

# L'Escola d'Olot i la construcció d'una tradició

NARCÍS SELLES RIGAT

---

## RESUM

L'anomenada Escola d'Olot ha tingut una notable ascendència en la pintura paisatgística catalana i la seva memòria ha persistit fins als nostres dies. Des dels seus inicis i durant molts anys, foren nombrosos els artistes —locals i forans— que hi establiren formes variades de relació. Uns vincles i connexions que acabaren conformant una tradició pictòrica amb una notable capacitat d'adaptació a contextos socials i polítics molt diferents.

### Paraules Clau

Olot, art, paisatge, tradició, modernitat.

## ABSTRACT

The "*Escola d'Olot*" has had a remarkable rise in Catalan landscape painting, and its memory lives on to this day. Since its beginnings and throughout the years, there have been numerous local and foreign artists who have established various forms of relationship with it. This created a series of links and connections that helped shape a pictorial tradition capable of adapting to very different social and political contexts.

### Keywords

Olot, art, landscape, tradition, modernity.

---

## Introducció

El que s'ha convingut a anomenar Escola d'Olot ha estat un dels temes relacionats amb la ciutat que ha tingut una major i més llarga repercussió social i cultural tant dins com fora de l'estricta marc local, si bé l'abast del seu ressò es va circumscriure bàsicament a la societat catalana, en menor mesura a l'àmbit espanyol i, molt més puntualment i episòdica, al francès. Per contra, els artistes d'origen olotí que van gaudir de més projecció nacional i internacional —els escultors Miquel Blay i Josep Clarà— no en formaven part, si bé, atenent als seus inicis formatius i als vincles i les relacions a què donaren lloc, tampoc no es pot dir que en restessin completament al marge.

Nombrosos i influents autors de la comunitat artística, literària i intel·lectual del país així com instàncies polítiques diverses van contribuir a modelar i difondre aquella experiència, la percepció de la qual s'ha anat transformant amb el pas del temps i pels canvis operats en els camps de l'art i dels estudis artístics i en el conjunt de la societat.

En l'escenari local, les persones que van començar a estudiar amb voluntat històrica diversos aspectes relacionats directament o indirecta amb l'Escola d'Olot foren bàsicament Joaquim Danés, Carme Sala i Ramon Grabolosa, les quals, malgrat no disposar d'una formació específica, tingueren el mèrit d'exhumar dades i dates i d'oferir-ne unes primeres i útils representacions, per bé que les seves perspectives eren deutores d'uns models historiogràfics poc desenvolupats, metodològicament i epistemològica, i d'un camp de visió molt restringit. Va ser Jordi Pujiula qui va obrir la disciplina històrica a uns plantejaments més oberts i actualitzats i, si bé l'art no era el seu principal centre d'interès, fou l'autor amb qui inicialment connectarem la major part d'historiadors joves de la ciutat durant les darreres dècades del segle passat.

En el meu cas, l'Escola d'Olot ha format part dels interessos que he mantingut com a historiador, al costat d'altres temes i qüestions. Ja en l'assaig que va inaugurar la meua pràctica investigadora, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot, 1873-1903*,<sup>1</sup> vaig fer-ne una caracterització parcial, sobretot a partir de la figura i

---

1 El projecte d'aquesta obra va rebre el Premi-Beca d'Investigació Ciutat d'Olot de l'any 1984 que concedia l'Ajuntament d'Olot. Es conserva una còpia del treball a la Biblioteca Marià Vayreda.



Figura 1. Acte de presentació del treball *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1873-1903)*, 1985. D'esquerra a dreta Jordi Pujiula, Narcís Selles, Pere Macias i Tomàs Costa. Ajuntament de Girona. CRDI. Foto: Josep M. Julià

l'obra d'aquest literat, publicista i pintor, que esdevingué el principal ideòleg del grup olotí (Fig. 1). En l'elaboració d'aquella obra, pensada inicialment com a base del meu treball de llicenciatura, vaig comptar amb un interlocutor privilegiat, l'enyorat Jordi Castellanos. Crec poder afirmar que aquella primera aproximació, malgrat les seves limitacions i mancances, va marcar, en determinats aspectes (qüestions genealògiques, fonamentació de les idees estètiques, contextualització historioliterària, etc.), un abans i un després en l'apreciació de l'obra de Marian i de l'Escola d'Olot en el camp dels estudis artístics i literaris. L'historiador de l'art Miquel Àngel Fumanal s'hi ha referit com «un treball quasi fundacional».<sup>2</sup>

Ben aviat, aquell inici de revisió crítica es va veure enriquit per les contribucions d'altres joves universitaris que abordaren diferents vessants relacionats, directament o indirecta, amb aquell objecte historiogràfic. Cal destacar les aportacions de Jordi Canal i especialment els seus imprescindibles treballs sobre el carlisme, les recerques de Lluís Rius i Margarida Casacuberta centrades en el

---

2 Miquel ÀNGEL FUMANAL, «Presència de l'art medieval en la pintura de Marian Vayreda i Vila», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, 15 (2005), p. 94.

terreny socioliterari o la llarga i pertinaç labor de Joan Sala per inventariar i estudiar la producció visual dels artistes fundadors de l'Escola d'Olot, als quals dedicaria la seva tesi doctoral. Bona part d'aquestes investigacions convergiren en l'exposició i el llibre catàleg *L'Escola d'Olot. J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda* (1993), en què també van col·laborar Francesc Fontbona i Jordi Castellanos.

Posteriorment es van dedicar publicacions i mostres monogràfiques notables a Marian Vayreda i a Josep Berga i Boix, al costat d'algunes altres de menor calat, com les dedicades a Melcior Domenge o Josep Berga i Boada. Unes revisions que es van limitar a artistes d'origen local, malgrat que l'aura de l'Escola d'Olot també irradiava en altres autors remarcables que havien fet dels paratges garrotxins font d'inspiració i/o que havien mantingut, ni que fos per un període breu de temps, certa sintonia amb la manera de fer de Joaquim Vayreda. De Modest Urgell a Santiago Rusiñol, de Joaquim Mir (Fig. 2) a Enric Galwey, de Joan Llimona (Fig. 3) a Rafael Benet o, en fi, d'Iu Pascual a Ignasi Mallol.

Ultra les iniciatives esmentades hi ha hagut en les darreres dècades moltes altres aportacions historiogràfiques d'interès que han contribuït al coneixement de l'Escola d'Olot, la tria bibliogràfica que apareix al final de l'article en deixa constància fefaent. Tot plegat permet afirmar que, ara com ara, aquella experiència constitueix



Fig. 2. Joaquim Mir, *Voltants d'Olot*, c. 1894. Museu Nacional d'Art de Catalunya.



Fig. 3. Joan Llimona, *Pasturant*, c. 1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

un tema força documentat i estudiat, de manera que les grans línies diria que estan bastant ben establertes. Ara bé, això no vol dir que no continuï essent un camp obert de recerca, que no hi hagi encara buits per omplir, que no es pugui aprofundir en allò tractat o, en fi, que no sigui possible projectar-hi altres mirades des de nous punts de vista. Cal tenir en compte que l'escriptura de la història és també la història dels diversos presents des d'on es dona forma i sentit al passat, ja que aquesta pràctica, encara que tracti realitats pretèrites, es troba inevitablement vinculada a la contemporaneïtat dels subjectes interpretants, els quals intervenen decisivament en l'afaiçonament i el modelatge del seu objecte d'estudi.

Aquest article, que recull i sintetitza recerques anteriors i incorpora algunes noves lectures al costat de petites reflexions teòriques i de mètode, té per objectiu oferir una visió panoràmica del procés que va convertir una experiència històrica localitzada a finals del segle XIX —l'Escola d'Olot— en una referència artística per a nombrosos autors de generacions posteriors. O, per dir-ho en altres paraules, és un assaig que pretén assenyalar algunes de les principals dinàmiques que van contribuir a conformar una tradició artísticocultural específica. És important tenir en compte que, en general, el procés de construcció d'una tradició depèn més del present que del passat, de la necessària acció de nous agents per donar-li

forma i mantenir-la operativa de manera que continuï exercint una funció social determinada. Una funcionalitat que no ha de ser forçosament sempre la mateixa. Es podria dir que consolidar una tradició sol requerir reinencions constants en el temps, ja que si no es donen aquestes adaptacions tendirà a esllanguir-se fins a la pràctica desaparició.

En les pàgines que venen a continuació intentaré mostrar les principals interaccions que aquesta pintura paisatgística va mantenir amb el seu entorn ideologicocultural i sociopolític durant més d'un segle d'història artística. Un exercici que espero que també contribueixi a aclarir imprecisions i visions poc fonamentades que s'han difós en els darrers temps, algunes de les quals ja van ser qüestionades en el seu moment.<sup>3</sup>

## L'Escola d'Olot com a base conformadora d'una tradició

La denominació Escola d'Olot ha estat emprada extensament al llarg dels anys i s'ha aplicat a obres de naturalesa molt diversa produïdes en temps i situacions diferents. Un ús promogut especialment per sectors de la crítica d'art i de la literatura, del periodisme cultural i per una publicitat sovint vinculada al mercat artístic, així com per determinades institucions polítiques i culturals de signe divers. I des d'aquests entorns, l'expressió es va projectar socialment amb una fortuna notable.

En canvi la historiografia de l'art ha fet, en general, una utilització més circumscrita de la designació i ha tendit a reservar el nom d'Escola d'Olot per al grup d'autors que va emergir les darreres dècades del segle XIX al voltant de la figura de Joaquim Vayreda. La raó principal, a part del fet que originàriament l'expressió s'encunyà per referenciar-los, és que aquests artistes i literats, més enllà de les sensibilitats i les maneres de fer pròpies de cada un d'ells, tenien molts elements en comú i responien a unes circumstàncies específiques i a un determinat context històric.

Ara bé la pertinència d'aquesta acotació no pot obviar el fet que durant molts anys persistiren a la ciutat —i més enllà— pràctiques i discursos que van establir formes de relació amb aquell passat artístic percebut com a esplendorós, sinó mític. En efecte, treballs historiogràfics diversos que s'han anat fent sobre l'art a la ciutat —a l'entorn

---

3 Vegeu NARCÍS SELLES, «Donar garses per perdius: La *fake news* és l'exposició sobre l'Escola d'Olot», *Ara*, suplement de les comarques de Girona, 22-7-2021; i Josep M. MUÑOZ, «Impressions d'un paisatge, 3/Bou per bèstia grossa», *Cartipàs*, 141 (2022), p. 7.

del noucentisme, el període republicà o el franquisme— permeten constatar que la referència de l'Escola d'Olot, de les seves obres i dels seus artistes per part de diferents sectors socials, polítics i culturals va continuar mantenint-hi una presència notòria.

De manera que sota l'evocació de l'Escola d'Olot es va acabar construint una tradició pictòrica, que posava l'èmfasi en la representació dels paratges locals, en la qual s'encadenaren no només diverses generacions de productors artístics, sinó també de publicistes, escriptors, col·leccionistes, marxants, galeristes i aficionats. La memòria de l'Escola d'Olot ha estat omnipresent a la ciutat, sigui per vindicar-la, perllongar-la, revisar-la, refer-la, relativitzar-la, blasmar-la o fins i tot negar-ne l'existència. I quan parlem de memòria ens referim, és clar, a formes de percepció subjectiva; força vegades, suposades continuïtats artístiques de l'Escola d'Olot eren en realitat reformulacions mentre que allunyaments o ruptures aparents no deixaven de mantenir vinculacions, superficials o de fons, amb allò que suposadament superaven i deixaven enrere.

L'arrelament, la projecció pública i la durada d'aquesta tradició paisatgística han fet que esdevingués una peça important en el modelatge d'una determinada imatge d'Olot i els seus encontorns, ben allunyada, val a dir, de la realitat històrica d'una comarca notablement industrialitzada i de la vida, no gens platxerosa, de pastors, jornalers i camperols. Però no s'ha de confondre el món real amb els “models de món” que presenta l'art o la literatura,<sup>4</sup> àdhuc els considerats més “realistes”, els quals, malgrat els tipus variats de relacions que puguin mantenir amb allò que pretenen representar, sempre es veuen filtrats pel punt de vista dels seus autors i es fonamenten en uns determinats plantejaments estètics i/o ideològics, tots ells emmarcats en unes concretes coordenades espaciotemporals.

El que en un sentit generalista s'ha anomenat Escola d'Olot ni s'ha manifestat sempre de la mateixa forma i en uns termes invariables ni s'ha percebut de manera idèntica, sinó que ha vingut condicionada tant pels canvis que es donaven a l'interior del camp artístic com per les dinàmiques extra-artístiques conformadores dels diferents cicles i conjuntures històrics. Anem a veure-ho amb una mica de detall atenent no tant a la unicitat de les obres artístiques, sinó més aviat a la seva inserció i circulació en els diferents contextos politicoculturals, als seus usos socials i als significats que es derivaven d'aquells processos d'interacció socioartística.

---

4 Vegeu Iuri M. LOTMAN y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979 [1970].

## La Renaixença i l'Escola d'Olot

Els autors que van donar lloc a l'Escola d'Olot formaven part d'entorns culturals de la Renaixença vinculats a plantejaments ideològics que provenien en bona mesura del romanticisme conservador i d'algunes de les seves derivacions. Enfront de l'erosió de valors tradicionals i d'hàbits seculars, la desfiguració identitària o la pèrdua de contingut humà de la vida social que, segons ells, encarnava la nova societat capitalista sorgida del procés d'industrialització i de la construcció de l'estat liberal, vindicaven l'autenticitat d'un suposat esperit comunitari, una mena d'essencialitat caracteritzant, que es manifestava en la història i que pervivia en la llengua —especialment si era de gent muntanyenca i mantenia una suposada puresa primigènia—, el món rural o el folklore autòcton. Unes vindicacions que, entre altres coses, van servir per donar certa cohesió, legitimitat i forma simbòlica a interessos socials, polítics i econòmics que anaven força més enllà de l'estricta esfera cultural.

