas por el polvo de los talleres, que podrían reemplazar muy dignamente la quincalla y cuadro de ex-voto que forman el grueso de ciertas colecciones. Y entiéndase que al juzgar despectivamente ciertas obras no me refiero en modo alguno a su posible filiación a determinadas escuelas. Ni el estilo ni la intención cuentan para nada si no queda reflejada en ella un mínimo de esfuerzo, de sinceridad y dignidad humana.

Ante esta ola de mercantilismo que invade, zozobrándola, la esfera más pura del arte, no le queda al artista consciente otro camino de salvación que la postura romántica de adhesión ciega, a los principios estéticos. Y con el pincel, el lápiz o el cincel en la mano seguir los impulsos del soplo creador, obrando y rectificando con humildad, atento sólo a la llamada de una superior belleza.

J. M. Mir Mas de Xexàs, "La escuela olotina vista por un olotense", *¡Arriba España!*, nº 814 (26-2-1955).

Dejando aparte el sentido académico de Escuela —como centro pedagógico—, acepto la ambigüedad de etiquetas que se aplican a la estética-plástica —dibujo, pintura, escultura y arquitectura— por estilos, técnicas, tectonicismos, climas, ideologías, etc. Para mi opinar existen tres categorías de escuelas artísticas: la *personal*, derivación de estilo y técnica individuales —ejemplo: escuelas de Apeles, Rembrandt, Van Gogh, Corot, Sorolla, etc.; la *geográfica* o ambiental, caracterizada por la temática, típico-anecdótica y tectónico-climatológica de determinados territorios, localidades, comarcas, regiones o naciones —ejem: escuelas de Atenas, Venecia, Florencia, Sevilla, Valencia, Madrid, París, etc.-; y la *ideológica* que se clasifica por su tesis —ejem: clásica, realista, impresionista, prerrafaelista, cubista, subjetivista, surrealista, futurista, fauvista, nabista, dadaista, etc.— Sin embargo estas tres categorías se relacionan y se complementan mutuamente.

Así, pues, la Escuela de Olot, que ha sido comparada con la francesa —Escuela de Barbizón— (Ivo Pascual fue el más acérrimo propugnador de esta comparación juntamente con muy destacados artistas y críticos de arte de toda España), así, pues, se ampara en las tres *categorías* expuestas anteriormente: la *personal* en sus creadores y renovadores —Vayreda y Berga principalmente—; la *geográfica* en su paisaje bucólico-lírico al par que en su clima y costumbres y tipicismo; y la *ideológica* en su realismo naturalista con ribetes de impresionismo y sinteticismo. ¿Quién se atreverá, pues, a negar, la existencia hasta ahora inmarcitable —con sus altos y bajos— de la *Escuela Olotina*? Claro que todo es del color del cristal con que se mira...

Esta *Escuela* posee una tradición enraizada en unos cánones escolásticos purificados ante el natural y en el ambiente y tectonia de un país privilegiado por una luminosidad y una vegetación ubérrima encantadoras. Esta escolástica lírico-bucólica ha sido el fundamento y empuje del florecimiento naturalista e impresionista de Cataluña —quieran o no los empedernidos detractores del *olotinismo pictórico*—. Los creadores y renovadores de la *Escuela Olotina* —los Vayreda y los Berga, Domenge, Galwey, Ivo Pascual, J. Mallol, etc.- son tan dignos y reputables, como los fundadores del realismo de Barbizón —Corot, Millet, Daubigny, Rousseau, etc.— y del impresionismo de Batignolles —Manet, Degas, Renoir, Mari Cassat, Berte Morissot, Monet, Sisley, Pissarro, etc.

En la actualidad —en la cual la humanidad se enfiebrece a *lo loco* y en la que lo *abstracto* del arte resulta demasiado facilón con la agravante de no ser dulzón como el bucolismo —el *olotinismo lírico* ha sido —y continua siendo— blanco de muy diversos comentarios que le han dirigido distintos críticos de arte, algunos en sentido exegético y otros censuradores, con dardos solapados unos y sin reticencia otros. No obstante, todo ello ha contribuido a dar más renombre y lozanía a esta tan saetada, discutida y abucheadada escuela localizada en Olot, no de olotenses solamente sino también de artistas forasteros y hasta extranjeros.

Este mi criterio no excluye que yo continúe siendo un convencido pintor subjetivista. Pero una cosa es el pintor y otra el cronista de arte.

[Domènec] MOLI, "En torno al arte abstracto. A modo de defensa", *¡Arriba España!*, nº 1116 (14-1-1961).

Hace bien, amigo, en encerrarse tras su barricada. Barricada es una palabra guerrera. La paz —la paz del conformismo, la paz del retrógrada— jamás le fue de provecho al arte. El arte es guerra. Guerra santa contra todo lo que indique estancamiento. El arte no está entre las aguas turbias y pegajosas de los remansos, sino entre el tumulto de la corriente. Desde su barricada, pues —la noble y digna barricada del figurativo— asesta hoy su lanzada aguda contra la otra barricada, también noble y digna, del abstracto.

Dios es testigo de que esta es la primera vez que en mis líneas divido el arte en dos: figurativo y abstracto. Pero es que usted me obliga con sus barricadas. Aunque me resisto a hundirme en cualquiera de las dos. La barricada es siempre una defensa, un círculo cerrado. No me interesan. Prefiero la lucha a cuerpo. En su barricada, fijese, ha entrado ahora la noticia del abstracto. Yo llevo años con ella. Es lo malo de las barricadas: nos ocultan, pero no nos dejan ver.

Desde mi puesto veo bien las barricadas. Las dos. Y hay algo evidente. Algo que a simple vista se puede apreciar. Algo que jamás se pudo rebatir: ambas barricadas existen.

Negar el abstracto se podría rebatir negando el figurativo actual. Si cojo y bizco anda el abstracto, bizco y cojo anda el figurativo. Si

alguien duda de ello, no tiene más que acercarse a las salas de exposiciones. Malos, malísimos pintores se esconden tras lo más fácil, el árbol, la oveja, el arroyo, o también en el abstracto más negativo. Y buenos, buenísimos pintores siguen haciendo buen figurativismo y buen abstracto. No podemos pasar por alto que el mejor arte efectuado jamás por el hombre ha sido un arte mutilado. Si usted cree que en su barricada, amigo, el arte es perfecto, aquí se acaba la discusión.

El abstracto existía antes de que usted lo descubriera. La razón por la que no lo conocía hay que buscarla en su barricada. Como tantos, usted no fue a la montaña. Hay ignorancia en torno al arte informal. Pero, más que ignorancia, hay negligencia. ¡Cuántos de los que atacan el arte abstracto lo desconocen! ¿Quién puede, con justicia, alardear de haber caminado todos los senderos en la búsqueda de la verdad sobre el abstracto? Yo me atrevería a decir que muy pocos. En cambio, ¿quién no se atreve a atacarle? ¿Y con qué base? Este es el verdadero momento de las barricadas. Los ultras del arte figurativo atacan a ciegas. Y es lamentable que para una inmensa mayoría la razón esté siempre en favor de los que ofrecen la mercancía más fácil. Más fácil. He dicho, creo, la expresión justa. En contra de lo que casi todos creen, es más fácil escudar la nulidad en el cromó figurativo, que no en el abstracto.