Un dels elements que va jugar un paper important en la diguem-ne protohistòria de l'Escola d'Olot va ser la creació a la ciutat de l'Escola de Dibuix (1783) com a filial de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona, coneguda popularment pel nom on tenia la seu, la Llotja (de Mar). Com és conegut, el centre olotí es va constituir per preparar artesans per als tallers d'indianes ubicats al voltant del riu Fluvià. Tant Josep Berga i Boix com Joaquim Vayreda foren alumnes de Narcís Pascual, que havia pres el relleu a Joan Carles Panyó en la direcció de l'Escola. De manera que la mena de celebració artística de la natura —o més exactament d'una determinada idea de la natura— que donaria forma al grup olotí enfonjava una de les seves arrels en un medi sociocultural generat originàriament per donar respostes a una necessitat tècnica al servei de la indústria de l'època.

La pervivència en el temps d'una instància —i en alguns moments de més d'una, confrontades o complementàries entre elles— dedicada a l'ensenyament de les arts, per bé que amb denominacions, projectes i programes canviants, va ser una peça molt rellevant en l'articulació de l'àmbit artístic local i en la conformació de l'Escola d'Olot i de la tradició paisatgística a què va donar lloc. Si inicialment el centre estava vinculat a l'elaboració d'indianes, amb la crisi d'aquestes manufactures es va reformular la seva funció i, a finals del segle XIX, es va imbricar sobretot amb la indústria d'imatgeria religiosa, molt vinculada a les creences i als interessos ideològics dels artistes fundadors de l'Escola d'Olot, que en foren impulsors. De manera que es va establir una triple connexió entre el centre d'ensenyament artístic, els tallers de sants i la pràctica de l'art, una relació que es va mantenir operativa durant molts anys, si bé amb nivells d'interacció diferents en funció de circumstàncies històriques específiques.

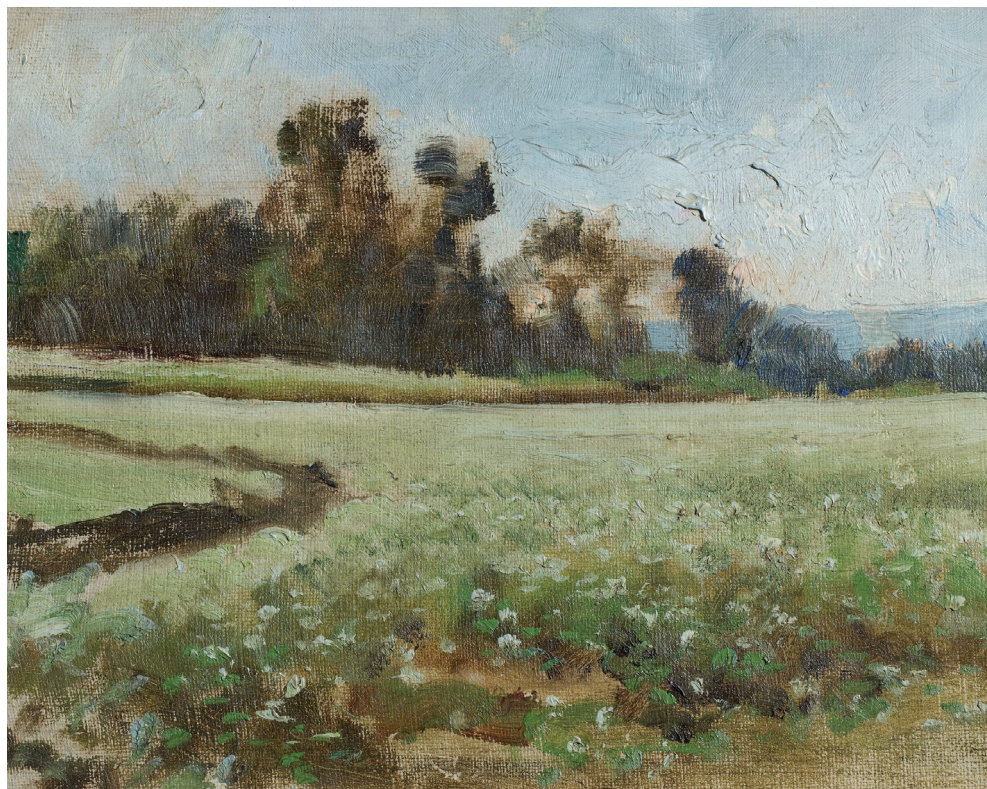


Fig. 4. Joaquim Vayreda, *Camp de fajol*, apunt, c. 1888. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Els autors que encapçalaren l'Escola d'Olot foren receptius a alguns dels gèneres pictòrics més característics del moviment renaixentista —de la pintura històrica a la pintura religiosa o al costumisme—, però la seva aportació principal i la que tindria més transcendència fou en el terreny de la pintura de paisatge i concretament en la recreació subjectiva d'uns determinats entorns naturals locals. Enfront dels constructes més escenogràfics dels primers romàntics i els seus seguidors, entre l'èpica i la cerca del sublim, van donar forma a un paisatge sobri i mansuet, arrelat al concret i de mesura humana. Un paisatge predominantment benigne que es volia proper, gairebé íntim en alguns casos, i que podia incloure escenes de la vida rural, sovint relacionables amb la categoria del pintoresc, i en què la interiorització o la captació en viu del natural, sobretot, però no només, en forma d'apunts, notes i esbossos (Fig. 4), solia ser la base del treball definitiu fet posteriorment a l'estudi. Algunes de les seves obres, especialment les més sintètiques i de pinzellada més solta, van contribuir a obrir la reflexió sobre el que es considerava una obra acabada i, en cert sentit, poden ser vistes, amb més o menys pertinència, com a



Fig 5. Josep Berga Boix, *Paisatge amb figures*, 1894. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

preludis de vies artístiques futures.<sup>5</sup> Una ruta i unes maneres de fer que, com és sabut, enllaçaven amb el trajecte iniciat més de dues dècades abans per determinats sectors de la pintura francesa —Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Jean-Baptiste Camille Corot, Jules Breton, etc.— i que també es va manifestar en molts altres països.<sup>6</sup>

---

5 La pràctica del *pleinairisme* va afavorir l'obertura de nous horitzons per a la pintura, però allò veritablement significatiu no és si els artistes pintaven a l'exterior o a l'estudi, una qüestió fins a cert punt anecdòtica, sinó els resultats estètics que se'n derivaven, si perllongaven, qüestionaven o subvertien els cànons artístics establerts. Si donaven forma, o no, a una concepció de la pintura més alliberada dels patrons representatius dominants i instigadora de noves rutes artístiques.

6 L'historiador de l'art H. Honour ha assenyalat alguns dels vincles d'aquesta pintura paisatgística, sobretot a partir de l'obra del barbizonià Rousseau, amb els fonaments teòrics i de pensament del Romanticisme. Segons ell, qualificar-les de "realistes" és poc pertinent, ja que ni els productors ni els receptors les percebien en aquests termes. Vegeu Hugh Honour, *El Romanticisme*, Alianza Editorial, Madrid, 19893 [1979], esp. p. 120-122. Un tipus de pintura que, lluny de suposats espontaneïsmes i fal·lacies naturalitats, recollia i reformulava creativament aportacions d'autors setcentistes francesos que havien conreat el paisatge -Poussin o Lorrain- així com d'altres tradicions artístiques, de la primitiva pintura flamenca a certes manifestacions angleses de l'època, especialment l'obra de John Constable.



Figura 6. Joaquim Vayreda, *Recança*, 1876. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El paisatge que veiem representat en la major part de les pintures de l'Escola d'Olot correspon a un *locus amoenus* on tot sembla seguir assossegadament i impertorbable el seu curs, sense estridències ni desmesures, àdhuc la llum hi sol tenir un caràcter matisat lluny de contrastos accentuats que puguin alterar l'estat de placidesa buscat. Els personatges, quan hi apareixen, tendeixen a integrar-se en un entorn agradable i acollidor (Fig. 5). Però, ni que sigui excepcionalment, el paisatge també esdevé una mena de lament melangiós davant un "arcadisme" ferit, com en les diferents versions del quadre titulat *Recança* de Joaquim Vayreda (Fig. 6), que suggereixen aspectes d'una crisi camperola que tant ell com el seu germà Marian també tractarien literàriament.

Cal destacar el fet que la representació d'un tipus específic de paisatge per sobre d'uns altres és una dada altament significativa. En efecte, com que les seves tipologies poden ser múltiples, la tria i la fixació d'uns paradigmes visuals concrets d'entre tots els possibles per part de l'artista té un valor pertinent clar. I el mateix es podria dir de la seva representació del món camperol. Per veure-ho més clar, fem un salt en el temps i pensem, per exemple, en l'antagonisme entre les formalitzacions més prototípiques de l'Escola d'Olot i les que, moltes dècades després, plasmaran els gravadors d'Estampa Popular, en què se subratlla la duresa del treball al camp o l'explotació dels jornalers. Dos universos antitètics que responien a visions molt diferents de la realitat, les quals es veien condicionades pels interessos de grups socials distints i per plantejaments politicoideològics oposats.

La representació d'uns entorns naturals que gairebé semblen fora de la història, marcats bàsicament pel temps cíclic de les estacions i els seus efectes —i no pas

per les noves temporalitats derivades del desplegament de la modernitat, la industrialització o la idea de progrés—, eren l'expressió d'una visió tradicionalista del món i de les relacions entre les persones. En el seu cas, celebrar l'espai rural mantenia una correspondència de fons amb la reafirmació en clau metonímica d'unes relacions socials, unes estructures de poder i unes creences que identificaven amb un suposat ordre natural. Un conjunt de valors que es trobaven en recessió davant el dinamisme de la societat capitalista, les transformacions urbanes, l'emergència d'un puixant proletariat, l'aparició i l'extensió d'ideologies revolucionàries, les noves concepcions d'allò públic i, molt especialment, la reubicació de la religió.

S'ha de remarcar, però, que a diferència dels sectors tradicionalistes més involucionistes, els membres de l'Escola d'Olot no qüestionaren, en general, el procés d'industrialització, sinó el marc —social, polític i cultural— en què es desplegava així com les potencialitats transformadores que obria. En aquest sentit, no advocaven per un retorn impossible al passat, sinó que més aviat miraven de condicionar el present per encarar el futur d'acord als seus interessos i creences. Un tipus de posicionament en què s'interrelacionava un tradicionalisme moral i de valors amb un marcat conservadorisme social.<sup>7</sup>

Alguns analistes han vinculat les obres de l'Escola d'Olot amb el realisme, àdhuc amb el naturalisme, però, al meu entendre, malgrat certes interaccions, més epidèmiques que substancials, no hi tenen gaire res a veure.<sup>8</sup> I no només per la perspectiva idealitzant que impregna les seves pintures i per les seves evidents restriccions temàtiques i conceptuals, sinó també perquè la cosmovisió pròpia dels pares fundadors atribuïa un caràcter sagrat a la natura que enllaçava amb plantejaments neoescolàstics d'arrel

---

7 El tradicionalisme i el conservadorisme corresponien a tendències sociopolítiques i ideologicoculturals diferents, si bé en les seves actuacions i manifestacions concretes podien donar-se convergències i formes diverses d'encreuament. Molt a grans trets i de forma esquemàtica, ja que cap de les dues tendències eren monolítiques ni històricament estàtiques, es podria dir que el tradicionalisme qüestionava l'herència il·lustrada, la revolució burgesa, la idea de progrés, l'estat liberal o el procés secularitzador i propugnava com a clau de volta del seu projecte una monarquia teocràtica. En canvi el conservadorisme no compartia bona part d'aquests plantejaments i no s'oposava necessàriament al sistema liberal ni a la modernitat i als valors en què aquesta es fonamentava, coses que sí que feia el tradicionalisme. En allò que el tradicionalisme i el conservadorisme coincidien era en la defensa de la desigualtat social i econòmica. Tampoc cal no confondre "tradicció" amb "tradicionalisme". En el cas de la tradició paisatgística olotina hi havia opcions fonamentades en el pensament tradicionalista, però també d'altres que ja responien a plantejaments vinculats a la modernitat.

8 Els termes "realisme" i "naturalisme" s'han usat de molt diverses maneres, no només per part d'artistes i crítics de l'època, sinó també per la historiografia contemporània. En aquest text els entenc com uns corrents estètics assentats en unes determinades bases conceptuals i de pensament que sorgiren en unes circumstàncies sociohistòriques específiques. En aquest sentit, coincideixo amb la visió de Linda Nochlin, la qual considera que seria erroni reduir el realisme a una suposada fidelitat a la realitat visual, ja que la recerca de la versemblança constitueix només un dels aspectes del programa realista. Un programa en què, segons ella, les imatges d'allò efímer, canviant, inestable, fortuït o contemporani hi predominen sobre les d'atemporalitat, equilibri, harmonia o invariabilitat; Linda Nochlin, *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 20042 [1971], p. 18-25.

balmesiana; en canvi, les visions pròpiament realistes i naturalistes responien a una fonamentació laica i es mostraven receptives a filosofies modernes i d'inspiració positivista. De fet, els mateixos artistes olotins hi marcaren explícitament distàncies. I tampoc no s'ha de confondre el que eren els fonaments teòrics i les bases estéticoideològiques de la seva pràctica amb les interpretacions que se'n feren des de fora, sigui per part de Josep Yxart, Raimon Casellas o altres crítics de l'època, els quals miraven d'encaixar les aportacions del grup olotí en el seu propi discurs sobre l'art.

També s'ha vinculat, poc sòlidament segons la meua manera de veure, les obres dels pares fundadors amb l'impressionisme, ja que la voluntat d'aquest corrent per reflectir el dinamisme de la vida moderna i de plasmar, per tant, una nova concepció del temps, entrava en franca oposició amb les idees de permanència i estabilitat que solen impregnar les pintures del grup olotí.

## Del Modernisme al Noucentisme

En relació al procés d'obertura modernista i l'entrada de noves visions de l'art i del món a la societat catalana de finals de segle, els autors de l'Escola d'Olot es van situar en una posició opositora i s'alinearen en el bloc ideologicocultural que s'articulava al voltant del bisbe Josep M. Torras i Bages i del Cercle Artístic de Sant Lluc, de caràcter confessional, amb els quals compartien un univers de valors similar.<sup>9</sup> El projecte de l'entitat col·lidia amb els corrents estètics i de pensament que, al seu entendre, se situaven al marge de la moral catòlica, fossin els realismes i naturalismes materialistes fossin els emergents i heterodoxos corrents espiritualistes. Però això no exclouïa que els seus membres fessin ús de tècniques, mètodes i procediments moderns convenientment esporgats de continguts considerats pecaminosos i/o socialment dissolvents.<sup>10</sup> Fou sobretot en aquells moments que va prendre forma la construcció discursiva de l'anomenada Escola d'Olot, després de la predominança no discutida de la individualitat vayrediana.

---

9 Vegeu Maria Bárbara MARCHI, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: Història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, Universitat de Barcelona, Barcelona, [en línia], 2011, [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/22653/MBM\\_TESI.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/22653/MBM_TESI.pdf?sequence=1&isAllowed=y), [tesi doctoral].

10 Aquests usos poden relacionar-se amb l'estratègia de determinats grups catòlics, assenyalada per Solange Hibbs, d'emprar procediments naturalistes tant per revestir-se de modernitat com per anar contra les bases filosòfiques materialistes del naturalisme. Segons ella, aquesta utilització responia a «una voluntat d'adaptació superficial als temps per imposar millor el que per l'Església és per essència immutable», citat per Laureano BONET, «La Montálvez de José María de Pereda: Un naturalismo distorsionado», Yvan Lissorges (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 545. En aquest sentit, resulten il·lustratives les paraules de Marian Vayreda: «en las expansiones artísticas y literarias y en la exposición de teorías y doctrinas científicas o sociales, no's deurian posar més límits que'ls que determinen el bon gust, la fina educació y, sobretot, el sever respecte a la moral y a la ortodoxia catòlicas»; Marian VAYREDA, «Memòria sobre l'importància, fins i utilitat d'aquesta institució», *Institut Olotí de les arts, las ciencias y las indústrias*, Imp. Pladevall, Olot, 1899, p. 6.

Políticament, els membres de l'Escola d'Olot es van desplaçar del carlisme al regionalisme conservador —Lliga de Catalunya i Unió Catalanista— després d'un breu període intermedi, sovint desconsiderat, de confluència tàctica amb el liberalisme conservador espanyol en el marc de la dialèctica proteccionisme/lliurecanvisme. Posteriorment, amb l'aparició de noves fornades artístiques i intel·lectuals, el camp cultural local acabaria situant-se majoritàriament en els entorns de la Lliga Regionalista (Fig. 7). De fet, la novel·la *Sang nova* (1900) de Marian Vayreda pot veure's incardinada en aquest procés. El projecte de Prat de la Riba que va prendre forma en l'esmentada organització política articulava sectors rellevants de la burgesia industrial, grans propietaris rurals i grups socials intermedis (comerciants, intel·lectuals, tècnics, professionals liberals, artistes, etc.). Era bàsicament un catalanisme conservador que també allotjava en el seu si fraccions vinculades al tradicionalisme regionalista de Torres i Bages. De fet, la novel·la *Sang nova* (1900) de Marian Vayreda pot veure's incardinada en aquest procés de redefinició estratègica d'unes classes dirigents que enfront dels canvis experimentats per la societat de l'època aspiraven a mantenir i reforçar el seu domini. I per això calia establir aliances amb grups socials emergents dotats de noves capacitats interventores i superar la negligència, l'apatia i l'abandonament que manifestaven sectors provinents de les velles famílies de grans propietaris, ja que “vindrà la revolució de baix si abans no fem la de dalt”,<sup>11</sup> escrivia el literat olotí en una mena de lampedusisme *avant la lettre*.

Els entorns socials i culturals de l'Escola d'Olot esdevingueren un eficient brou de cultiu per a les noves generacions noucentistes, una part de les quals va adaptar aspectes del model paisatgístic olotí a la seva perspectiva.<sup>12</sup> Cal tenir en compte que paisatge i naturalesa, com apuntàvem anteriorment, no són termes sinònims, sinó que la idea de paisatge, en tant que deriva de la mirada del contemplador i del seu univers ideològic i sociocultural, correspon a una forma de “natura arbitrada”, per dir-ho en termes orsians.

En el trànsit cap al nacionalisme conservador s'ha d'esmentar la rellevància que hi adquiriren grans propietaris rurals, com el literat Josep M. de Garganta o l'exseminarista osonenc, advocat, empresari i dirigent lligaire Josep M. Masramon, que van actuar com a mentors o protectors d'artistes i intel·lectuals emergents. Garganta provenia del tradicionalisme, mentre que Masramon es vinculava a les grans famílies rurals d'adscripció carlina de la Garrotxa pel seu casament amb Maria del Tura Ventós-Mir. Va ser Masramon, per exemple, qui va encarregar a

---

11 Marian Vayreda, *Sanch nova*, Imp. Pladevall, Olot, 1900, p. 116-11

12 En contra del que a vegades s'ha dit, ni el Modernisme ni el Noucentisme són equiparables a un estil, sinó que eren moviments politicoculturals que imbricaven diversos corrents ideològics i estètics en el seu si. En funció de factors conjunturals i de les dinàmiques de poder internes, unes determinades tendències hi ocupaven les posicions hegemòniques, mentre que les altres hi esdevenien minoritàries o residuals.



Fig. 7. Francesc Vayreda, *Paisatge de primavera*, 1923. Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'autor va formar part de la Lliga Regionalista fins que l'any 1922 fou un dels promotors de l'escissió que donaria lloc a Acció Catalana.

Rafael Masó, també membre de la Lliga, el disseny de casa seva, una de les obres més emblemàtiques de l'arquitecte noucentista gironí, el qual també remodelà el Mas Riba a la Vall de Bianya de la família Burch Ventós, igualment grans propietaris vinculats al carlisme. Eugeni d'Ors, Josep Carner i altres caps de brot noucentistes formaven part del cercle d'amistats de Masramon i feren estades sovintejades a Olot. I, des de la barcelonina revista *Catalunya*, dirigida per Carner, es vindicava els Vayreda, el paisatgisme olotí, els certàmens literaris o les exposicions artístiques que se celebraven a la ciutat.<sup>13</sup>

Professionals liberals com els advocats i activistes culturals Josep Gassiot i Eduard Bassols o el metge Candi Agustí, provinents de la Unió Catalanista i els seus entorns, també foren peces importants en la impulsió d'aquesta nova dinàmica impregnada de voluntat pragmàtica que desembocaria en la Lliga Regionalista. Tots ells van contribuir al reforçament de les relacions entre els sectors de la Lliga locals amb els barcelonins.

---

<sup>13</sup> Jaume AULET, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Ed. Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992.



Ignasi Mallol, *L'estanyol*, 1924. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Francesc Fontfreda fou un dels principals intel·lectuals que participaren en l'afermament i la consolidació del Noucentisme a la ciutat, el qual comptava entre els seus noms majors a diverses personalitats d'origen olotí i per bé que majoritàriament no residien a la població la seva influència sobre els cercles culturals locals era notòria. Cal esmentar Josep Clarà, que havia estat alumne de Josep Berga i Boix; el poeta i polític catòlic Jaume Bofill i Mates; el crític i pensador neotomista Josep M. Capdevila, deixeble de Josep M. de Garganta, o el pintor Francesc Vayreda. Va ser a partir d'aquest darrer, fill de Joaquim Vayreda, que Iu Pascual i Ignasi Mallol (Fig. 8) es van establir a Olot.

Pascual havia estat deixeble de Joan Llimona, també vinculat a l'Escola d'Olot, i formava part del rovell de l'ou del moviment noucentista; arran de la mort de Josep Berga i Boix esdevingué director de l'Escola Menor de Belles Arts. Tant Francesc Vayreda com Iu Pascual foren agents prominents de la vida artística i politicocultural ciutadana i una part de la seva obra mantenia vinculacions amb la tradició paisatgística olotina a la qual van aportar nous referents artístics, un major grau d'autoreflexió i autonomia estètica i una obertura temàtica cap a escenaris més urbans.

Les connexions entre els pares fundadors i les noves fornades artístiques que operaven a Olot també es van manifestar en la comuna pertinença al Cercle Artístic de Sant Lluç per on van passar autors com Enric Galwey, Melcior Domenge, Josep



Fig. 9. Josep Berga i Boada, *Una jove*, 1909. Col·lecció particular.

Gelabert, Josep Berga i Boada (Fig. 9), Celestí Devesa, Iu Pascual, Francesc Vayreda, Ignasi Mallol o Josep Olivet Legares.

En aquells moments les contrades olotines eren un dels llocs d'estiueig i de trobada platxerosa de famílies acomodades de Barcelona i dels seus voltants — el ressò de les pintures de Joaquim Vayreda i d'autors afins vinculats a la Sala Parés així com la notable difusió de postals d'aquells indrets havien afavorit aquest hàbit—. I els esmentats paratges naturals, esdevinguts paisatges bells i encisadors gràcies a la mirada estètica que van projectar-hi artistes i literats,<sup>14</sup> van passar a acollir una part del temps d'oci que estacionalment caracteritzava la litúrgia domèstica dels esmentats grups benestants, de manera que la suposada pau i beutat del camp —res a veure, és clar, amb la percepció que en podien tenir els treballadors de la terra— venia a ser una espècie de complement lenitiu al tràfec de la vida urbana.

---

<sup>14</sup> Segons el filòsof Alain Roger, el que fa que un espai natural sigui considerat bell, que un fragment de la natura adquireixi la categoria de paisatge, ve del fet de ser vist a través del filtre de l'art. Al seu entendre, la percepció del paisatge és un fet cultural. A aquesta operació transformadora, l'anomena "artialització"; Alain ROGER, *Breu tractat del paisatge*, Ed. La Campana, Barcelona, 2000 [1997]. Bona part dels estudiosos del paisatge el conceben alhora com una realitat pràctica i una representació estètica; vegeu Joan NOGUÉ (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2008. O, per dir-ho amb altres mots, el paisatge no és un simple lloc físic, sinó el conjunt d'idees, sensacions i sentiments que s'elaboren a partir del lloc i dels seus elements constituents; segons Javier MADERUELO, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2006, p. 38.

L'entorn noucentista local fins i tot va crear el Sindicat d'Iniciativa d'Olot, dirigit per alguns dels notables i intel·lectuals abans esmentats, per promoure la vinguda i l'estada de visitants. Els futurs governs republicans també impulsarien un organisme semblant, la Societat d'Atracció de Forasters, però a diferència de l'experiència anterior aquesta tenia caràcter públic. De manera que uns i altres varen utilitzar, directament o indirecta, el ressò de què gaudia la pintura paisatgística en determinats ambients socials burgesos com a eina de seducció i reclam turístic.

Per un altre costat, l'estat de quietud i placidesa que reflectien les obres de l'Escola d'Olot també va ser emprat per promoure entre els industrials de l'àrea barcelonina la idea que instal·lant les seves fàbriques en aquells entorns rurals evitarien la conflictivitat social que es donava en els grans nuclis urbans. Aquesta proposta pretenia potenciar la tradició industrial de la comarca i també era una forma de donar sortida als contingents de població desocupada i potencialment desestabilitzadora provinent en part del món de la pagesia.

Al meu entendre, algunes de les proposicions que en matèria de relacions socials propugnava el grup olotí, en coincidència amb altres sectors del seu entorn politicocultural, van tenir una materialització efectiva en les colònies industrials, de les quals Prat de la Riba fou un dels principals ideòlegs i promotors.<sup>15</sup> Es tractava, en certa mesura, de traslladar al món industrial aspectes de la doctrina *pairalista*, segons la qual «els mossos i jornalers han d'estar lligats amb l'amo, no sols per l'interès, sinó encara més pel vincle de l'afecte humà divinitzat per Jesucrist i elevat a la categoria de l'amor diví: tots junts han de formar com una família amb la gradació que importa la jerarquia natural».<sup>16</sup> En les colònies industrials, el fabricant jugava un paper en analogia amb el del patriarca rural, també es relacionava amb els seus treballadors des d'una actitud paternalista, com si formessin part d'una gran i ben avinguda família, mentre que el capellà hi exercia igualment un rol dirigent central.<sup>17</sup> En elles, s'hi fomentava la religiositat i els valors tradicionals i s'hi vivia un suposat agermanament entre indústria i natura.

---

15 ROSA SERRA ROTÉS, «Enric Prat de la Riba i les colònies industrials», *L'Erolí: revista cultural del Bergadà*, 122 (2014), p. 52-65. Disponible a l'adreça <https://raco.cat/index.php/Erol/article/view/285153>.

16 JOSEP TORRAS I BAGES, «La pagesia cristiana», dins *OO. CC.*, vol. V, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, p. 28-29.

17 Sobre les colònies industrials, vegeu GRÀCIA DOREL-FERRÉ, *Les colònies industrials a Catalunya: el cas de la colònia Sedó*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992; IGNASI TERRADAS, *La qüestió de les colònies industrials: l'exemple de l'Ametlla de Merola*, Centre d'Estudis del Bages, Manresa, 1994; ROSA SERRA ROTÉS, *Colònies tèxtils de Catalunya*, Fundació Caixa Manresa/Angle, Manresa/Barcelona, 2000; CARLES ENRECH, *El Pla contra La Muntanya: la crisi de la indústria tèxtil del pla i la colonització fabril de la muntanya (1874-1904)*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2003.

## L'Escola d'Olot i els republicanismes

Si en el camp polític el republicanisme local podia apel·lar a la figura de Joan Deu com a referent històric de la seva tradició, en el camp cultural les coses no estaven tan clares. D'una banda, perquè la major part dels artistes i literats olotins que havien gaudit de més reconeixement se situaven en posicions tradicionalistes o conservadores. I, de l'altra, perquè la intel·lectualitat republicana local no havia arribat a construir una referència artística alternativa amb què identificar-se i que fos capaç de competir simbòlicament amb la que era pròpia dels seus adversaris polítics. L'escletxa oberta per Berga i Boada, amb certes connexions modernistes i amb grups republicans, va tenir un efecte limitat i l'artista va acabar abandonant la ciutat per instal·lar-se en terres empordaneses, on exerciria la docència a l'Escola d'Arts i Oficis de Sant Feliu de Guíxols.<sup>18</sup>

L'orientació d'aquesta dinàmica relacional entre art i política va tenir un punt d'inflexió significatiu arran de la creació d'Acció Catalana (AC), una escissió de la Lliga Regionalista l'any 1922, que va aplegar majoritàriament sectors del camp cultural, com els olotins Jaume Bofill i Francesc Vayreda, els quals representaven un major compromís nacional que el partit llavors liderat per Cambó. El suport inicial dels lligaires al cop militar de Primo de Rivera va consolidar la ruptura, que també pot veure's com la cloenda del Noucentisme, si més no tal com s'havia entès en els seus anys d'hegemonia.