La gente –como el agua- tiende a bajar. Huye de la empinada dificultad. Gusta de lo fácil. La mayor cantidad de ineptos se escuda en el paisajito. Cuando el abstracto empezó a recibir en su seno a estos mismos ineptos, era ya un arte al alcance de una mayoría. Fácil igual que el figurativista. A pesar de todo, hay figurativismo bueno y abstracto bueno. Lo que no existe es un arte perfecto en ningún bando.

Lo que hoy duele más, es que el abstracto ha sido quien ha prestado su ayuda al figurativo. El abstracto ha revalorizado al buen figurativo. Está haciendo perder el gusto a la gente por el cromó. Dentro de breve tiempo a los pintores de calendarios no les quedará ni el aliciente de vender. Cuando la gente deje preguntarse: ¿Qué significa esto?, e intente buscar la razón del abstracto antes de criticarlo por sistema, estaremos en el camino justo. En el punto definitivo de acabar de una vez con las barricadas, las capillitas y las posiciones inaceptables de los que no admiten más que su propio criterio. Los “ultras”, en arte, no interesan.

Y nada más, amigo. No he defendido la portada, que esto es misión de la crítica. Sí, el abstracto.

Y ni por una ni por otra razón, ha dejado usted de tener la máxima consideración de su amigo.

Ramon Grabolosa, “Olot i l’actualitat artística”, Serra d’Or, nº 9, setembre 1964.

“Hi ha un equivoc que lliga d’una manera perillosa la pintura olotina a un determinat corrent expressiu, que, si fou lícit en un temps, no vol pas dir que sigui viable sempre”, va dir Joan Teixidor en la presentació de les “12 aportacions a l’art d’avui”.

L’exposició celebrada a la Sala Vayreda d’Olot, fou un nou intent per vitalitzar el clima artístic d’aquesta ciutat, amb el pretext d’entendre i de fer entendre les tècniques d’expressió vigents.

No pretenc pas de comentar el fet, però sí de deixar-ne constància. Cal insistir en la qüestió, baldament sigui d’una manera esporàdica. Anys enrera, A. Cirici-Pellicer també va presentar una mostra de “Pintura viva”, justament a la mateixa Sala, que va provocar, naturalment, sorpresa i perplexitat.

Dic que cal aquesta insistència, perquè l’ambient artístic olotí sofreix penosament el procés evolutiu que inevitablement exigeixen les circumstàncies. Per sistema, refusa qualsevol temptativa que suposi de rompre amb aquella fidelitat morbosa als mestres que un dia crearen una manera d’expressar-se d’acord amb els temps que vivien. Hom oblida que els Vayreda, els Boix, els Galwey també foren discutits perquè van rompre estrepitosament amb als sistemes vigents fins aleshores.

Aquesta fidelitat a un pretèrit gloriós malmet, destrueix tota possibilitat de participar en la transcendència inquietant que viu l’art en aquests moments.

Antecedents de la tradició olotina

Hi ha tres circumstàncies fins avui decisives en la història artística d’Olot. Cadascuna d’elles, però, va precedida d’uns quants anys de decadència, de desorientació espiritual i vocacional. Puc afegir-hi: de silenci.

El bisbe Lorenzana, gran protector d’institucions, crea, durant l’any 1783, l’“Escuela de Dibujo” d’Olot. La direcció va recaure en un matoroní llavors alumne aventatjat de l’“Escuela de Bellas Artes” de Barcelona.

Panyó és l’iniciador d’aquest establiment cultural que malgrat la ineficàcia pedagògica de l’època, havia de contribuir a fonamentar la tradició artística olotina. Llavors els mètodes d’ensenyament eren rutinaris. Hom negligia el dibuix al natural, i els alumnes aprenien a base de copiar gravats. Ni el mestre en la direcció, ni l’estada a Olot del famós escultor Ramon Amadeu, no foren prou per a despartar cap vocació que valgui la pena d’ésser esmentada.

La segona circumstància és quan la direcció de l’Escola és a càrrec de Josep Berga, “l’avi Berga”. Després d’uns quants anys d’inèrcia absoluta, sobretot provocada per les guerres amb França, la figura d’aquest home assenyala qui sap si el moment més decisiu de la institució local. Som a l’any 1876.

No solament Josep Berga suposa ja una figura d'una gran transcendència, sinó àdhuc l'alumnat. Hi ha autèntiques llumeneres, entre les quals cal citar els escultors de fama internacional com són Clarà, Blay i Claret. El pintor Joaquim Vayreda confessa que, si va abocar-se a l'art, en podia donar gràcies al seu mestre, aquell exseminarista de la Pinya, que va intuir en ell una autèntica vocació.

Olot viu un clima artístic de primer ordre. El casal dels Vayreda s'obre als artistes més importants del país. El pelegrinatge a Olot és incessant. Els Galwey, Rossinyol, Caba, Urgell i tants d'altres recorren la contrada i planten llurs cavallets davant la melangia cromàtica del paisatge.

Després d'aquella generació, que va brillar esplendorosament a principi de segle, torna a esdevenir un lapse de grisor. El paisatge ja és només el motiu per a evocar les formes expressives d'aquells mestres.

La vinguda d'Iu Pascual, als volts dels anys trentes, i la creació de l'Escola Superior de Paisatge són una fita cabdal per a la supervivència de la tradició artística olotina.

Per primera vegada després de tants anys, es refan criteris i s'actualitzen vocacions que es marcién. Es torna a mirar més enllà d'aquest paisatge de verds suavíssims, d'aiguamolls, vaques i ufanoses nuvolades, idealitzat a començament de segle. Nous conceptes d'expressió, noves tècniques estimulen els alumnes realment dotats per a actualitzar aquell món de superba bellesa. Menen les aules, grans, inoblidables mestres: Nogués, Rebull, Labarta, etc.

Restablerta la pau al país, després de l'any 1939, abolida l'Escola Superior de Paisatge, i transformada novament en "Escuela de Artes y Oficios", la institució que tant havia brillat torna a esdevenir un centre que fa pensar en aquell que havia dirigit inicialment Joan Carles Panyó.

Vocacionalment no dóna res. La tradició artística d'Olot viu encara del prestigi artístic dels alumnes d'Iu Pascual: un Solé-Jorba, un Barnadas, un Pujol. I també d'alguna vocació aïllada, com és ara la de Gussinyé.