Durant la dictadura primoriverista, l'Escola d'Olot i el seu llegat van ser utilitzats per sectors culturals locals com un element d'afirmació catalanista; Josep M. Mir Mas de Xexàs des de la *Revista d'Olot* en fou un dels instigadors. També va ser qui, sota la influència de Rafael Benet, va identificar l'Escola d'Olot amb tota la pintura que copsava els paisatges locals, al marge de l'opció estètica i del punt de vista de l'autor: «l'Escola d'Olot no és altra que la influència de mestratges que, amb llibertat de tendències i sistemes, s'han introduït en la moderna pintura catalana, davant del paisatge olotí».<sup>19</sup>

---

18 Malgrat que s'han dedicat diverses exposicions monogràfiques a Josep Berga i Boada no s'ha aprofundit gaire ni en la seva obra ni en la seva trajectòria. La impressió que dona el personatge és la d'algú com desubicat, fora de lloc. Diria que la voluntat modernitzadora de l'autor es va veure bastant condicionada pel seu entorn relacional més proper. Malgrat les seves relacions inicials amb l'Escola d'Olot i amb sectors catòlics i de la Lliga Regionalista, té realitzacions notables que s'aparten d'aquest univers visual i de valors. No en va fou el primer artista olotí que es va involucrar políticament amb el republicanisme i va formar part d'Esquerra Catalana. D'ell és un bust de Joan Deu.

19 J. M. MIR MAS DE XEXÀS, «Ignasi Mallol», *Revista d'Olot*, 27 (1928), p. 4.

De manera que l'objecte representat fou convertit en el principal factor significatiu d'aquelles pràctiques artístiques. Un punt de vista que suposava un cert desplaçament, però no la negació, de la concepció original que atribuïa a l'art un paper mitjancer envers allò espiritualment transcendent. Aquest procés de trànsit va propiciar l'emfasització dels atributs naturals, els valors cromàtics i les característiques físiques pròpies de l'entorn real, com si fos una mena de generador de creativitat. Nombrosos literats van participar en aquesta labor. Per Benet, la força irradiadora del paisatge olotí arribava a determinar el fer dels artistes.<sup>20</sup>

Aquesta centralitat assignada al referent fou un dels motius que van fer que artífers com Raimond Vayreda i Josep Munteis o artistes com Josep Pujol, receptius en graus diferents a les tesis modernes llavors hegemòniques, que privilegiaven el "com" sobre el "què", és a dir la preponderància de la representació per sobre d'allò representat, qüestionessin el discurs llavors preponderant sobre l'Escola d'Olot, ja que per a ells el tema no era el nucli significatiu de la pràctica pictòrica, sinó més aviat un pretext per a la realització d'una obra artística.<sup>21</sup> És a dir, la formalització era més important que el motiu exterior que el pintor plasmava en la tela. Però aquest posicionament no comportava, en el seu cas, ni excloure la representació del paisatge ni menystenir aquelles obres de la tradició paisatgística local que, segons ells, posseïen un valor estètic indiscutible.

La nova ruta oberta per AC va afavorir un procés d'aproximació i intercanvis amb sectors provinents del republicanisme històric. Com que força artistes i intel·lectuals de prestigi adscrits a Acció Catalana (AC) havien format part destacada del moviment noucentista, això va propiciar que el republicanisme acabés assumint aspectes significatius de la seva herència —i indirectament de l'Escola d'Olot— o, si més no, adequant-la als seus interessos politicoculturals.<sup>22</sup> De manera que la dialèctica entre desideologització i resignificació marcaria el desplegament i el desplaçament progressius d'aquest paisatgisme fins a la seva integració en el projecte cultural republicà. Entengui's que parlem de l'orientació predominant, ja que no tots els artistes assumiren aquest trànsit. El cas més emblemàtic va ser Melcior Domenge, que va encapçalar el continuisme tradicionalista i que tindria

---

20 Alícia SUÀREZ, *Pintura i crítica: Un estudi sobre Rafael Benet*, Universitat de Barcelona, Barcelona, abril 1987 [tesi doctoral], p. 52-53 i p. 169.

21 Val dir que en el marc de la modernitat hi hagueren altres plantejaments estéticoideològics que anaven més enllà d'aquest purisme formalista que concep l'obra artística com un artefacte entotsolat i autosuficient. Les avantguardes històriques, per exemple, volien imbricar l'art amb la praxi vital per tal de contribuir a la seva transformació, però a Olot no arribaren a quallar.

22 Per exemple, un dels homes forts del republicanisme a la regió de Girona, el figuerenc Josep Puig Pujades, qualificava els mestres de l'Escola Olotina d'«orgull de la pàtria»; GIANOTTI, «Les conferències de l'Exposició Provincial de Belles Arts», *La Veu de l'Empordà*, 26-5-1928, p. 6.

una de les seves prolongacions en Bartomeu Mas Collellmir, fill d'uns propietaris rurals de la comarca.<sup>23</sup>

Un bon exemple d'aquest procés d'apropiació estéticoideològica per part dels republicanismes és la lectura que Joan de Garganta, fill de Josep M. de Garganta, va fer de l'obra de Josep Berga i Boix, en què va mirar de desvincular la seva pintura paisatgística del pensament tradicionalista, fins al punt de considerar-la gairebé com una emanació de la natura.<sup>24</sup> O, encara més significatiu, el fet que, en plena guerra civil, des de la regidoria de cultura municipal s'organitzés una exposició d'homenatge a l'antirepublicà Berga per celebrar el centenari del seu naixement i es col·loqués a l'Escola de Belles Arts i Oficis una inscripció commemorativa.

De manera que l'arregllement d'artistes i intel·lectuals olotins en els entorns d'AC i, posteriorment, de les organitzacions que se'n derivarien, especialment Acció Catalana Republicana (ACR) i Unió Democràtica de Catalunya (UDC), va crear les condicions perquè les polítiques del futur govern català, sota el predomini d'ERC, afavorissin la perllongació, la relectura i l'actualització d'aquesta tradició artística i, amb la creació de l'Escola Superior de Paisatge de Catalunya a Olot, la incorporessin al seu projecte cultural. I aquesta iniciativa no fou una excepció en les polítiques artístiques del republicanisme, com evidencia la creació per les mateixes dates del Taller-Escola de Pintura i Escultura de Tarragona, on, a més de l'escultor Joan Rebull, professaren Ignasi Mallol, Josep M. Capdevila o Rafael Benet, tots tres amb vinculacions amb el paisatgisme olotí.

Iu Pascual, vinculat als entorns d'AC i ACR, fou l'autor de la proposta que donaria lloc al nou centre d'ensenyament, el qual s'inspirava bàsicament en les tesis de Rafael Benet i Josep M. Mir Mas de Xexàs, que posaven l'accent en els valors de l'entorn natural; mentre que en el pla pedagògic recollia el llegat de Francesc Galí. Segons Pascual:

«El paisatge olotí té una particularitat que el diferencia i el fa superior a tots els altres: además de la seva bellesa excepcional, té l'avantatge d'ésser sumament variat, tant de color, com d'estructura, composició geològica i vegetació; sembla talment una

---

23 Amb la dictadura franquista, Mas Collellmir, que durant la guerra civil ja havia format part de l'aparell de propaganda del govern colpista ubicat a Burgos, esdevingué un dels homes forts del camp artístic local i anys després d'incorporar-se com a professor a l'Escola de Belles Arts i Oficis d'Olot n'esdevingué director arran de la jubilació de Martí Casadevall, que havia estat responsable de la secció de premsa i propaganda del falangisme local.

24 Joan de GARGANTA, «El pintor Josep Berga i Boix», *Revista de Catalunya*, núm. 84 (1938), p. 341-374.

contrada a propòsit per a què tots els pintors de les més distintes tendències, puguin desenrotllar-hi abastament tots els seus neguits de superació i perfecció».<sup>25</sup>

L'Escola Superior pot veure's com un neonoucentisme adaptat a les noves circumstàncies històriques; no només perquè s'emmarcava en la idea de la Catalunya-ciutat, sinó també perquè bona part dels pintors d'anomenada que hi exerciren la docència (Joan Colom, Francesc Labarta, Manuel Humbert o Xavier Nogués) havien format part de l'esmentat moviment des de l'agrupació Les Arts i els Artistes, impulsada per Iu Pascual (Fig. 10). El mateix Benet va assenyalar l'afinitat de la iniciativa amb el projecte cultural pratià.<sup>26</sup> Els polítics olotins Joan de Garganta d'ACR i Antoni Dot d'ERC, amb el suport institucional de Ventura Gassol i Francesc Martorell, foren decisius per dur endavant una iniciativa que les dretes locals —lligaires i carlins— es miraven amb recel i que el franquisme clausuraria definitivament.

D'altra banda, per entendre adequadament aquest procés també cal tenir en compte que els republicanismes tendien a concebre l'àmbit creatiu com una zona que, en cert sentit, quedava fora de les contradiccions socials. Com si l'art fos, per ell mateix i al marge de les bases de què partia i de les significacions que generava, un mitjà de coneixement i emancipació humanes. I l'Escola d'Olot va passar a ser percebuda en bona part des d'aquest punt de vista pels republicanismes. Una perspectiva amb components idealitzants que, històricament, s'havia constituït arran del desenvolupament d'una modernitat burgesa que, segons Stephen F. Eisenman, evitava «el compromís directe en la batalla de classes i interessos entaulada en nom de l'autonomia individual i pictòrica».<sup>27</sup> Aquesta visió va portar a formulacions que es volien estèticament centrades enfront de velles i noves propostes que pretenien, en uns casos, restaurar o actualitzar servituds seculares de l'art, sobretot en el terreny de la moral,<sup>28</sup> i, en uns altres, redefinir o transformar les relacions entre l'art, l'artista i la societat.

---

25 Arxiu personal de Joaquim Monsalvatge, IVO PASCUAL, «A la Generalitat de Catalunya. De l'Escola de Belles Arts d'Olot», Olot, gener de 1932 [text mecanografiat].

26 Rafael Benet, «L'Escola de Paisatge d'Olot», *La Veu de Catalunya*, 22-3-1936, p. 10.

27 Stephen F. EISENMAN i al., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2001 [1994], p. 232.

28 En el marc local, el pare Basili de Rubí, de nom civil Francesc de Paula Malet i Vallhonrat, va ser un dels perllongadors del pensament neoescolàstic en l'art, si bé des d'una certa voluntat de diàleg amb la modernitat. La vigència d'aquesta tradició a la ciutat, que enllaçava amb algunes de les tesis dels pares fundadors de l'Escola d'Olot, s'explica en part pel fet que la capital garrotxina acollia l'escolasticat de Filosofia de l'orde dels caputxins, on s'impartia aquesta doctrina. De manera que l'escolasticisme va continuar exercint, junt a altres corrents de pensament, una notable influència en l'assignació de sentit al paisatgisme artístic. Basili de Rubí era molt proper al pare Miquel d'Esplugues, que també havia ensenyat a Olot, i fou un vindicador de l'aportació de Jaume Balmes. Vegeu Jordi LLIMONA, «El pare Basili de Rubí, personalitat de l'Església catalana», *Serra d'Or*, 322-323 (1986), p. 53-54.



Fig. 10. Iu Pascual, *Barranc de Morató (Argelaguer)*, 1929. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En aquest darrer sentit, l'únic autor que a Olot va fer un petit apunt sobre el contingut de classe de l'art fou Josep Pujol —l'artista més representatiu del republicanisme local— en el curt moment que es va involucrar amb el Bloc Obrer i Camperol: «La política i l'art contenen, i ben a través de la seva història, sinó una afinitat un lligam extraordinàriament fort. El primer representa la defensa econòmica de la classe dominant; el segon, és un mitjà que contribueix, igual que moltes altres manifestacions de l'esperit, a assegurar el domini de la classe».<sup>29</sup> Però, fins allà on sabem, aquesta visió crítica de Pujol, que havia estat deixeble de Francesc Vayreda, va tenir una escassa repercussió en la seva pintura, incardinada bàsicament en una tradició moderna de base liberal.

---

29 Josep PUJOL, «L'art i la política», *Esquerra*, 2 (1934), p. 3. En el seu escrit, l'autor fa un plantejament dicotòmic molt simplista i generalitzador que el porta a obviar, sigui per raons ideològiques sigui per desconeixement, totes les manifestacions artístiques al servei de la revolució socialista que ja en aquells moments contradeien, tant en la teoria com en la pràctica, el seu punt de vista.

L'esmentada òptica del republicanisme fa que no sigui possible identificar la seva cultura artística amb un determinat corrent o tendència, sinó que més aviat mostri una receptivitat atenta i sense prejudicis —fins a cert punt, és clar— cap a les múltiples expressions de la subjectivitat humana, suposadament alliberada del pes de dogmes, supeditacions moralistes o subordinacions de diversa mena. Això distanciava el projecte artístic republicà d'altres opcions presents a l'arena pública catalana, les unes situades a la seva dreta (entorns monàrquics, tradicionalistes, conservadors o feixistes) i les altres situades a la seva esquerra (determinats sectors marxistes, comunistes i revolucionaris), les quals no consideraven que l'art fos autònom i tingués un estatut de neutralitat, sinó que formava part de la dialèctica social i contribuïa al desenvolupament d'unes o altres posicions.

La guerra civil extremaria la tensió entre aquests dos pols socioideològics, per bé que sense arribar a anul·lar el model republicà liberal, defensat fins al darrer moment per intel·lectuals com Raimond Vayreda des de la revista barcelonina *Meridià* o per Joan de Garganta i Josep M. Capdevila des de organismes culturals dependents de les institucions catalanes.<sup>30</sup> Però fins i tot alguns artistes relacionats amb l'Escola d'Olot es posarien al servei de la propaganda de guerra, tant del bàndol republicà com del facciós.

I, arran de la victòria franquista, hi va haver els qui van haver de prendre el camí de l'exili, els qui van patir la repressió del règim, els qui van mirar de resituar-se com millor van saber —o poder— en el nou escenari i els qui van jugar la carta guanyadora, sigui per convenciment sigui per oportunisme.<sup>31</sup> Aquests darrers van ser els qui van passar a controlar les principals instàncies artístiques de la ciutat i/o van gaudir del favor de la nova oficialitat espanyola.

## El franquisme

Amb la dictadura feixista es va donar una involució de la modernitat artística, entre ponderada i conservadora, que havia representat bona part del paisatgisme local en els anys immediatament precedents. En efecte, sota l'ègida antiil·lustrada i contrarevolucionària del franquisme, es va imposar una reideologització de l'Escola

---

30 Aquests tres autors, malgrat el seu compromís catòlic, van assumir en graus diversos el caràcter autònom que la modernitat hegemònica assignava a la producció artística i cultural.

31 Identificar globalment i descontextualitzada els artistes i intel·lectuals que van conrear o promoure el paisatgisme olotí amb plantejaments políticament reaccionaris o franquistes no és només una errada interpretativa, sinó també una desconsideració cap als qui es van veure abocats a l'exili o van patir la repressió del feixisme espanyol, com Joan de Garganta, Josep M. Capdevila, Ignasi Mallol, Iu Pascual o Josep Pujol. De manera que no s'ha de confondre la pluralitat constitutiva d'aquesta tradició amb la instrumentalització uniformista i castradora que en va fer la dictadura.

d'Olot en clau espanyolitzadora que pouava en les seves arrels tradicionalistes i en un pensament escolàstic bel·ligerantment antimodern. Cal tenir en compte que el personal polític del primer franquisme a la ciutat provenia bàsicament del carlisme, ja que la militància pròpiament nacionalsindicalista hi tenia una implantació escassa.<sup>32</sup> I, a partir de l'esmentada resignificació —paral·lela a la mitificació retòrica del món rural—<sup>33</sup> abonada pel falangisme agrarista i pel nacionalcatolicisme, l'Escola d'Olot va ser posada al servei del nou ordre i va esdevenir una peça important de l'aparell cultural de l'integrisme espanyol, tant durant el període explícitament totalitari com durant l'etapa d'autarquia.<sup>34</sup>

Els petits avenços assolits en el camp artístic en allò que afectava les qüestions de gènere, i que havien possibilitat que artistes com Trinitat Barnadas, Antonieta Massaguer, Teresina Masllorens, Francisca Solé, Carme Gelabert, Assumpció Aubert, Maria Carme Vilumara o la fotògrafa Carme Gotarde tinguessin una certa presència en l'espai públic, es van interrompre.

A Olot, els primers qüestionaments a l'ordre artístic del franquisme van començar a aparèixer a finals dels anys quaranta i primers cinquanta del segle passat amb la figura de Jordi Curós,<sup>35</sup> el qual va projectar una mirada nova i en part “desidealitzant” cap a determinats aspectes del paisatgisme pictòric instituït fins a capgirar alguns dels imaginaris visuals dominants (Fig. 11). L'esguard crític de Curós i la voluntat d'anar més enllà dels límits extremament restringits que llavors regien en el camp artístic local van propiciar que abandonés la ciutat per instal·lar-se a Barcelona, on va comptar amb el suport d'Alexandre Cirici i Joan Teixidor. I artistes com Francesc Serrat *Paxinc* també van explorar rutes artístiques inèdites a la població.

---

32 A diferència del carlisme i del nacionalcatolicisme arrelats a opcions tradicionalistes, hi havia en el falangisme sectors intel·lectuals que no renunciaven a certs aspectes del llegat artístic i cultural modern. Uns i altres, però, coincidien en un antiliberalisme profund. Vegeu Ismael Saz, «De intelectuales y política en la dialéctica franquismo-antifranquismo», *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 16 (2013), p. 28.

33 Jordi FONT AGULLÓ, *¡Arriba el campo!*. Primer franquisme i actituds polítiques en l'àmbit rural nord-català, Diputació de Girona, Girona, 2001.

34 Narcís SELLES, «Un moment zenital d'irradiació de l'olotisme pictòric», *El Cartipàs*, 85 (2015), p. 2. Un dels teoritzadors del paisatgisme olotí, Rafael Benet, que havia passat bona part de la guerra civil a França, fou nomenat membre de la comissió que havia de reorganitzar els ensenyaments de les arts en el Nuevo Estado; vegeu Àngel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, p. 173. L'any 1943, Benet va publicar *La figura patricia y el arte de Joaquín Vayreda*, ja l'any 1922 li havia dedicat un altre llibre, *Joaquim Vayreda: antecedentes, l'ambient, l'home, l'artista*. La nova iniciativa editorial es va fer en paral·lel a diferents actes commemoratius del centenari del naixement de l'artista que va merèixer un força notable desplegament propagandístic a nivell d'Estat.

35 La publicació d'un dibuix seu a la revista clandestina *Ariel*, núm. 19 (1950), resulta significativa del seu posicionament fora de l'oficialitat establerta.



Fig 11. Jordi Curós, *Sense títol*, 1951. Col·lecció N. S.

Fou sobretot a partir de finals dels cinquanta i de principis de la dècada següent, que van emergir plantejaments estètics que ja se situaven completament al marge del llegat de l'Escola d'Olot —de l'informalisme de Curós a l'escultura abstracta de Leonci Quera—, en coincidència amb les noves directrius d'aparença modernitzant que, en matèria artística, promovien els sectors del franquisme cultural amb més visió estratègica en el joc d'interessos que regia el món bipolar sorgit de la Guerra Freda. Obres d'autors joves com Marian Oliveras, Josep M. Vayreda Canadell, Rafael Griera, Frederic Comellas o Joan Clapera Mayà també van assajar, per bé que amb alts i baixos, algunes vies alternatives sota l'influx de nous corrents artístics o, si més no, van marcar distàncies amb els models més canònics del paisatgisme local establerts durant la postguerra espanyola.<sup>36</sup> Alguns d'ells també van marxar d'Olot

---

36 Cadascun d'aquests artistes va seguir vies diferents. Així, per exemple, mentre Oliveras va aprofundir en una línia específica de treball i va consolidar un llenguatge propi d'una notable consistència formal, Clapera Mayà va anar establint formes de diàleg amb aportacions plàstiques de diversos autors, de Rafael Zabaleta a Joan Ponç. Tant l'un com l'altre van mantenir una connexió amb temàtiques paisatgístiques.

a la cerca d'ambients més propicis. En el camp de la crítica, Joan Teixidor i Domènec Moli van representar aquestes noves orientacions.

Però aquests canvis no van comportar la clausura de la visió dominant de l'Escola d'Olot, que continuava tenint els seus artistes, els seus públics i els seus apologetes, bàsicament entre els sectors més immobilistes del nacionalcatolicisme, però també en instàncies eclesials més obertes i en alguns sectors catalanistes i de la democràcia cristiana allunyats del nucli dur del règim autoritari.<sup>37</sup> Des d'un punt de vista socioartístic, la referencialitat olotina va tendir, cada vegada més, a convertir-se en una etiqueta per legitimar un tipus de pintura esdevinguda mer producte de consum dirigit a nínxols específics de mercat refractaris als canvis i a les noves tendències artístiques. Unes obres caracteritzades, en termes generals, per la reiteració de vells llocs comuns, l'entotsolament localista i una escassa exigència estètica i intel·lectual.

Val a dir que l'existència d'un comerç de quadres i escultures adreçat a grups socials emergents dotats de poc capital cultural, no era un fenomen exclusiu de la societat catalana i espanyola, sinó que va afectar bona part dels estats capitalistes. Un conjunt de països que, després de la Segona Guerra Mundial, havien viscut una progressiva extensió de les seves classes mitjanes arran del creixement econòmic i per una certa redistribució de les rendes a causa de l'aplicació de polítiques keynesianes i socialdemòcrates. Un desenvolupament econòmic que també s'alimentava, és clar, de la repatriació de plusvàlues provinents del domini colonial occidentalista.

Una part d'aquests sectors socials ascendents aspirava a evidenciar simbòlicament el seu nou estatus —que solia incloure la possessió d'un pis, un cotxe i electrodomèstics diversos— imitant actituds i comportaments de la burgesia. I l'adquisició d'obres d'art també formava part d'aquests hàbits de les classes dirigents que foren objecte d'emulació. A l'Estat espanyol va ser sobretot en el marc del desenrotllisme, és a dir, quan el creixement econòmic va possibilitar que es cobrissin les necessitats bàsiques d'una part de la població i que un nombre significatiu de famílies acumulessin excedents, que es va manifestar l'esmentada tendència. I l'anomenada pintura olotina, que durant la postguerra ja havia gaudit del favor oficial i de sectors benestants i culturalment conservadors o tradicionalistes, va jugar un paper bastant destacat en l'abastiment d'aquesta nova demanda mitjançant una xarxa de

---

37 Entre aquests diferents sectors, es pot destacar la notable influència de l'eclesial integrista Carles de Bolós Vayreda (Argos), que ultra els seus escrits a la premsa local feia de crític d'art a *Los Sitios*. O Joan Casulà, que havia exercit de delegat del Ministerio de Información y Turismo, és a dir de censor, i que va editar a la Biblioteca Olotina monografies dedicades als pintors Olivet Legares, Gussinyé, Marsillach, Solé Jorba, Mas Collellmir o Àngel Vila, afins al nou ordre. O, a un altre nivell, el pare caputxí Nolasc del Molar, adscrit a una neoescolàstica franciscana, vindicador de l'Escola d'Olot enfront de les noves tendències estètiques.

galeries, localitzades tant a Olot i Barcelona com a altres poblacions del país, que comercialitzava aquest tipus d'obres.

El mercat de l'art va experimentar un desenvolupament bastant important i els mitjans de comunicació hi dedicaren força atenció. I tot plegat va propiciar que moltes persones, àdhuc provinents de les capes populars, acabessin invertint part dels seus estalvis en la compra d'objectes d'art suposadament prestigiosos amb la creença més aviat fal·laç que eren valors segurs. L'augment de la demanda va propiciar l'increment del nombre de productors. Els efectes del Concili Vaticà II, amb la seva normativa sobre l'art sagrat i la definició d'uns nous principis litúrgics, que incloïen un posicionament crític cap a la producció i difusió d'imatges en sèrie de baixa qualitat,<sup>38</sup> junt a la creixent tendència secularitzant, van tenir força repercussió en la indústria de la imatgeria religiosa i van contribuir a aguditzar una crisi que s'agreujaria en els anys següents. Això va propiciar que alguns treballadors dels tallers de sants olotins, bàsicament els qui tenien un major domini dels procediments pictòrics, optessin per abandonar una feina minvant i es professionalitzessin com a artistes pintors que, bàsicament, perllongaven i recreaven, amb més o menys habilitat tècnica, els models paisatgístics instituïts.

Cal dir que tot això s'esdevingué quan bona part de les classes altes i mitjanes més culturitzades anava renunciant a identificar-se amb aquesta producció i, cada vegada més, optaven per estètiques més actuals i cosmopolites que alhora connotaven un nivell superior de distinció social i cultural. I també quan les polítiques artístiques de la dictadura ja havien assumit la promoció d'un art modern —Tàpies, Cuixart, Tharrats, Saura...— en aparent sincronia amb el que impulsaven les democràcies liberals. En paral·lel, l'increment progressiu de titulats universitaris i l'aparició d'una crítica jove més exigent i informada, va afavorir igualment el descrèdit d'unes obres considerades rutinàries i fora de temps. Per un altre costat, el moviment antifranquista també va impulsar les noves estètiques i va tendir a identificar, en ocasions de manera excessivament esquemàtica, el conservadorisme artístic amb el reaccionarisme polític i el renovellament formal amb el compromís democràtic. De manera que l'etiqueta Escola d'Olot va anar perdent l'aura que encara mantenia entre determinats sectors i el tipus de pintura que continuava fent-ne bandera va experimentar una pèrdua de posicions en el sistema socioartístic fins arribar a una

---

38 La constitució *Sacrosanctum Concilium*, aprovada per l'assemblea de bisbes, en el seu capítol setè tractava extensament tot allò que tenia a veure amb l'art i els objectes sagrats. Vegeu VÍCTOR MARÍN NAVARRO, «El Concilio Vaticano II (1962-1965) y la normativa sobre arte sagrado. Precedentes e influencia», *Estudios Eclesiásticos*, 336 (2011), p. 103-132.

situació cada cop més residual,<sup>39</sup> si bé localment va assolir unes cotes de mercat remarcables sota l'influx d'una febre especuladora i mal dirigida que va arribar fins a la segona meitat dels anys setanta.

Malgrat l'esmentada davallada, la memòria de l'Escola d'Olot no va deixar de ser present en la imatge més publicitada de la ciutat i en iniciatives institucionals posteriors de trajectòria més aviat limitada. O, a un altre nivell, se'n poden trobar ressos en algunes pràctiques artístiques contemporànies d'un interès i un grau de creativitat remarcables —Àlex Nogué i Isabel Banal, especialment—, les quals han establert relacions inèdites amb el paisatge i el paisatgisme pictòric des de noves perspectives crítiques.

Aquests trajectes que he esbossat marquen les principals tendències discursives que van contribuir a modelar l'Escola d'Olot i el seu llegat, cosa que no exclou que, com s'ha apuntat, hi haguessin, a partir d'un cert moment, autors que van marcar-hi distàncies o que no hi tinguessin cap vincle o relació. Però l'especial configuració del camp artístic a la ciutat durant el franquisme, força endogàmic i amb unes hegemonies estètiques i ideològiques molt marcades i un horitzó limitat d'expectatives, va fer que bona part d'aquestes pràctiques d'aspiració modernitzadora tendessin a ser vistes com a marginals o excèntriques, sinó com a inexistents, malgrat que eren les que, en rigor, corresponien al seu moment històric. Això va dificultar enormement la seva consolidació en el marc local i els autors que volgueren persistir en aquesta línia van haver de compatibilitzar diferents maneres de fer, una de caire convencional i una altra de més creativa, o buscar llocs i vies alternatives des d'on canalitzar la seva producció.