Sense l'empenta i l'orientació d'un bon mestratge capacitat i responsable, la formació és minsa, i persisteix la fidelitat a un paisatge que amb les formes d'expressió caduques esdevé malaltís, artificios i fals.

Els quadres de xaiets, aiguamolls i nuvolades tenen un bon predicament en les exposicions que se celebren a Barcelona. Hi ha pintors de singular habilitat que s'adscriuen sota la denominació "Escola olotina" —no se sap per qui fou inventada—, i complauen el gust decadent de qui sap les fortunes noves de trinca.

Jordi Curós i Leonci Quera

Airejat el país amb les noves formes d'expressió que de temps planen sobre el món d'avui, hom retorna a un equilibri de conceptes.

Després d'aquesta època d'abúlia artística, fonamentada sobretot per una pintura convencional que pretén d'ésser la continuadora del Vayreda, apunten a Olot dos joves que podríem assegurar que determinen la fita d'una altra etapa en el clima local de les arts: em refereixo al pintor Jordi Curós i a l'escultor local Leonci Quera.

Leonci Quera és una promesa que àdhuc subvencionen l'Ajuntament i la Diputació Provincial. Pot acudir regularment i sense empenyes a les escoles oficials per educar la seva sensibilitat i furnir la vocació d'experiències preliminars.

Jordi Curós és un alumne més de l'"Escuela de Artes y Oficios" que ha de guanyar-se la vida pintant sanefes a les riques vestidures de les imatges d'un obrador de sants. Com la majoria dels minyons de la seva edat que van a l'escola, ja pinta quadrets *moníssims* que plauen d'allò més als professors i a la família.

L'escola, de fet, per Jordi Curós, no suposa cap orientació ni experiència. Hi és refusada qualsevol temptativa que admeti un intent de comprensió envers les noves tècniques. La formació és, sense cap mena de dubte, limitada, vaga, incerta. Afortunadament per a Curós, troba un pintor de gran capacitat artística i intel·lectual que viu amb curiositat aquest desvetllament artístic que commou el món: em refereixo a Josep Pujol. Pujol, alumne predilecte d'Iu Pascual, figuratiu, actual, enormement interessant, obre els ulls del jove pintor a través de les seves experiències, dubtes i esperances. Pujol és, podem assegurar-ho, l'home que inicialment més influeix en la mentalitat de Curós.

El noi, cansat, es rebel·la i comença d'interessar-se per tot el que s'esdevé més enllà dels horitzons convencionals que li assenyalen com a fita els professors de l'escola. Van Gogh, Gauguin, Durero, etc. són malalties que sofreix durant llargues temporades. Mentrestant, Leonci Quera, a Barcelona, Roma i París, viu de prop el moviment artístic actual sense cap mena de pressa ni esforç econòmic. La seva obra s'equilibra, s'orienta. Pinta, dibuixa, s'interessa per totes les inquietuds de cada dia en la fabulosa realitat de les arts.

Jordi Curós s'aboca als llibres totes les hores que el deixen lliure de les sanefes dels sants, cada dia sotmès a la peremptòria necessitat del viure.

Es posa en contacte amb el crític A. Cirici. Recordo el dia que el vaig acompanyar a casa seva, a la Ronda de Sant Bernat, davant per davant d'aquella *maison-closed*, que un temps, per a l'artista, fou tema de les teles pintades des del balcó de casa seva.

A. Cirici-Pellicer va tenir una forta impressió d'aquell noi, vermell de cara, grassó, impetuós, disposat a tot i amb una generositat poc habitual envers els qui han viscut en un clima enarrit artísticament.

Més endavant va venir la primera exposició i el seguit de temptatives que van des de l'art estrictament figuratiu, fins a l'abstracte, on ja és molt considerat per la crítica solvent.

Fou premiat a Olot amb aquell inefable *Pa*, i darrerament va obtenir el primer premi de pintura a Granollers.

Leonci Quera, de tornada a Olot, on s'estableix definitivament per ara, i fidel a la seva autèntica vocació, camina també pel fabulós món de l'art actual. I no pas endebades.

Després d'haver demostrat amb solvència i aptitud, i d'obtenir qui sap els premis amb les formes d'expressió més tradicionals, irromp en el clima ancestral d'Olot amb una sèrie d'escultures que planta al bell mig d'aquell paisatge que semblava intocable. Les seves obres *Planxa núm. 1* i *Planxa núm. 2* entre la verdor impol·luta del Parc Municipal, són, per a aquest clima artístic pedant i raquític, una blasfèmia imperdonable. Per a Olot s'ha comès un sacrilegi.

No estàvem habituats a impactes tan agosarats. La presència d'aquelles obres somou la crítica més fulminant i absurda contra el jove escultor. Aquesta falta de comprensió i de curiositat a un esforç és el resultat de tots aquests anys de postració i d'obscuritat.

Novament el nostre escultor ha estat premiat. Una de les seves "planxes" monumentals obté enguany el primer premi d'escultura provincial. La crítica solvent i constructiva ens dona la raó.

Sobre les "12 aportacions de l'art d'avui"

L'exposició de la qual ja hem parlat abans, celebrada a la Sala Vayreda, ha estat un fet de singular transcendència, un inici fructífer d'obertura, com diu Joan Teixidor, perquè "l'art sigui una vegada més una aventura on jugui i s'arrisqui tot l'home". Hi han col·laborat Magda Bolumar, Antoni Comella, Maria Girona, Josep Guinovart, Ferran Lerín, Albert Plaza, Albert Ràfols Casamada, Josep M. Subirachs, Francesc Todó, Xavier Valls, Moisès Villèlia, i els olotins Jordi Curós i Josep Pujol. Una vegada més Josep Pujol ha estat l'home indispensable per a establir aquest diàleg entre la generació formada per Lu Pascual i la joventut actual que malda per descobrir camins inèdits en el món fabulós de l'art.

J. Ramoneda Molins, "La pintura olotense: del arte al consumo", *Olot-Misión*, nº 731 (10-1-1970)

Dos exposiciones colectivas, de un tono realmente mediocre en conjunto, nos han sugerido la posibilidad de hacer un poco de balance sobre la realidad actual de la pintura olotense.

La pintura, como todas las artes, ha seguido a lo largo de su historia el proceso de ensimismamiento del que habla X. Rubert, que ha conducido finalmente a la implicación del arte. En arte lo que hoy "toca" es "liberar del marco tanto la sensación como la imaginación". Hay que ir hacia las formas de arte implicado, hay que sacar al arte de la limitación del marco y hay que llevar a sus últimas instancias el proceso de desalienación del arte.

De este modo podemos decir ya de entrada que una pintura de paisaje, una pintura con clara alienación figurativa, con entronque en algo tan poco moderno como es el realismo posromántico francés, no puede tener hoy demasiado valor de cambio.