Com a recapitulació d'aquest recorregut en el temps, podem concloure constatant que la fonamentació tradicionalista i la defensa del foralisme propi del carlisme que caracteritzava els qui esdevindrien pares fundadors de l'Escola d'Olot es va obrir cap al catalanisme conservador, si bé sense acabar de trencar mai els seus lligams ideològics de partida. Després van ser artistes i intel·lectuals de l'entorn de la Lliga Regionalista i posteriorment d'AC, ACR, ERC i UDC, un conjunt d'organitzacions que abraçaven un ampli espectre social —de la burgesia a les classes mitjanes i populars— i ideològic —de la dreta a l'esquerra reformista passant pel centre liberal—, els qui contribuïren a noves, o no tan noves, conceptualitzacions de la tradició paisatgística olotina.

---

39 En aquell context de descrèdit, alguns escriptors, crítics i pintors que anteriorment havien promogut, s'havien alineat o havien establert determinades connexions amb l'Escola d'Olot van mirar de desvincular-se'n. Una de les maneres fou negar-ne l'existència i passar a valorar algunes individualitats pel valor estètic de la seva obra, com si no tinguessin res a veure amb aquella tradició artística malgrat les relacions evidents que hi havien mantingut.

Amb el franquisme, l'Escola d'Olot i les seves prolongacions, revisions i reformulacions en el temps foren integrades en el discurs oficial a partir d'una relectura en clau restauracionista i antimoderna. I, a partir dels anys seixanta, va esdevenir sobretot una marca per caracteritzar un tipus de pintura que majoritàriament, però no exclusiva, reproduïa clixés del passat. A finals de la dècada, amb el Grup d'Ara, els artistes joves més inquiets van deixar enrere aquests referents i foren sobretot els autors de més edat, alguns dels quals havien estat alumnes de l'Escola Superior de Paisatge, així com els que provenien dels tallers d'imatgeria religiosa, els qui mantingueren determinades connexions —de caire rutinari o efectista en molts de casos i de caire més creatiu i personal en d'altres— amb la tradició paisatgística local.

## Els mots i els conceptes

Una cosa que crec necessari remarcar, atès que en ocasions ha donat lloc a divagacions sense suc ni bruc, és que la denominació Escola d'Olot és una convenció, com ho són la major part d'etiquetes i categoritzacions que utilitza la història de l'art. D'altra banda, el terme “escola” ha estat emprat en la literatura artística de maneres molt diverses, àdhuc contraposades, i això fa que, seguint Pierre Francastel, no se li pugui donar un sentit precís i exclusiu.<sup>40</sup>

I és que, com afirma Mieke Bal, una cosa són els mots i una altra els conceptes. Cal tenir en compte que la significació d'uns mateixos termes es veu alterada tant pels diferents usos socials que se'n fa com pels distints contextos en què s'empren les paraules.<sup>41</sup> En les pàgines anteriors hem pogut comprovar-ho. Una de les feines dels historiadors de l'art és justament indagar en l'univers de significats que allotgen els mots —en aquest cas, la denominació Escola d'Olot— i mirar de trobar tant els elements de continuïtat com els canvis de sentit que experimenten en les diferents situacions i moments històrics.

Deia Alexandre Cirici que, molt sovint, els noms amb què es designen les coses venen de l'exterior de la cosa designada. És a dir, corresponen a la percepció dels qui les contemplen des de fora. Fins i tot denominacions, avui dia totalment consolidades, d'alguns corrents artístics —de l'impressionisme al fauvisme— van ser encunyades per crítics que se'n situaven al marge i que pretenien denigrar-los. I, malgrat aquest

---

40 Pierre FRANCASTEL, *L'Humanisme roman*, Les Belles Lettres, París, 1942, citat per Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas*, Universidad de Zaragoza, Saragossa, 2021, p. 25. En el cas olotí, la popularització de l'expressió també s'ha vist afavorida per encavallaments confusionaris amb el(s) centre(s) d'ensenyament existent(s), però una cosa són les manifestacions artístiques i una altra de diferent són les activitats docents, malgrat les relacions que es donaren entre unes i altres.

41 Mieke BAL, *Conceptos viajeros en humanidades*, CENDEAC, Múrcia, 2009 [2002].

esguard esbiaixat, s'ha mantingut la terminologia originària. O l'expressió Escola de Barbizon, per exemple, fou inventada per un crític d'art anglès per referir-se a la disparitat d'artistes que pintaven als boscos de Fontainebleau, mentre que la denominació Escola d'Olot va tenir un origen barceloní i s'inspirava justament en la designació francesa. Però a diferència de l'experiència del país veí, que aplegava autors amb interessos estètics i ideològics força diferents, els components del grup fundacional olotí presentaven una notable afinitat i alhora compartien un univers mental i de valors similars.

Ni tan sols la diferent provenença social de Berga i els Vayreda no va donar lloc a posicionaments confrontats, però en canvi sí que va influir en la recepció de les seves obres a causa, entre altres motius, del distints graus d'ambició artística i dels diferents entorns relacionals d'un i altres. Ara bé, no cal haver llegit Mao Zedong per saber diferenciar entre l'origen de classe i la posició de classe. En efecte, en determinades circumstàncies, un artista d'origen burgès, àdhuc aristocràtic, pot identificar-se amb plantejaments progressistes o una persona provinent de les capes populars pot assumir actituds i ideologies de grups socials distints al seu, àdhuc antagònics. I, en aquest cas concret, Josep Berga, que provenia del món subaltern, va viure un desclassament, consumat ja en els seus anys joves, sobretot arran de l'entrada al seminari de Girona, on hi predominava el tradicionalisme i el pensament escolàstic. Un desclassament que va portar-lo a coincidir —malgrat ser fill d'uns modestos masovers— amb les posicions d'uns grans propietaris com els Vayreda. De fet, el carlisme ja era també en gran part això, una força on convergiren sectors socials i culturals molt diferents, però que coincidien en la lluita contra un enemic comú, l'estat liberal i les seves polítiques.<sup>42</sup>

## L'Escola d'Olot i el seu llegat

El principal element articulador o nexa relacional de les obres constitutives d'aquest complex de límits imprecisos a què va donar lloc l'Escola d'Olot, no és, al meu parer, ni la proximitat amb les tesis estéticoideològiques v dels pares fundadors, ni l'adopció d'un determinat estil,<sup>43</sup> ni l'afirmació ideosincràtica derivada del fet de copsar un entorn natural propi del país. I tampoc la

---

42 Vegeu Jordi CANAL (coord.), *El carlisme. Sis estudis fonamentals*, L'Avenç i Societat Catalana d'Estudis Històrics, Barcelona, 1993.

43 Ja hem apuntat anteriorment que concebre el fenomen artístic com una mera qüestió estilística, a la manera de certs purismes moderns, és un reduccionisme i una manifestació de no-historicitat. Aquesta visió esdevingué hegemònica en determinats períodes històrics, però una obra d'art, si bé parteix de la forma, posa en relació una diversitat de factors —ideològics, socials, simbòlics, identitaris, etc.— que van molt més enllà de l'estricta joc formal.

coincidència en l'objecte representat, els paratges d'Olot i la comarca, ja que tant hi ha representacions d'aquests llocs que s'allunyen dels valors i de les connotacions associats a l'Escola d'Olot com representacions d'indrets forans que en canvi s'hi acomoden. En definitiva, un conjunt de factors que, essent més o menys rellevants, entenc que resulten insuficients per fer-ne una caracterització plenament ajustada.

Allò que permet lligar el conjunt i establir un fil de continuïtat entre les diferents pràctiques i discursos, fins al punt de constituir una tradició, ve donat per l'adopció d'una certa manera de veure i per la creació d'uns imaginaris que mantenen entre ells uns nivells remarcables d'afinitat. En efecte, el que articula les diferents expressions de l'Escola d'Olot i el seu llegat es pot relacionar amb el que se n'ha dit un règim escòpic, que parteix de la idea que la mirada mai no és innocent, sinó que es veu afaïçonada per una diversitat de factors —artístics i extra artístics— que fan que focalitzi, destaqui i doni forma a unes determinades coses, i que, alhora, n'amagui o n'obviï unes altres. Una conceptualització que té certs paral·lelismes amb la teorització de base sociològica sobre l'anomenat *habitus*.<sup>44</sup>

La conformació d'aquesta visualitat té un caràcter processal, és a dir, parteix d'uns primers assajos i d'unes proposicions inicials, que no surten del no res sinó que sempre responen a unes concretes genealogies —té pares, mares i tiets, per entendre'ns— i es va configurant i reconfigurant en el temps. I els elements que la constitueixen remetent a unes determinades associacions i significats, per bé que cada un d'aquests elements permet combinacions i articulacions inèdites. I tant pot incorporar aspectes nous que passin a formar part del conjunt i l'actualitzin com mantenir-ne de vells, així com posar en diàleg uns i altres. El caràcter viu d'una tradició ve de l'efectiva i renovada interacció d'aquests diferents components. Deia E. H. Gombrich que tradició i creativitat són com dues cares de la mateixa moneda i que una tradició esdevé creativa si els artistes que la constitueixen són realment creadors.<sup>45</sup> I en el cas de l'Escola d'Olot, aquesta creativitat, amb els seus pics, planures i depressions, tingué, com hem vist, els seus límits i a partir d'un cert moment es va fer gairebé fonedissa.

---

44 P. Bourdieu va definir els *habitus* com estructures mentals «uns sistemes de disposicions duradores i transposables, estructures estructurades predisposades a funcionar com a estructures estructurants, és a dir, com a principis generadors i organitzadors de pràctiques i representacions», vegeu Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980, p. 88-89.

45 E. H. GOMBRICH, «Tradición y creatividad», *Anales de Arquitectura*, vol. 2, Universidad de Valladolid, 1990, p. 36-49.

Una manera de veure, en tant que respon a unes determinades bases perceptives i s'assenta en uns determinats fonaments cognitius, és políticament significant.<sup>46</sup> Però aquesta significació té un caràcter relatiu, ja que sempre es veu condicionada per factors contextuals específics que contribueixen a modelar el sentit del producte estètic. Cal tenir en compte que cada obra nova, encara que s'inscriu en una determinada tradició, és l'expressió d'una subjectivitat filla del seu present, inevitablement mediatitzada pel temps que li és propi.

Malgrat que la visualitat i els imaginaris característics de l'Escola d'Olot s'han manifestat molt majoritàriament en la representació del paisatge i gairebé són consubstancials a aquesta temàtica, es podrien imaginar aplicats a altres gèneres. Una marina, posem per cas, formalitzada des d'aquesta perspectiva, també tindria, en la seva versió més prototípica, el caràcter de lloc agradable, d'espai plaent i harmònic on regnaria una pau dolça i una mar en calma. En lloc de pastors o pagesos treballant al camp en estreta concordança amb l'entorn hi hauria pescadors amb les seves barques i les seves xarxes evocant escenes immemorials. I evitaria tot allò que suposés tensió, desassossec o pertorbació d'un suposat ordre natural de les coses. De fet, alguns artistes relacionats amb l'Escola d'Olot van tractar aquesta temàtica seguint, a grans trets, la caracterització esmentada o bé adoptant algunes de les pautes visuals que havien conformat aquest altre gènere pictòric.

També val la pena apuntar que el mediterranisme classicista, promogut pel Noucentisme, i els valors que va posar en circulació a partir de les idees d'equilibri, serenitat, harmonia, puresa, claredat, ideal o mesura, no resultaven estranys als imaginaris generats per l'Escola d'Olot. Fins i tot hi ha obres de Francesc Vayreda —*Dones al bany* (c. 1916)— o d'Iu Pascual —*Les baigneuses* (1925)— que relacionen ambdós mons mitjançant l'ubicació de figures femenines característiques de les escenografies mediterrànies en un marc fluvial denotatiu del paisatgisme olotí.

Aquesta tradició arrelada a l'Escola d'Olot possibilita que bona part de les pintures que la integren facin pensar en una mena de joc de miralls o en la figura del palimpsest. En efecte, unes imatges, unes concretes focalitzacions o unes estructures compositives remetent, reboten, reverberen o es transparenten en unes altres. Això ens trasllada, en cert sentit, a un debat de fa segles que

---

46 Un règim visual pot imposar-se als plantejaments politicoideològics dels artistes. Tenim, per exemple, el cas de Josep Pujol, que ja hem comentat anteriorment, en què l'adopció d'una posició de classe antiburguesa no va comportar un capgirament ni una superació dels models representatius que eren socialment hegemònics. En el cas d'altres artistes, sí que es va donar aquesta convergència, pensem en autors com Helios Gómez, Remedios Varo o Garcia Lamolla que, des d'estètiques diferents, van fer confluïr el seu compromís revolucionari amb una revolucionarització de les formes artístiques.

podríem formular en aquests termes: l'art s'inspira directament en la natura o bé en obres artístiques anteriors que havien representat la natura? La resposta, com passa gairebé sempre en aquest tipus de qüestions, no pot ser terminant i absoluta, sinó que cal estudiar cas per cas. Però integrar-se o relacionar-se amb una tradició suposa establir un diàleg, més o menys creatiu, amb uns precedents concrets. O, per dir-ho en uns altres termes, comporta formes d'interacció amb uns determinats referents visuals i/o conceptuals. Molts pintors suposadament *pleinairistes* vinculats de prop o de lluny a l'Escola d'Olot donaren forma, sovint sense ser-ne gaire conscients, a allò que tenien al cap més que no pas al que tenien davant dels ulls. Fins i tot, la mateixa tria del paratge que volien representar, i davant del qual muntaven el seu cavallet, no solia ser aleatòria, sinó que responia a una concepció de l'espai i a una idea de lloc que la tradició havia anat sedimentant. L'entorn de la Moixina, com és prou conegut, va ser un dels seus escenaris més emblemàtics.