Y llegamos entonces al dato fundamental que nos ofrece el balance sobre la pintura olotense: no ha tenido una superación de acuerdo con las exigencias del ritmo de la historia de la pintura, ha quedado anclada en su pasado.

Un arte con las características de la pintura olotense —figurativa de origen realista postromántico— ya hemos dicho que no puede tener hoy valor de cambio alguno. No ha habido quien se preocupase de estar al día y no se vislumbra por ninguna parte nadie que alumbre esta preocupación. Nadie ha entendido o ha querido entender que la pintura sigue un proceso de desalienación y que la obra sale del marco para implicarse en las formas y en los usos de vida. Estas cosas pareció entenderlas Jordi Curós —y en algunos momentos pareció llevarlas a la práctica—, luego, todo hace temer que venció el consumo. Y podía haberlas entendido —por su extraordinaria capacitación— Rafael Griera, pero para ello no le quedaría otra solución que exigirse la dedicación más completa.

En estas circunstancias la pintura olotense sin caminos abiertos a las formas al uso, anclada en un pasado paisajista —en el tema— y realista con algunos matices impresionistas —en el nivel de valores estéticos— está tocando a su fin. No hablo de Escuela olotina que estimo con Josep Pujol que jamás ha existido: una unidad temática no hace una escuela. Hablo de la pintura olotense en general.

En el panorama que acabamos de ver, sin validez de aportación alguna al mundo pictórico del país el final de la pintura olotense es el único camino lógico. Y si no muere como tal, sí habrá muerto como arte. Es posible que quede como formas para el consumo una serie de artesanos —que es lo que más abunda en el país— que con un poco de técnica preparen contraluces de Puigsacalm o de la Fageda, como otros preparan embutidos, santos de yeso o jerseys, para consumo de una sociedad burguesa culturalmente no demasiado avanzada. El artista como tal está desapareciendo de la pintura olotense. Y en este sentido me atrevería a decir que Josep Pujol —el que marcó una búsqueda realmente importante— es el último gran pintor de Olot.

El balance global es pues más bien desalentador. Y con la confirmación pública de mi esperanza en Rafael Griera como valor olotense con posible —si quiere— valor de cambio en el futuro y el reconocimiento de la inquietud de Clapera Mayá, quiero rendir una vez más homenaje al gran maestro Josep Pujol diciendo con ilusión que su forma de comportamiento personal, su actitud —ex-

traordinariamente plena de sensibilitat— denota que, pese a pertàner cronològicament a una generació molt anterior, fue de los pocos con capacidad para entender lo que es el arte implicado. Su “postura” —realmente estètica— me parece la única forma de arte implicado que ha conocido Olot. Y su actitud fue realmente siempre la de un artista hasta las últimas consecuencias.

En Olot, donde para muchos aún la pintura es negocio, donde en la época del arte implicado y del abandono del marco se montan paisajes para el consumo con preciosos marcos dorados para comedores burgueses, he escrito estas notas para un estudio de la pintura olotense.

Q. E. [Joaquim Espanyol], “La pintura malalta”, *Olot-Misión*, nº 870 (21-10-1972)

Una obra de Picasso

De manera semblant a com ho fèiem la setmana passada en estudiar el fet artístic en una poesia d'en Machado, podem també analitzar una pintura, o qualsevol producte artístic, des de dos punts de vista complementaris: mirant la seva sintaxi, és a dir, la manera que tenen d'organitzar-se els elements d'aquesta obra, i mirant l'aspecte semàntic, o sigui, les referències o relacions de l'obra amb la realitat exterior a ella.

Qualsevol obra pictòrica estèticament vàlida presenta en la seva sintaxi la mateixa característica que havíem trobat en l'estudi de la poesia de Machado: està estructurada.

Prenem com exemple el quadre de Picasso de la sèrie “L'atelier” que reproduïm ací. Malgrat les limitacions que suposa veure una pintura en aquestes condicions, ens podem adonar que tots els elements de la tela — les línies, les superfícies, els colors si els veïssim, les formes, etc.— estan íntimament relacionats entre si. Aquestes relacions s'aconsegueixen de moltes maneres: mateix tipus de traç en les ratlles negres que emmarquen les figures i que, al mateix temps, en formar una xarxa dins la tela, vertebrada i cohesionada en conjunt; composició de colors que no és gratuïta, sinó que segueix determinades directrius d'harmonia dins una mateixa gamma i contrast; distribució equilibrada de les tonalitats (per exemple, la taca blanca dins la tonalitat fosca del que seria un quadre a mig pintar en el taller de l'artista crea un interessant contrast amb aquest quadre, al mateix temps que compensa, amb la seva posició cap a la dreta el to clar de la figura femenina).

El conjunt, doncs, queda per efecte d'aquestes relacions, com un tot coherent, indivisible i harmònic.

Mirem ara com es produeix el fenomen estètic en l'altre aspecte de l'obra d'art, el que es refereix a la relació entre la tela pintada i la realitat exterior.

En la pintura figurativa del passat o del present, les coses que l'artista representava actuaven com de còdex de l'obra pictòrica. De la mateixa manera que en poesia l'emoció estètica naixia en el contrast entre l'ús normal de la llengua i l'ús insòlit que en feia l'artista, ací l'emoció sorgeix del contrast entre la manera normal que nosaltres tenim de veure les coses i la especial manera que té l'artista de mirar-les i presentar-les en els seus quadres.

Apareix així, en les bones obres d'art, una tensió entre la figura real que nosaltres estem acostumats a veure i la que ens presenta l'artista, que no és una còpia exacta de la real, sinó que presenta deformacions curioses que ens fan descobrir aspectes de la cosa pintada que mai no se'ns havien acudit.

En l'obra de Picasso això queda ben manifestat. Observem el cap de la figura femenina: Picasso ha deformat estranyament el cervell, ha pentinat la senyora de manera ben inesperada, li ha posat un ull i un perfil d'una expressió curiosa, expressió reformada pel volum del cos, la posició esquena dreta, la delicadesa de les mans sobre les baranes dels balancí. En conjunt, és una figura molt coherent en si mateixa, “molt ella”, i al mateix temps molt contrastant amb la imatge que normalment ens fem d'una senyora, contrast que li dona aquesta estranya força, aquesta bellesa emocionant.

En aquest cas, doncs, el còdex sobre el qual l'artista ha jugat, és el món real de les imatges que normalment veiem.

Les dificultats d'entendre els abstractes

En la pintura abstracta, no figurativa, succeeix, però una cosa diferent. El pintor desprecia la representació, és a dir, les referències del quadre a una realitat exterior; el que hem dit “aspecte semàntic” de l'obra. L'artista, doncs, es cuida només d'organitzar formes, colors, textures i línies, però no amb la intenció que vulguin dir alguna cosa, sinó simplement amb la idea d'aconseguir una composició de formes, una combinació de colors que per si mateixa sigui agradable o impressioni la vista. En definitiva, el pintor no figuratiu pinta, en general, sense còdex. Aquest fet és el que ha contribuït a la incomprensió de l'obra abstracta per part d'una immensa majoria de gent que estava acostumada a veure alguna cosa en els quadres. Aquesta incomprensió i la confusió que ha seguit, s'ha accentuat amb la multitud d'inconsistentes declaracions de molts falsos artistes moderns que pretenen de veure en les seves pintures imatges estranyes o conceptes abstractes que amb ingènua pretensió apunten en el títol: “vibració 72”, “simfonia d'escumes”, “infinit”, etc.

No tractem ara, de totes maneres, de criticar la pintura no figurativa. Accentuant l'aspecte sintàctic, els artistes abstractes han aconseguit en molts casos composicions de gran qualitat; però malgrat tot, convé dir que aquests pintors, renunciant a la referència del quadre amb alguna cosa exterior —renunciant a un còdex comprensible—, han despreciat un aspecte de l'art extraordinàriament im-

portant, l'aspecte que el fa arrelat a les coses reals, el que li dona aquesta capacitat de lligar-se íntimament a la vida dels pobles, de transformar els objectes amb els que estem en contacte, l'aspecte que els fa comprensible i audible.

Proposta per un art més viu

No creiem tampoc, que actualment s'hagi de tornar al figurativisme. De fet són molts els defensors de l'abstracció que s'han adonat que la seva posició era una mica com matar mosques a l'aire i han "tornat" a noves formes de figuració. Es a dir, han basat les seves obres en còdex comprensibles. El pop art n'és una prova. De totes maneres creiem que la pintura s'ha de plantejar un salt qualitatiu més important i definitiu per a sortir del "cul de sac" en què es troba. Com ja fa temps proposen alguns estudiosos de l'estètica i alguns artistes amb visió ampla de la situació actual, la pintura s'ha de plantejar la seva existència com a quadre. Per bé que estigui, cada vegada resulta més absurd concentrar els esforços per aconseguir una obra d'art en un tros de tela i deixar en mans inexpertes, barroeres i especuladores, la producció dels objectes que necessitem, i que ens envolten tot el dia: els mobles de l'oficina, els plats en què menjem, els carrers per on passem, els vestits, etc. És tràgic que totes les coses del nostre context vagin empitjorant ràpidament la seva qualitat, i augmentin de manera considerable en quantitat, mentre l'artista continua en el seu món de musaranyes sense preocupar-se de contribuir a la transformació i millorament dels objectes i les condicions de vida de la societat.

En la proposta que ací exposem —que se n'ha dit "art implicat", es a dir, art que està en la mateixa manera de fer les coses, i no art que s'aplica a les coses com un afegit— el còdex seria de nou el món real que ens envolta, però no per reproduir-lo, transformat en un quadre, sinó per intervenir-hi directament sobre ell, aconseguint objectes que siguin bells en la seva composició —i d'això els pintors abstractes en poden saber— i adequats al seu material i a la seva funció. I ni la composició ni la funció tenen perquè ésser les que tradicionalment han tingut aquests objectes, sinó que és feina de l'artista descobrir noves organitzacions del material, noves formes d'ús i servei, més sanes, més eficaces, més justes, per ajudar a un canvi més radical de les situacions negatives de la nostra societat.

Evidentment tot això és molt bonic, però es dirà que és utòpic. En efecte, les possibilitats que té l'artista d'intervenir en els processos de producció és mínima per no dir nul·la; els qui decideixen què s'ha de fer, i com s'han de fer les coses, continuen invadint els mercats de fabuloses quantitats d'objectes "kitch" que només es consumeixen per la desoladora manca de sensibilitat del gran públic, i per la insistent i imbecilitzadora propaganda. Ni a aquests, ni als conservadors acèrrims d'una situació que els afavoreix no els interessa un canvi autèntic i radical on sigui possible la intervenció de l'art, o tan sols d'un elemental sentit del respecte, al servei de les persones. L'home amb capacitat d'invençió amb enginy i imaginació queda marginat dels llocs de planificació i producció.

Però malgrat ésser veritat el que diem, no és menys cert que, en general, els artistes s'han apartat voluntàriament de qualsevol actitud de contacte amb les realitats de cada dia, tancant-se dins les seves torres de vori per un equivocat concepte del prestigi o per interessos econòmics. També aquesta posició de despreci per un component essencial en l'art com és la realitat que vivim diàriament, veritable element fecundant, ha contribuït a la reducció de les possibilitats creadores, i al deteriorament progressiu d'una situació que ja fa temps que és agònica.

Tibull [Sigrid Werning], "Kim Domene y la Muy Leal", Olot-Misión, nº 1075 (26-11-1976)

"La Muy Leal" —un ésser amb una sola ala (potser un hermafrodita?), la túnica al vent, els pits (femenins) curosament tapats i enses destapats; la barretina al cap, els esclops als peus, un braç masculí, valent i musculós, aixecat— però la mà no porta, tal com cal, (sha de llegir l'explicació al catàleg, de com Olot esdevingué "muy leal") l'espasa flamejant, sinó que balanceja un utensili pacífic (el pinzell) —mentre que l'altre braç, també musculós es recolza en el digne blasó de la ciutat, com si hi busqués un suport.

El colom de la pau? Al contrari, col·locat al mateix Olot, es prepara per arrancar la volada.

La mirada de la "Dama d'Olot", però una mirada estranyament fixa, i s'esfinx, es dirigeix a un punt llunyà indeterminat i, com la seva parenta egípcia, posa endevinalles: Què és el que vol aquesta figura al·legòrica? Conduir el poble a les barricades, com la Llibertat de Delacroix, a la que intencionadament s'assembla en el gest?, segurament no, ja que la "Muy Leal" no està feta per la gresca revolucionària, car només té una ala, amb la que no pot volar envers la llibertat, i tampoc no té res amb què donar cops, sols el pinzell, això vol dir l'art. I amb l'art en Kim pega (lloc de l'acció, Galeria Sant Lluc).

Els cops són més aviat amables, ja que en el fons ell també és "leal", s'identifica amb el caràcter ambigu de la seva ciutat, estima el lloc, on una vegada va néixer (també això es desprèn, tal com es desitja, del catàleg). Però estima en certa manera amb distància crítica, i per això s'hauria d'afegir a la llista del catàleg (ésser d'Olot i ésser artista) referent al cas Kim Domene: és un irònic, un alienador i un desmitificador.

Sota les seves mans, l'arsenal de tradicions de La Garrotxa, conjurada sovint i amb gust, es converteixen en cicles i aforismes que tots porten en si la discrepància de la "Muy Leal"; per un costat, el nostàlgic girar-se enrera, que s'enganxa com una sangonera a la barretina o a la font del parc, i per l'altra, a la transposició irònica d'aquests signes d'un passat sempre cregut intacte en un present no gens intacte.