Una hipòtesi que, ara com ara, defenso i que caldria verificar empíricament és que la formalització que es deriva de l'existència d'aquesta matriu des de la qual es copsava la realitat, més enllà de les particularitats estètiques pròpies de cada obra i de la sensibilitat dels distints artistes, també tendia a adoptar aspectes d'una gramàtica visual i d'uns patrons representatius determinats (acotacions espacials, sistemes d'enquadrament, selecció temàtica, tria i disposició d'elements en la superfície de la tela, formes d'articulació entre els diferents plans de l'escena representada, tractament de la llum, etc.).

Constatar la relació d'un artista amb l'Escola d'Olot i/o amb les seves derivacions —una relació que pot ser evident o difusa, continuista o reformadora, rutinària o creativa, reconeguda o no per l'autor— no exclou la seva complementarietat amb altres possibles vinculacions o arrencaments artístics que tinguin en compte altres factors, siguin d'ordre historicocultural siguin d'ordre estilístic. Així, la vinculació d'un autor amb la tradició paisatgística olotina no resultava incompatible, com hem vist, amb la seva pertinença al Noucentisme o amb les cultures artístiques dels republicanismes o del franquisme, ni amb el fet que utilitzés formes estètiques allunyades, o no, de les que van posar en circulació Berga i els Vayreda. Adaptacions i lectures de la lliçó constructiva de Cézanne, per exemple, són presents en l'obra d'artistes com Francesc Vayreda, Josep Pujol (Fig. 12) o Marian Oliveras (Fig. 13), que perllongaren i/o recrearen, si més no en una part de la seva producció, determinats aspectes de la visualitat de l'Escola d'Olot i dels seus imaginaris.



Fig. 12. Josep Pujol, *La sega*, s. d. Col·lecció Ramon Sala Canadell.



Figura 13. Marian Oliveras, *Banyoles*, 1991. Fons Miquel Tarrach.

En resum, no s'ha d'entendre l'herència artística de l'Escola d'Olot ni com un bloc monolític ni com un clos estàtic impermeable al que passava al seu defora,<sup>47</sup> sinó més aviat com un conjunt divers de pràctiques artisticoideològiques vque constituïen un marc relativament lax de referències i interrelacions, amb continuïtats, variabilitats i hegemonies esteticodiscursives canviants. Un conglomerat que abraçava autors locals i forans amb graus desiguals d'exigència, creativitat i ambició estètica. La major part de tradicions artístiques, val a dir, presenten unes característiques fins a cert punt similars.

## **Algunes consideracions sobre art, política i societat**

Al llarg de l'article s'ha pogut veure que les relacions entre l'art i la producció estètica amb les ideologies socials i les dinàmiques polítiques tenen un notable nivell de complexitat i no són reduïbles a mers estereotips. La ideologia d'un artista i el seu alineament polític són importants i cal tenir-los sempre presents a l'hora d'analitzar el seu treball, però les relacions que mantenen amb el producte artístic concret no són gairebé mai mecàniques, sinó que es troben sotmeses a múltiples mediacions i condicionants, tant d'ordre intern com extern a l'obra. Un autor ideològicament progressista pot fer obres reaccionàries —i a la inversa—, allò més rellevant històricament és si amb el seu art eixampla, o no, les possibilitats representatives i de coneixement existents.

En la labor interpretativa cal tenir en compte no només la posició i la perspectiva de l'autor i l'especificitat significant de les pràctiques simbolicovisuals, sinó també la varietat de factors que intervenen en el procés comunicatiu i els sentits canviants que pot adquirir l'obra artística en els diferents contextos en què és percebuda. I encara són més complexes, és clar, les relacions entre l'objecte artístic —sobretot un cop s'ha emancipat del seu productor— i les significacions que li atorguen els seus receptors, les quals poden experimentar notables mutacions al llarg del temps. Qui hauria dit a un tradicionalista com Josep Berga i Boix, per exemple, que els republicanismes i les esquerres vindicarien la seva memòria, anys després d'haver finat, enfront dels grups colpistes i contrarevolucionaris? En la panoràmica històrica esbossada en les pàgines anteriors he mirat d'explicar i donar respostes a algunes d'aquestes aparents paradoxes.

---

47 En aquest sentit, una part de la pintura paisatgística que perllongava o recreava aspectes de l'herència de l'Escola d'Olot, no va deixar d'incorporar, amb més o menys habilitat, elements formals provinents dels impressionismes, fauvismes, cézannismes, objectivismes, magicismes, expressionismes, nous realismes o informalismes.

També s'ha de tenir en compte que l'art, en tant que poua en zones de l'inconscient, pot incloure elements que s'escapin del control de l'autor, els quals fins i tot poden posar en qüestió alguns dels suposats valors ètics i estètics del subjecte faedor. No casualment Torras i Bages considerava que la raó doctrinària havia de regir el procés creatiu a fi d'evitar formalitzacions que poguessin atemptar contra la moral catòlica. Sovint he pensat que si Marian Vayreda abans de morir hagués pogut revisar més a fons *La punyalada*, això possiblement no hauria anat a favor de la novel·la, si més no pel que fa a la seva capacitat suggeridora i a les possibilitats de lectura —de les més subjectivistes i literaturitzants a les més històricament contextualitzades— que deixa obertes.

En paral·lel, per valorar adequadament la creativitat d'un autor i el valor renovador de la seva pràctica hem de tenir en compte el sistema artístic concret del qual ell i les seves obres formaven part i que alhora contribuïen a configurar. D'una manera semblant, posem per cas, a com la burgesia podia jugar un paper progressista o retardatori en funció de variables espaciotemporals específiques. Un sistema artístic ve a ser, fins a cert punt, una expressió sectorialitzada, dotada d'una autonomia relativa, del sistema social que l'engloba. I el major o menor grau de capacitat innovadora i de complexitat que allotja en el seu interior no resulta aliè al nivell de desenvolupament de la societat a què pertany.

En aquest sentit, resulta poc pertinent històricament suposar que un artista català de la segona meitat del XIX, com Joaquim Vayreda, estigués en condicions de fer una obra en estricta homologia amb la d'un artista francès d'avançada de la mateixa època, perquè les realitats artístiques, socials i culturals en què operaven eren molt diferents i totes elles incidien, en diferents graus, en el procés de formalització artística. Jacint Verdaguer i Arthur Rimbaud, posem per cas, malgrat ser contemporanis es trobaven a anys llum, però això no treu que el sacerdot vigatà, amb tot el pes del seu tradicionalisme, ocupi una posició central en la història de la literatura del país.

La Barcelona vuitcentista no podia equiparar-se amb París, considerat llavors el centre mundial de l'art. I fins i tot quan artistes catalans de l'època viatjaven a la capital francesa i no s'integraven en el seu sistema artístic, l'*habitus* mental que duïen amb ells feia que, en general, es fixessin no pas en les obres més agosarades, sinó en aquelles altres que eren susceptibles de ser assimilades per la seva subjectivitat particular. Una subjectivitat que s'assentava en les vivències, les creences, les experiències, els valors, les formes de sentir i obrar i, en fi, en el conjunt d'hàbits i coneixements derivats de la realitat concreta on havien crescut i s'havien format els artistes.

Per tant, subratllar la distància entre autors pertanyents a societats i sistemes culturals diferents per menystenir els uns i lloar els altres, a banda de respondre a una visió descontextualitzada, teleològica i hegemònica de la història, és com afirmar que els oms no fan peres. Una obvietat que no porta gaire enlloc. En canvi, sí que resulta significatiu comparar els fruits d'un arbre del mateix gènere —les obres que formen part d'un mateix ecosistema— per tal de veure quins han madurat més, quins s'han fet més grossos o quins es considera que tenen més bon gust.

Des d'un punt de vista històric, l'obra de Joaquim Vayreda va ser percebuda com un factor d'obertura estètica en el camp de l'art a Catalunya, sobretot abans de l'emergència del paisatgisme luminista sitgetà i de la pintura de temàtica suburbial de Casas i Rusiñol que precediren l'eclosió modernista. I si bé els artistes que donarien lloc a l'Escola d'Olot van participar en l'entramat artístic articulat al voltant de la monarquia, l'oficialisme estatal i la institució eclesial, les seves obres paisatgístiques també van contribuir a la consolidació d'un mercat de l'art burgès que, en part, se'n situava al marge. Vistos des d'ulls actuals, vindrien a ocupar una posició d'interregne, de figures pont representatives del procés de transició cap al renovellament i l'obertura modernistes, però davant del qual tendiren a situar-se a la contra, cosa que no exclou la seva participació des d'un determinat antagonisme en el desplegament dialèctic de l'esmentat moviment. I aquest emplaçament específic fa que presentin nombroses contradiccions i formes d'encreuament entre elements del passat i elements del present; un conjunt de factors que, pel seu notable nivell de complexitat, demanen extremar-ne la cura analítica i mirar de no fer com l'elefant en la fàbrica de vidre.

En cert sentit, l'Escola d'Olot en els seus orígens pot veure's en una posició d'analogia a la que van jugar els Vayreda en el pla social —formaven part de la noblesa rural i eren grans propietaris, però també actius empresaris i membres destacats de la patronal local—; en el pla polític —provenien del carlisme, però des del tradicionalisme van connectar amb l'emergent regionalisme conservador—; en el pla ideològic —assumien el vessant tècnic de la modernitat, però en canvi refusaven l'obertura política i cultural que duia aparellada, fos en el terreny de la moral o les relacions socials i interpersonals—; en el pla de la representació artística —defensaven el procés d'industrialització, àdhuc n'eren impulsors, però les seves pintures exclouïen tot allò que hi remetés—; o, en fi, en el pla estètic —feien ús d'algunes tècniques i d'alguns recursos formals introduïts per corrents culturals moderns, però no compartien bona part dels fonaments conceptuals i de pensament de què partien i en què s'assentaven aquests procediments—.

En resum, cada societat genera, difon i consumeix els tipus d'art que corresponen a les seves circumstàncies històriques específiques, als seus nivells de desenvolupament

i grau d'obertura, a les concretes relacions de poder que, en cada moment i en cada àmbit i sector, la constitueixen. L'art és una pràctica social no pas una abstracció desconnectada del seu entorn.

Finalment, una altra cosa que voldria posar en relleu i que sovint s'obvia és que les obres dels principals artistes relacionats directament o indirecta amb l'Escola d'Olot van mantenir durant força temps, si bé amb algunes intermitències, un nivell notable de sincronia amb el que eren les tendències estètiques socialment hegemòniques a Catalunya, perquè allò que hi predominava abans de la involució franquista era el tipus de modernitat temperada, poc amiga de radicalitats i ruptures, a què ja ens hem referit anteriorment.<sup>48</sup> Sí que és cert que existien algunes publicacions d'abast limitat, algunes galeries d'art, alguns petits grups i algunes individualitats que se situaven al marge del clima preponderant. Però d'aquests autors, els uns residien a l'estranger i no depenien de les dinàmiques locals —ni del seu mercat— i els que restaven al país ocupaven una posició secundària sinó marginal en el sistema artístic existent.

El fet que contemporàniament bona part de la historiografia artística hagi centrat el seu interès en aquests autors singulars que van connectar amb tendències internacionals d'avançada —de Miró a Dalí— pot portar a visions deformades de la realitat i creure que els esmentats artistes encarnaven l'estat d'esperit prevalent en el camp de l'art i en la societat catalana del moment. I això certament no era pas així, només cal veure qui tallava el bacallà en el camp artístic instituït, repassar la premsa majoritària de l'època o fixar-se en els autors que eren seleccionats per a les grans exposicions per adonar-se'n.

Només a tall d'exemple, esmentaré que, en plena guerra civil, des del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya es va impulsar el llibre de Josep Merli, *33 pintors catalans* (1937), al qual es va donar una notable projecció, amb traduccions a l'espanyol i al francès, en què s'oferia una visió de l'art del país centrada majoritàriament en el llegat noucentista i confrontada als anomenats "ismes insolvents", entengui's les opcions vinculades a les avantguardes.<sup>49</sup> L'autor hi feia la

---

48 Vegeu Martí PERAN, «Una modernitat moderada», *L'Avenç*, 312 (2006), p. 22.

49 S'ha de tenir en compte que les avantguardes, tot i que nascudes en el marc de la modernitat, tendien a qüestionar alguns dels seus fonaments, especialment l'autonomia de l'esfera estètica pròpia de la racionalitat burgesa. I això feia que, en general, els seus autors se situessin políticament en una posició postliberal, fos des d'una perspectiva proletària fos des d'una perspectiva aristocratitzant. Vegeu Raymond WILLIAMS, «La política de la Vanguardia», dins *La política del modernismo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997 [1a ed. angl.: 1989]. L'avantguarda surrealista, per exemple, no es va identificar amb la II República, sinó amb les forces revolucionàries que pretenien superar-la. Bona part de la historiografia tendeix a obviar aquest substrat politicoideològic de les avantguardes i es limita a assenyalar la seva erosió dels llenguatges establerts, com si tot es reduís a una qüestió estrictament formal.



Figura 14. Rafael Benet, *Paisatge d'Olot (Batet)*, 1922. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

defensa d'un particular "naturalisme" entès com una expressió de la idiosincràsia del país, un discurs amb ressons de l'anomenat retorn a l'ordre del període d'entreguerres. Uns anys abans, Rafael Benet ja havia afirmat, en coincidència amb altres crítics, que "l'escola catalana de pintura és, sobretot, una escola de paisatgistes",<sup>50</sup> amb la qual cosa imbricava una idiosincràsia nacional amb un gènere artístic (Fig. 14). Entre els artistes seleccionats per Merli, hi havia nombrosos autors vinculats, en major o menor mesura, al paisatgisme olotí i al seu règim visual, com el mateix Benet, Domènec Carles, Rafael Llimona, Ignasi Mallol o Iu Pascual, entre molts altres.<sup>51</sup>

---

50 BAIROLA [Rafael Benet], «Reflexos. Després del Saló Mirador» (II), *La Veu de Catalunya*, 11-5-1933, p. 14.

51 I el mateix es podria dir d'iniciatives dependents de l'Estat. Per exemple, la participació espanyola en les Biennals de Venècia durant la II República va incloure obres de professors de l'Escola de Paisatge de Catalunya, concretament de Joan Colom i Francesc Labarta en la mostra de l'any 1934 i de Pere Crèixams, Manuel Humbert, Francesc Labarta i Iu Pascual en la de 1936. En aquesta darrera edició també hi va participar Rafael Llimona, mentre que Josep Clarà hi va presentar una exposició individual. Molts d'aquests autors (Colom, Labarta, Clarà, Llimona i altres com D. Carles o el jove R. Barnadas) també formaren part de l'elenc que va representar l'Espanya totalitària en la mostra italiana de l'any 1940.