De la confrontació d'aquestes oposicions treuen els treballs d'en Kim Domene, llur substància interior i formal, i llur qualitat. La tècnica que fa possible això no pot ésser altra cosa que mixta: contrasten, per exemple, les zones d'aquarel·les difuminades amb el dibuix a la ploma, minucios i clar, els elements del dibuix tècnic amb detalls pintats naturalistes.

De cap manera no prepara en Kim un panorama complet (més aviat és un Panòptic) del paisatge de la seva Garrotxa i de la ciutat d'Olot, davant els ulls de l'espectador, com quasi tots els artistes que abans d'ell i al seu mateix temps han agafat el mateix tema. El seu estil és electiu, ensenyant la part pel tot, agafant les individualitats típiques. Es pot, també, dir: constitució per aquest estil és la citació alienadora i/o irònica.

Això es veu, per exemple, en l'obra "Tardor al Parc". No ens trobem amb una imatge de la tardor com una exuberant fotografia en color que surt del seu entorn sinó amb un quadre d'ambient fredament representat, l'atmosfera de la tardor destil·lada, la naturalesa en la tardor és present amb una única fulla marró, voltada, a més d'això amb un pla quadrat dibuixat quasi tècnicament.

La malenconia de la tardor ve donada —l'evoca— per un dibuix just indicatiu i realitzat netament, de la font. No hi és tot, sinó cites dels detalls característics.

Altres obres treuen l'efecte d'alienació del muntatge, allí per exemple on les dones d'ulls fixos en lloc de cabells porten sant Esteve al cap, i els coloms que volen amb mans humanes en lloc d'ales. Es conjura un mite i ensems es destrueix, i amb aquesta destrucció a través de la ironia d'en Kim neix un nou i feble mite, actual, que es riu de si mateix.

Què podem desitjar encara, doncs?

Jordi Pujiula, "Per una política cultural", *Olot-Misión*, nº 1124 (18-11-1977).

Ben aviat, ja que no encara, tres fets ens obligaran a una reflexió profunda de les qüestions municipals: la restauració efectiva de la Generalitat i el funcionament de les corresponents conselleries; un Ajuntament democràtic; i la dinàmica necessària per a moure i consolidar una situació de llibertat. Tres realitats que requereixen plantejaments operants, radicalment diferents a l'anterior situació dictatorial.

Sens dubte seran els problemes socials i polítics els que gaudiran d'una atenció municipal preferent, però no es pot deixar de banda tampoc, i des del primer moment, la perspectiva cultural. Ja que no cal oblidar que una adequada política cultural serà una forma de mesurar també l'eficàcia, ara i en la història, dels tres estaments abans esmentats: Generalitat, Ajuntament i Democràcia.

Si alguna cosa ha caracteritzat la Dictadura en aquest sentit, ha estat precisament la indiferència cultural, traduïda no solament en repressió (crema de llibres, censura, segrestaments i repressió ideològica), sinó en una manca absoluta de criteris, desorganització i despreu de la realitat cultural, especialment la catalana, sobre la que podríem aportar un inacabable memorial de greuges.

A Olot, centrant ja el tema, és evident que un Ajuntament democràtic ha d'emprendre una intensa tasca de revisió i planificació cultural. Esperem, i cal ésser optimistes, que la Generalitat i la seva Conselleria de Cultura significaran una forta dinamització de les necessitats culturals, ensems que una necessària descentralització del món cultural català. Com a antecedents històrics d'ineludible referència hem d'esmentar per exemple l'Escola Superior de Paisatge d'Olot, creada per la Generalitat. No en va estem espectants sobre la personalitat que haurà d'ocupar l'esmentada conselleria, i els homes que des de casa nostra aportaran iniciatives i criteris des dels càrrecs municipals (Ventura Gassol, Joan de Garganta o lu Pascual són, en aquest cas punts de referència de memòria inesborrable).

Ara, l'esbós de les nostres necessitats culturals ens fa considerar:

1.-L'adopció d'un criteri el més ampli possible de **Cultura**, fugint dels conceptes elitistes i classistes. Considerant aquesta cultura com un patrimoni popular, inseparable de qualsevol manifestació cívica, que va des dels vells museus fins a les festes dels barris. Amb idees obertes a les innovacions i seguint l'evolució social i artística amb totes les seves conseqüències. Fomentant la lliure producció i l'accés a ella de les capes socials fins ara voluntàriament marginades del procés cultural. Tenint en compte, per a fugir-ne tant com es pugui, que el control del fet cultural ha estat un dels mecanismes més poderosos de repressió ideològica de la dictadura. La democràcia ha de significar amb especial interès, ara, cultura lliure i democràtica.

2.-Entrant a nivells concrets en la nostra ciutat, es fa important la revitalització i transformació d'entitats úniques pel seu interès i la seva història, com pot ésser l'Escola d'Arts i Oficis, que la dinàmica artística local reclama, incidint i vigoritzant els seus aspectes pedagògics, ensenyament de noves i velles tècniques, mestratge de prestigi, etc. En aquest capítol, recordar aquella Escola Superior de Paisatge és un exemple de possibilitats a considerar. Si no pensar en el seu restabliment, potser desfasat ja en els moments actuals de l'art, sí almenys pensar en una reivindicació de l'experiència i els fruits, des del que va significar per a aquells alumnes, avui noms coneguts, fins la revisió de les obres i el patrimoni que va restar, massa sovint, sotmès a rumors que caldrà aclarir (grats d'en Nogués, etc.).

3.-La política de patronats, instàncies sovint inoperants que cal democratitzar i obrir en profunditat, situant els especialistes i gent preparada al seu lloc i garantint llur funcionament. Des d'una política de museus, portada amb una insistent anarquia durant aquests quaranta anys, que cal canviar per a no seguir aquest criteri de magatzem i que necessita promoció i estructuració didàctica per a fer dels museus entitats vives i útils. Pensant seriosament en la consecució d'un museu **comarcal**, a nivell etnològic, natural i històric, que és el que al cap i a la fi hem d'aspirar els nuclis com Olot. Fomentant una política de donacions i dipòsits amb garanties i quan encara és factible recollir peces del nostre entorn sociològic i natural. I per damunt de tot, situar-les amb un mínim de funcionalitat pedagògica, explicades i amb una distribució racional. Pensem només, com un exemple, en la col·lecció de materials volcànics del nostre museu, mostra única, i que en tot aquest temps de sensibilització dels problemes ecològics de la comarca no hem vist esmentar qua-

si mai, per manca, possiblement, d'utilitat i estructuració didàctica del que realment representa el vulcanisme a la Garrotxa.

Seguint amb altres Patronats, com és ara l'antic d'Estudis Històrics, que ningú no ha reivindicat encara, tot i aquesta institució **creada** no fa gaire amb idèntic nom, i que ha nascut sota els pressupostos del més pur reaccionarisme ideològic, metodològic i des del punt de vista històric. Un Patronat com el que caldria fer, si no volem seguir condemnant la Història a un exercici elitista i avorrit, que fos destinat a promoure i donar a conèixer la història i la realitat nostra a nivells populars, vetllador i foment del museu, l'arxiu i les adequades publicacions (la necessitat d'una revista cultural es deixa sentir molt, avui, en la nostra ciutat, només dotada de setmanaris d'actualitat). Un Patronat que fomenti la investigació amb premis o editant treballs, i que vetlli pel patrimoni comú, en vies de desaparició o dispers en arxius privats que cal inventariar urgentment, abans no entrem en una espiral d'especulació i/o desaparició.

4.-Una política d'activitats culturals que es plantegi clarament la funció d'uns premis literaris com els que encara es mantenen, inoperants i amb serioses contradiccions, potser reconvertint-los en premis destinats a Olot i comarca, fugint de pretensions universalistes, jocfloralistes i fomentadors de "literatura" en el pitjor sentit de la paraula. Premis destinats a l'estudi de la realitat sociològica o històrica de casa nostra, estretament lligats, per acumular esforços, al Patronat d'Estudis Locals.

Com els premis de pintura, dibuix, etc. que han d'assolir el prestigi que Olot es mereix, i patidors ara d'ambicions frustrades i escassos resultats. On ja no volem insistir en la relació que ha de tenir amb l'existència d'un museu de pintura, anquilosat en un passat més o menys interessant i absolutament deslligat de la realitat artística actual.

5.-La planificació d'activitats i la coordinació i ajuda de les iniciatives culturals de les entitats locals, portada fins ara sense cap criteri i actuant de simple finançador, escàs i indiferent, dels desvetllaments artístics de grups i entitats. Sense caure en el dirigisme cultural, prou funest, caldrà que el nou Ajuntament elabori unes bases d'activitat mínimes per assolir un clima cultural a Olot. Iniciatives que pot delegar en el cas d'haver-hi grups interessats, o afrontar directament si l'ocasió ho precisa. La baixa utilització de llocs públics de patrimoni municipal és manifesta; des del Teatre Principal a la Casa de Cultura, passant per la Sala Vayreda. Llocs deixats a la mà de la iniciativa privada, quan hi és, que bé o malament omplen un buit per manca d'aquesta iniciativa que hauria de tenir l'Ajuntament. L'activitat teatral, que prou ressonància té a casa nostra com han demostrat els darrers anys, l'ajut i la tasca propagandista de fets culturals que a vegades assoleixen fama de debò (concurs de cinema amateur, campionat d'escacs, etc.) i que sovint s'han de deixar perdre per manca, precisament, de suport. I com aquestes, tantes altres...

La relació podria seguir extensament, si pensem només en cicles de simple educació popular: Sanitària, històrica, artística, sociològica, etc. que un Ajuntament ha d'organitzar d'acord amb les necessitats del poble. No limitant, en resum la funció cultural de l'Ajuntament democràtic a la simple ajuda econòmica, sempre passiva, d'iniciatives privades, sempre parcials. A més caldria canalitzar i orientar les iniciatives que, en aquest camp de la cultura, esperem ens aporti la Generalitat. Iniciatives, però, que caldrà encendre des d'**aquí** —no esperem que ens plogui el manà— perquè **aquí** donin fruit.

Com hem dit al principi, l'eficàcia d'un Ajuntament democràtic es demostrarà també, i de forma important, per la seva capacitat de desvetllament cultural. Consolidar la Democràcia obliga a elaborar uns bons fonaments. Pensem-hi a l'hora d'estudiar pressupostos. Són les dictadures les que només es preocupen de la façana, i ja sabem què ha estat la cultura catalana, i la de casa nostra, durant els anys del franquisme. No ho oblidem.

Joan Capdevila, Kim Domene, Jordi Pujiula, Sigrid Werning, "El mercat de l'art a Olot", Olot-Misión, nº 1179 (22-12-1978) [extractes].

Col·lectiva total

Olot és, avui, la ciutat amb més artistes per quilòmetre quadrat i per habitant del món. Ací, avui, el difícil és que neixi gent que no vulgui ésser pintor. Nodrida la sensibilitat per tots els verds i els ocres de l'entorn (ocre- fulla tardoral, ocre-merda pol·lució, ocre...) planen les paletes cercant els colors de la impossible realitat i volen els pinzells dreçant un paisatge enguerxat com la vida que ens envolta.

Però avui, irrepentible Fira de Nadal, ens permetem presentar una col·lectiva total. La col·lecció al complet de la tribu artística local. Tots els noms de la posteritat. Les mil i una panoràmiques del rec de la Moixina, les inaudites al·lucinacions de la mainada moderna d'Olot, els sagrats, els consagrats i els reconsegats. A través de la llum difusa que es projecta des dels nostres caps calents, concentrada i trencada, projectada sobre superfícies reflectants (les nostres pàgines) resulta una multiplicitat de perspectives que en certa manera concorren unes amb altres. I és que Olot és la mare de tots, l'Estructura. L'escola olotina, la llavor i l'etiqueta-garantia, i els vernissatges el primer graó envers l'escala de les muses, disfressades de marxants.

Per poc que hi entengueu (qui no hi entén, a Olot?) gaudireu del fidel cromatisme, l'exquisida sensibilitat, la vivència decantada, la metafísica del fajol, la blava olor de l'aiguarràs, i el preu del punt.

Entreu, doncs, olotins de tota mena, a la nostra galeria, que avui **liquida** firmes i **remata** existències inexposades (mai tan ben dites les paraules). Preneu el jerez-quina de la nostra erudició i trieu. Trieu segons els camins del vostre gust, tan personal, tan vostre. Els bons ja estan venuts. Abans d'entrar, però, deixeu sortir.

Plastilina Macramé

(...) El Productor (L'Artista)

El fabricant, el treballador assalariat, empresari, independent de l'obra d'art, és l'artista. Ell és la persona que amb el seu treball i ajudat d'un material secundari i de poc preu (deixem els escultors a part) realitza el producte final, obra d'art. En aquest procés de producció, la part més important recau en la mà d'obra: l'artista, que és la que determina el preu (...)

Els productors olotins

(...) Com a treballadors de l'art es troben totalment incorporats a la ciutat, formant part de la classe mitja, i depenent dels seus beneficis i relacions socials. No hi ha res d'aquella llibertat i lluita de l'artista contra la societat, que el convertia en bohemí i l'obligava a anar-se'n a París. L'artista local és massa conegut i hi ha massa gent que pinta perquè això es pugui considerar una feina extraordinària i divina.

L'artista olotí no pot realitzar cap funció crítica respecte a la societat, ja que li manca distància; per ell el quadre reeixit és el que es ven, el que el públic demana. Pintar és un mitjà com un altre de guanyar-se la vida, per comprar-se un cotxe o la caseta a la Costa Brava, tenir fills i donar-los una bona educació.