I és que el llegat artístic de l'Escola d'Olot no ocupava una posició residual en la societat catalana de l'època, sinó més aviat al contrari.<sup>52</sup> Una altra cosa ben diferent, és clar, són les lectures que se n'han fet posteriorment en clau presentista, sovint avalades pels poders polítics del moment, per recolzar de forma més aviat voluntarista una determinada idea de país modern, avançat i cosmopolita. Però com afirma una coneguda dita popular, no hi ha més cera que la que crema.

## BIBLIOGRAFIA

Aa. Dd, *Josep Berga i Boada, 1872-1923: trajectòria d'un artista polifacètic*, Museu Comarcal de la Garrotxa i Fundació La Caixa, Olot-Barcelona, [1992].

Aa. Dd, *Melcior Domenge, 1872-1939: un paisatgista místic*, Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, 1998.

Aa. Dd, *L'Escola d'Olot: J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda*, Ed. Fundació La Caixa, Barcelona, 1993.

M. Assumpció ARNAU i Joan SALA, «L'art al segle XIX» i «L'art contemporani: El segle XX», dins Jesús M. GUTIÉRREZ I MARTÍNEZ (coord.), *Història de la Garrotxa*, Diputació de Girona, Girona, 2008, p. 599-641 i 811-836.

M. Assumpció ARNAU i Joan SALA, *L'art olotí en el XIX i XX*, Diputació de Girona/Obra Social "la Caixa", Girona, 2013.

Albert BATLLE i Narcís SELLES, «Aproximació general a la dinàmica artística a Olot. Del "desenrotllisme" franquista a la monarquia parlamentària», dins *60's versus 80's. Literatura, música i arts visuals a Girona i a Catalunya (1960-1980)*, Ed. Museu d'Art de Girona i Amics del Museu d'Art, Girona, 2003, p. 197-211.

Albert BATLLE i Narcís SELLES, «Dinàmiques artístiques i processos socioculturals a Olot. De l'autarquia al desenrotllisme franquista», *Estudis Històrics de la Garrotxa*, núm. 1, Ed. Arxiu Històric Municipal, Olot, 2004, p. 113-141.

Albert BATLLE i Narcís SELLES, *Art a Olot durant el franquisme i la transició a la monarquia parlamentària, 1939-1979*, Ed. Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, Olot, 2006 [catàleg d'exposició].

Albert BATLLE, *Joan Teixidor, crític d'art. Construcció, desfeta i reformulació d'una mirada (1931-1957)*, Beca Ernest Lluch de Ciències Socials i Humanes, Olot, 2008 [obra inèdita].

---

52 La identificació de l'art de la II República amb suposats avantguardismes d'arrel estrangera i rupturistes va ser una invenció del primer franquisme que no es corresponia amb la realitat del moment. Una fallàcia en bona part equivalent al suposat influx i domini comunista durant els anys republicans que es va fer servir per justificar el cop d'estat militar. De fet, van ser els efectes del cop militar els que van propiciar la creixent influència comunista a l'Estat espanyol. Vegeu Narcís SELLES, «Reflexions crítiques sobre l'art i la historiografia artística del primer franquisme», dins *De l'art i els seus contextos*, Ed. Afers, Catarroja, 2024.

Jordi CANAL i Margarida CASACUBERTA , «Conservadors i integristes a Olot», *Vitrina*, 2 (1987), p. 61-70.

Jordi CANAL, *El carlisme català dins l'Espanya de la Restauració: un assaig de modernització política (1888-1900)*, Eumo, Vic, 1998.

Jordi CANAL, «Marian Vayreda, entre el carlisme i el catalanisme», *Revista de Girona*, 225 (2004), p. 41-46.

Jordi CANAL, «¿En busca del precedente perdido? Tríptico sobre las complejas relaciones entre carlismo y catalanismo a finales del siglo XIX», *Historia y política*, 14 (2005), p. 45-84.

Jordi CANAL, *Banderas blancas, boinas rojas, una historia política del carlismo, 1876-1939*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2006.

Jordi A. CARBONELL PALLARÈS i Jordi GONZÀLEZ LLÀCER, *Joaquim Vayreda*, Ausa Ed., Sabadell, 1993.

Jordi A. CARBONELL, «La pintura de paisatge en temps del Modernisme: Antecedents, tendències i principals protagonistes», a Josep Fàbregas i Montserrat de Anciola (ed.), *El Modernisme, Domènech i Muntaner i el seu temps*, Centre de Lectura i Arola Edicions, Reus, 2016, p. 169-186.

Joan CARRERAS PÉRA, *Josep Maria Capdevila, ideari i poètica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003.

Margarida CASACUBERTA i Lluís RIUS, *Els Jocs Florals d'Olot (1890-1921)*, Editora de Batet, Olot, 1988.

Margarida CASACUBERTA i Joan SALA, *Cultura i Ciutat, segles XVIII-XX*, Ed. Ajuntament d'Olot i Diputació de Girona, Olot, 1997.

Margarida CASACUBERTA i Joan SALA, *Marian Vayreda i Vila (1853-1903). La recerca d'una veu pròpia*, Museu Comarcal de la Garrotxa i Llibres de Batet, Olot, 2002.

Margarida CASACUBERTA, «Marian Vayreda, del trabuc a la ploma», *Serra d'Or*, núm. 528, 2003, p. 47-50.

Margarida CASACUBERTA, «La Garrotxa» dins Narcís-Jordi Aragó i Mariàngela Villalonga (ed.), *Atles literari de les terres de Girona*, Ed. Diputació de Girona, Girona, 2003, p. 404-543.

Margarida CASACUBERTA i Isabel BANAL, *El paisatge d'Olot. La construcció literària de la Garrotxa, L'Avenç*, Barcelona, 2009.

Margarida CASACUBERTA, «Postfaci a la lectura de *La punyalada*», Marian Vayreda, *La punyalada*, Ed. Barcino, Barcelona, 2021, p. 219-240.

Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1983.

Jordi CASTELLANOS, «*La punyalada*, els clarsobscurs de la novella dels trabucaires», *Serra d'Or*, 528 (2003), p. 51-54.

Miquel-Àngel CODES, *Ignasi Mallol. La Catalunya quiescent*, Diputació de Tarragona-Viena Edicions, Barcelona, 2010.

Miquel-Àngel CODES, *La captura. Dels paisatges d'en Vayreda a l'últim quadre d'Olot*, Ed. Jordi Planas, Terrassa, 2018.

Alexandre CUÉLLAR I BASSOLS, *El pintor Ivo Pascual. Biografia íntima*, Dalmau Carles Pla, Girona, 1983.

Alexandre CUÉLLAR I BASSOLS, *Els "sants" d'Olot. Història de la imatgeria religiosa d'Olot*, Ed. El Bassegoda, Olot, 1985.

Joaquim DANÉS I TORRAS, *Història d'Olot*, Ajuntament d'Olot, Olot, 1977-2003, esp. vol. XXI, 2000, p. 4049 i 4096; i XXII, 2003, p. 30-145.

Maria DASCA BATALLA, «Una quimera estranya. Una lectura de la novel·la *La punyalada* (1903) de Marià Vayreda», *Els Marges*, núm. 103, 2014, p. 120-136.

Francesc FONTBONA i Ramon MANENT, *El paisatgisme a Catalunya*, Destino, Barcelona, 1979.

Francesc FONTBONA, *Història de l'art català: Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*, vol. VI, Ed. 62, Barcelona, 1983.

Miquel Àngel FUMANAL I PAGÈS, «Presència de l'art medieval en la pintura de Marian Vayreda i Vila», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, 15 (2005), p. 91-108.

Ramon GRABOLOSEA, *Olot, en les arts i en les lletres*, Dirosa, Barcelona, 1974.

Edgar ILLAS, «Marià Vayreda. El carlisme reciclat i l'inconscient català», *El Contemporani: revista d'història*, núm.27, 2003, p. 48-51.

Timothy MCGOVERN, «The late realist novel and art-horror: Marià Vayreda's *La punyalada* and the question of gener», *Catalan Review*, 15 [2] (2001), p. 115-136.

Timothy MCGOVERN, «Allò que s'amaga en el paisatge: una amenaça en *La punyalada*», *Revista de Girona*, 220 (2003), p. 36-41.

Cristina MENDOZA (dir.), *Cent anys de paisatgisme català. Centenerari de la mort de Lluís Rigalt, Ramon Martí i Alsina i Joaquim Vayreda*, MNAC/Fundación Cultural Mapfre Vida, Barcelona-Madrid, 1994.

Francesc MIRALLES, «Introducció a l'estudi del fet artístic a Olot», a Eulàlia Janer i Francesc Miralles, *Olot, temps de ruptura*, Artigràfica, Barcelona, 1979, p. 9-29.

Antoni MONTURIOL i Dolors VIDAL (comis.), *Imatge i destí. Cartells turístics de les comarques gironines*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2003 [catàleg d'exposició].

Alexandre NOGUÉ FONT, «Reinterpretar el paisatge», *Vitrina*, 2 (1987), p. 13-20.

Jordi PUJULÀ, *Josep Pujol i Ripoll. Glossa biogràfica*, [Ed. Ajuntament d'Olot], Olot, 1980.

Joan SALA PLANA, *La pintura a Olot al segle XIX: Berga i Boix i els germans Vayreda*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1991 [tesi doctoral].

Joan SALA PLANA, *El Centre Artístic d'Olot*, Editora de Batet, Olot, 1992.

Joan SALA PLANA (ed.), *L'Escola d'Olot i la seva continuïtat en el segle XX*, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca, Olot, 1994.

Joan SALA PLANA, *Josep Berga i Boix (1837-1914) L'interpret d'una època*, Llibres de Batet, Olot, 2000.

Joan SALA PLANA (comis.), *Exposició antològica de Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Fundació Caixa de Girona i Ajuntament d'Olot, Girona, 1993 [catàleg d'exposició].

Joan SALA PLANA, «L'aportació pictòrica de Marian Vayreda», *Revista de Girona*, núm. 221, 2003, p. 44-49.

Joan SALA PLANA (comis.), *El paisatge de l'Escola d'Olot*, Centre Cultural Caixa Terrassa, Terrassa, 2007.

Joan SALA i Francesc FONTBONA, «La Garrotxa», a Mariona Seguranyes (dir.), *L'Atlas paisatgístic de les terres de Girona*, Diputació de Girona, Girona, 2010, p. 29-197.

Carme SALA I GIRALT, *Dades històriques de l'Escola de Belles Arts d'Olot*, Impremta Alzamora, Olot, 1974.

Mariona SEGURANYES, *Francesc Vayreda, de l'impressionisme al Noucentisme a Catalunya*, Ajuntament d'Olot i Diputació de Girona, Olot, 2013.

Narcís SELLES, «Sang nova», *Vitrina*, 1 (hivern 1985/86), p. 55-60.

Narcís SELLES, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot, 1873-1903*, 1986 [obra inèdita].

Narcís SELLES, «Consideracions a l'entorn d'alguns models artísticopaisatgístics usats pel grup d'Olot», *Qüern*, 3 (1986).

Narcís SELLES, «Marian Vayreda: Idealització i conflicte davant d'una realitat canviant», *Revista de Girona*, 220 (2003), p. 30-35.

Narcís SELLES, «Del lloc amè i dels seus subsols. Sobre les representacions d'Olot i els seus usos», dins Valentín Roma (comis.), *Pedro G. Romero. Lo nuevo y lo viejo. ¿Qué hay de nuevo, viejo?*, Ed. Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot, 2004, p. 13-24 [catàleg d'exposició].

Narcís SELLES, «Cultures artístiques del republicanisme» dins Enric Pujol (dir.), *El somni republicà. El republicanisme a la comarques de Girona (1900-1936)*, Ed. Viena, Barcelona, 2009, p. 129-147.

Narcís SELLES, «Entre l'Arcàdia i l'Apocalipsi», *Revista de Girona*, 265 (2011), p. 66-71.

Narcís SELLES, *Art a Olot durant la Segona República, 1931-1939*, Ed. Arxiu Comarcal de la Garrotxa-ICCO, Olot, 2016.

Francesc SERÉS, «L'Escola d'Olot, apunts per a una estètica», *Revista de Girona*, 237 (2006), p. 42-45.

Antònia TAYADELLA, «Afinitats artístiques i ideològiques entre Verdaguer i els Vayreda», *Anuari Verdaguer*, 9 (1995-1996), p. 353-375.

Antònia TAYADELLA, «La punyalada de Marià Vayreda», Universitat de Barcelona, Barcelona, 1988 [tesi doctoral].

Antònia TAYADELLA, «L'atzavara no floreix fins que velleja. Aproximació a la trajectòria literària de Marià Vayreda», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXVII, Miscel·lània Jordi Carbonell/6*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1993, p. 153-169.

Eliseu TRENC BALLESTER, «Costumbrismo, realismo y naturalismo en la pintura catalana de la Restauración», a Yvan Lissorges (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 299-310.

## AUTOR

Narcís Selles Rigat  
(Olot, 1955)

Llicenciat en Filologia i doctor en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Ha publicat en nombroses revistes culturals (*Transversal, L'Avenç, L'Espill, Caràcters, Serra d'Or o Mirmanda*) i mitjans especialitzats (*Locus Amoenus, Papers d'Art, Brumaria, Desacuerdos, Afers o Dictatorships & Democracies*). És autor de llibres com *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'ADAG* (1999); *Alexandre Cirici Pellicer, una biografia intel·lectual* (2007); *Grup Praxis-75 (1975-1990), una guerrilla comunicativa* (2011) o *La imatge impresa en les cultures visuals de l'antifranquisme. Els anys de l'Assemblea de Catalunya* (2021).