S'ha de veure l'índex de participació dels artistes locals a l'Assemblea d'Artistes i les seves activitats més crítiques, pintures murals i manipulació de pupitres al pati de l'Hospici, on només prengueren part artistes joves i marginals, per veure que la preocupació dels productors d'art locals no és la problemàtica d'Art i Societat. Llur preocupació és posar bé els colors sobre la tela.

Tècnicament, el pintor no té problemes; l'Escola de Belles Arts o bé les acadèmies particulars li han ensenyant la tècnica; quasi sense adonar-se s'ha impregnat de les composicions impressionistes, només li falta traslladar-se al paisatge o (millor) traslladar el paisatge a casa seva i pintar. Primer és un amic que en compra, després ve un encàrrec, un premi, i ja està llançat. Es pinta sense deixar la feina, fins que arriba un moment que resulta més avantatjós econòmicament dedicar-se exclusivament a la pintura (...)

La mercaderia

L'objecte que fabrica el pintor és una tela muntada sobre un bastidor i empastifada de colors diferents, i envoltada d'un marc; la feina específica del productor-pintor és emplenar la tela de colors.

Si és una aquarel·la o un dibuix l'aparença externa serà quasi la mateixa que la dels olis, només hi hauran d'afegir un vidre i canviar la tela per un cartó o un paper. Mirant l'obra d'art diríem que el marc no és essencial, encara que pel quadre, com a mercaderia, el marc és molt important: només cal mirar la presentació de l'obra a la galeria o a casa del pintor, que va posant els quadres dintre un marc buit per veure l'efecte que fan.

Fonamentalment es tracta d'un objecte pla que es penja a les parets i que serveix per decorar, i que el compra qui disposa d'un lloc per posar-lo —pressupost necessari—, i el preu que en paga el comprador ve determinat per tres elements, **el contingut, l'autor o la firma, i les mides**. El quadre com a totalitat, i en cada un d'aquests elements ve determinat per la demanda del mercat que vol una cosa —ja que és ell qui el compra i a la que conscientment o inconscientment l'artista-pintor-productor s'hi acomoda.

Al mercat d'art d'Olot, no podem pas parlar que el comprador s'hagi acomodat als pintors sinó al revés, fins arribar al punt que per tenir sempre satisfetes les seves necessitats, els compradors han forçat un concepte de pintura al que inclús han batejat després de catalogar-ne l'Escola d'Olot d'avui. La paraula Escola d'Olot d'avui, és un signe de baixa qualitat per una crítica seriosa, i a l'ensens una garantia pel comprador de quadres-objectes, el comprador normal. Aquesta paraula és un concepte artificial i oscil·lant, que es pot estendre i encongir (en Berga deia que l'Escola d'Olot era en Vayreda). Sota l'exqualificatiu d'Escola d'Olot desapareix el nom del pintor a l'ensens que li garanteix un mercat, quelcom semblant al que passa amb la ceràmica de Manises o les espases toledanes (...)

Comercialització del producte

(...) La galeria té una línia, un públic que ve determinat pel tipus d'obra que exposa i a l'ensens li condiona la línia. El "boom" de les galeries a partir dels anys 70 es deu que l'oferta necessitava ésser canalitzada per arribar a omplir tots els forats del mercat. L'obra d'art, en no ser un element útil i tenir una valoració molt subjectiva, té el sostre de saturació de mercat molt elevat; són possibles, doncs, moltes galeries inclús en un lloc tan petit com Olot, inclús en el cas improbable que tota la clientela de la galeria fos local (actualment el 40% aprox.).

La galeria és fonamental per determinar els corrents artístics i obres d'art que es vendran: l'exposició primera d'un pintor que ofereix una pintura diferent al mercat tindrà poc èxit, la primera vegada, si la galeria garanteix (encara que sigui indirectament per la seva línia) que allò és bo, trobarà comprador. La segona i tercera vegades que s'exposi, aquest pintor s'haurà integrat al mercat i tindrà la seva clientela.

Ara bé, la galeria és en el fons el lloc físic de venda, i encara que posseeixi les seves llistes de clients, la seva força moral, no n'hi ha prou si no pot demostrar amb fets que l'obra val: o sigui és bo, té un valor, és una bona inversió, s'ha de comprar.

El comprador

La producció d'obres d'art puja a Olot, en el camp de la pintura, quasi a les 10.000 (DEU MIL) obres. D'aquestes, menys de la meitat es comercialitzen per les galeries i l'altra part directament pel pintor, o petits intermediaris.

Cal ressaltar que Olot és centre productor, i que només deu consumir un 40% del que produeix, la resta se'n va a fora (exporta) o ho ven a compradors de fora, que poden comprar ací més barat que no pas en un altre lloc, ja que s'estalvien intermediaris que encareixen la mercaderia, i ja que el percentatge de les galeries és més baix, car les despeses generals són més baixes per la proximitat de la producció.

La conducta (motivacions) dels compradors de fora, és elemental: anar a buscar el que volen al lloc on l'oferta és més gran i el preu més barat. Aquesta llei s'acompleix tant si busquen quelcom de la marca Escola d'Olot, com si busquen un nom concret que resideix a Olot.

El comprador olotí

El fill o filla d'Olot que compra quadres és un entès; per ell una obra d'art no és quelcom estrany i màgic sinó que és un producte que ha vist sorgir dels pinzells d'un conegut, que en coneix la tècnica, que sap diferenciar al primer cop d'ull un Colldecarrera d'un Vinyoles, d'un Barnadas, d'un Pujol o d'un Gussinyé. Qualsevol olotí és un especialista en pintura local: pot opinar i opina.

Les motivacions de compra són mixtes i no hi ha un motiu predominant. Es compra perquè el tema, el contingut agrada, i és el que es busca; aquest tema, normalment el paisatge (el que fan la majoria dels pintors locals) seguit de lluny per la figura. Per aquell qui no ha comprat mai i vol comprar un quadre, la motivació primera és el tema amb fins decoratius, condicionat potser per la firma que ha vist i que li ha agradat: la firma com a indicació del que busquen.

La firma del quadre té importància a partir del moment que el preu d'un quadre és molt més alt per la firma que porta que un de semblant en temes i mides, de firma desconeguda. La firma garanteix la compra econòmicament, ja que no seran diners llançats, i també ho fa artísticament perquè l'obra firmada per aquest pintor no pot ésser dolenta: és marca de fàbrica.

Darrera qualsevol compra hi ha el pensament de la inversió com a clàusula de seguretat que si no acompleix la seva funció artística sempre es podrà, el comprador, reembossar el que hi ha invertit. El comprador normal no és un especulador sistemàtic de l'obra d'art, però té sempre un pensament al cap i una explicació a la punta de la llengua: em va costar 25 i ara me'n donen 40 (...)

